



Kvalitetsforhandlinger

Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur

Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz (red.)



FAGBOKFORLAGET

JAN FREDRIK HOVDEN OG ØYVIND PRYTZ (RED.)

Kvalitetsforhandlinger

Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur



FAGBOKFORLAGET

Copyright © 2018 by
Vigmostad & Bjørke AS
All Rights Reserved

ISBN: 978-82-450-2376-3

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Joar Nango, *European Everything*, 2017 / BONO 2018. Fra documenta 14
i Athen. © Joar Nango
Foto: Nina Refsnes

Sideombrekking: Bøk Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Utgitt i samarbeid med Norsk kulturråd



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

Innhold

7	INNLEDNING: KVALITETSFORHANDLINGER <i>Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz</i>
35	POLITISKE, FILOSOFISKE OG HISTORISKE PERSPEKTIVER
37	KULTURMELDINGERNES KVALITET <i>Søren Kjærup</i>
59	OM GRUNNLAGET FOR KVALITETSVURDERINGER I KUNST: EN BEGREPSLIG UNDERSØKELSE <i>Simo Säätelä</i>
85	LITTERÆR KVALITET 1. HISTORISKE PERSPEKTIVER <i>Erik Bjerck Hagen, Christine Hamm, Frode Helmich Pedersen, Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden</i>
113	LITTERÆR KVALITET 2. NYERE UTFORDRINGER <i>Erik Bjerck Hagen, Frode Helmich Pedersen, Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden</i>
143	KVALITETSFORHANDLINGER I PRAKSISFELTENE
145	KURATORGJENNOMBRUDDET I NORGE: SAMTID, MEDIER OG DISKURS <i>Eivind Røssaak</i>
181	THERE MUST BE OTHER WAYS TO MAKE A CHANGE <i>Tony Valberg</i>

- 211 KVALITETSREGIMER I ENDRING? HISTORISKE OG ANALYTISKE PERSPEKTIVER PÅ FOLKEMUSIKKEN I SAMTIDEN
Mats Johansson og Ola Berge
- 235 «MEIR HØGTID ENN JULEFTAN»
Per Åsmund Omholt
- 261 «DET HÆR VA JÆVLI BRA!» OM KVALITETS- VURDERINGER I KUNSTNERISKE ARBEIDS- PROSESSER
Ingrid M. Tolstad
- 283 AUTENTISK ELLER NYSKAPENDE? HVORDAN FORSTÅ KVALITET NÅR SKUESPILLERE HAR EN UTVIKLINGSHEMMING
Ellen Saur
- 309 HVORDAN VURDERE KVALITET I BILDEBOKAPPER?
Elise Seip Tønnessen
- 339 **FRA KRITIKERE TIL ALGORITMER:
GAMLE OG NYE SMAKSDOMMERE I
KUNSTFELTENES YTTERKANTER**
- 341 FRA *CRITICA* TIL *SCENEKUNST.NO*
– TEATERKRITIKK I 1829, 1938 OG 2015
Ole Marius Hylland
- 373 EIT FUKTIG SÅPESTYKKE
Merete Jonvik
- 403 *MILLENNIUM 4* – MEDIERNA OCH KVALITETS- FÖRHANDLING AV EN BÄSTSÄLJARE
Heikki Hellman, Kristina Riegert og Nete Nørgaard Kristensen
- 437 NORDISKE KULTURJOURNALISTER FORFØRT AF *MAD MEN*
Nete Nørgaard Kristensen, Kristina Riegert og Heikki Hellman

465	ALGORITMENS ANSIKT: BRUKEROPPLEVELSER AV KVALITET OG RELEVANS I ALGORITMISKE ANBEFALINGER PÅ KULTURFELTET <i>Terje Colbjørnsen</i>
487	MÅLINGER AF KVALITET OG EFFEKTER AF KUNST OG KULTUR <i>Trine Bille og Flemming Olsen</i>
515	BIDRAGSYTERE

Innledning: Kvalitetsforhandlinger

Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz

På forsiden av denne boken finner vi et fotografi av Joar Nangos installasjon *European Everything* fra kunstmønstringen *documenta 14* sommeren 2017. *documenta* arrangeres hvert femte år i den tyske byen Kassel og regnes som en av de mest prestisjefylte i sitt slag i verden.¹ Kun en håndfull norske kunstnere har fått sine verk presentert her siden den første utstillingen ble arrangert i 1955. At Nango ble invitert til å vise sine verk på den fjortende utstillingen i rekken, må med andre ord forstås som en klar internasjonal anerkjennelse av kunstnerskapets kvaliteter.

Ikke desto mindre ble det bråk og protester da Nango – som en del av arkitekt- og kunstnergruppen *Fellesskapsprosjektet å fortette byen* (FFB) – noen måneder senere, i oktober 2017, skulle sette opp kunstverket *European Exchange* i Kvam i Gudbrandsdalen. Kunstverket skulle være en del av *Vegskille*, et prosjekt i regi av Oppland fylkeskommune, hvor ambisjonen var at kunst skulle «være med på å utvikle tettstedene langs nye E6».² En stor stein, en gammel møkkaspreder og -tømmerstokker fra nettopp Kassel var blant elementene som skulle inngå i det planlagte verket. Allerede før det var ferdig montert, hadde det rullet å provosere bygdefolket. «Det er ualminnelig stygt», uttalte en av dem. «Det skulle ikke vært lov å kalle det kunst. Det kan kjøres på søppelplassen. Det er der det hører hjemme.»³ En annen lot seg provosere av pengebruken og konstaterte at den kunstneriske bearbeidingen ikke hadde maktet å gjøre gull av gråstein – bokstavelig talt: «Jeg blir provosert over at man skal bruke penger på noe sånt forbaska tull. Det kan ikke kalles kunst

1 Utstillingen sommeren 2017 ble arrangert parallelt i Kassel og Athen. Installasjonen som er avbildet på forsiden, sto i Athen, men Nangos verk ble også vist to steder i Kassel. Se *documenta 2017*.

2 Oppland fylkeskommune 2017.

3 Nordrum, Vespestad og Hong 2017.

når du setter sammen en gammel møkkspreder og en stein. Samme hva man gjør med det så blir en møkkspreder bare en møkkspreder, og en stein blir bare en stein.» Det tok ikke mange dager før det fremdeles ufullførte kunstverket ble utsatt for hærverk, og ikke lenge etter bestemte Nord-Fron kommune at *European Exchange* av sikkerhetsmessige årsaker skulle demonteres.⁴

Det var riktignok ikke alle som lot seg provosere. Enkelte så også verdien i kunstverket – kanskje ikke primært den *kunstneriske* verdien, men heller den verdien som hadde blitt skapt gjennom all oppmerksomhet som både lokalbefolkning og presse hadde viet FFBs installasjon. Private aktører kom snart på banen med ønske om å kjøpe kunstverket fra kommunen: «Dette kunstverket har absolutt satt Kvam på kartet, og det er noe med det som engasjerer», uttalte en av dem som ønsket at *European Exchange* skulle bli ferdigstilt og få en ny plassering utenfor Vertshuset Sinclair i Kvam.⁵ Når dette skrives, i desember 2017, har saken ennå ikke kommet til noen konklusjon, men FFB har gitt uttrykk for at det vil være lite aktuelt å sette opp kunstverket på et annet sted enn der det opprinnelig var tenkt plassert: «Det er jo eit stads-spesifikt verk, og det vi jobbar med er ein fontenestruktur på akkurat denne staden», kommenterte Eystein Talleraas fra FFB i begynnelsen av november 2017.⁶

Det er strengt tatt ikke noe nytt ved diskusjonen om *European Exchange*. Vi kjenner lignende situasjoner fra tidligere. Moderne kunst som provoserer «vanlige folk», synes å være et fast topos i norsk kulturliv – og i mediernes dekning av kulturen. Det er lett å gjøre narr av bygdefolkets «provinsielle» kunstsyn, men det er også lett å gjøre narr av alt det «rare» som i vår tid kan kalles kunst. Derfor er det godt nyhetsstoff. Men er det også et fruktbart utgangspunkt for å diskutere kunst? Kanskje ikke. Når de ulike partene inntar skyttergravposisjoner, er det lite rom for nyanser. Uten å klargjøre premisene for diskusjonen – her forstått som de ulike partenes forståelse av hva kunst er, hva kunst kan gjøre, og hvilken funksjon kunst har for den enkelte og for samfunnet som helhet – er det lett å kjøre seg fast i uforsonlige påstander om «stygt» og «pent». Og som det heter i det gamle ordtaket: *De gustibus non est disputandum*.

Men selv om smak kanskje ikke kan diskuteres, anskueliggjør kontroversene rundt Joar Nango og FFBs (foreløpig) ufullførte kunstverk i Kvam i Gudbrandsdalen viktige aspekter ved diskusjonen om kunst, kultur og kvalitet. Nettopp når ulike kunstsyn – og dermed ulike kvalitetsforståelser – støter sammen og utfordrer hverandre, tydeliggjøres posisjonene. Derfor egner slike situasjoner seg til

4 Eriksen 2017.

5 Ringlund og Sørensen 2017.

6 Sørensen 2017.

å undersøke ulike kvalitetsforståelser, hva som skjer når ett kvalitetsparadigme støter opp mot eller erstatter et annet, hvilke prosesser som er involvert når kvalitet vurderes, og hvordan definisjonsmakt etableres. I forbindelse med *European Exchange* er det tydelig hvordan lokalbefolkningen og de aktuelle kunstnerne forholder seg til svært forskjellige, kanskje uforenelige, diskurser om kunst, kultur og kvalitet. På den ene siden fremheves kunstens estetiske – for ikke å si *forskjønnende* – kvaliteter, hvor det handler om kunst som en sanselig opplevelse. På den andre siden praktiseres kunst som en stedsspesifikk og relasjonell prosess, hvor det ikke handler om å *utsmykke*, men derimot om å *interagere* med omgivelsene om – som kunstverkets tittel antyder – å skape en form for *utveksling*. Det handler, kunne man kanskje si, om kunst som en konseptuell erkjennelsesprosess. Diskusjonen kompliseres ved at kvalitet i dette tilfellet ikke kun synes å handle om estetisk verdi eller om ulike forståelser av kunst, men like mye om stedsidentitet, lokal tilhørighet og regional utvikling. Man kan riktignok spørre om dette er hensyn som hører hjemme i en diskusjon om kunstnerisk kvalitet. Handler ikke kvalitet først og fremst om bestemte egenskaper ved det kunstneriske uttrykket? Er ikke kunsten autonom? Utfordringen er at grensene alltid kan diskuteres, og på et mer prinsipielt plan handler dette om svært grunnleggende spørsmål: Hva er *god* kunst, og hva skiller kunst fra ikke-kunst? Hvilke egenskaper – eller kvaliteter – ved verket eller den kunstneriske praksisen er det som skal vektlegges i vurderingen? Hvem har definisjonsmakten, og hva er det som gir legitimitet til kvalitetsvurderingen? Hva skjer når «ekspertenes» smaksdommer kommer i konflikt med en mer «folkelig» smak? Nettopp denne typen møter mellom ulike forståelser av kunst og kultur, og de *kvalitetsforhandlingene* som knytter seg til disse møtene, er et hovedtema for denne boken.

Hvorfor kvalitet?

Artikkelsamlingen springer ut av en forskningssatsing igangsatt av Norsk kulturråd høsten 2014. Ambisjonen med *Kunst, kultur og kvalitet* var å bidra til kunnskapsdannelse og refleksjon over kvalitet, kvalitetsforståelser og det grunnlaget kvalitetsdommer felles på i samtiden.⁷ De første resultatene ble publisert i antologien *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, som kom i 2016.⁸ De ti artikkelene som er samlet i *Kvalitetsforståelser*, nærmer seg «kvalitet» fra en rekke forskjellige perspektiv. Blant annet undersøker de hvor begrepet kommer fra, og hva kvalitetsbegrepets fornyede aktualitet de senere årene kan skyldes. De drøfter selve fenomenet *kvalitet*, altså det at visse kunst- og kulturuttrykk blir oppfattet som spesielt betydnings- eller

7 Se Kulturrådet 2015.

8 Eliassen og Prytz 2016.

virkningsfulle, og de undersøker hvilke ord og begreper som brukes for å sette ord på denne erfaringen. Videre analyserer de hvordan kvalitetsforståelser etableres, og hvordan kvalitetsbegreper virker. *Kvalitetsforståelser* drøfter «kvalitet» innenfor en rekke ulike felt: Det handler om kvalitetsvurderinger på musikk- og scenekunstheltet, om kvalitetsforståelser i bibliotek og museer, om «kvalitet» som et begrep i litteraturkritikken og i litteraturpolitiske støtteordninger og som en filosofisk, kulturkritisk, politisk og forvaltningsmessig term. Ved å rette blikket mot ulike situasjoner der begrepet brukes, tydeliggjør boken hvordan forståelsen av kvalitet både er ulik i, og påvirkes av, de faglige og sosiale kontekster hvor samtalene om kunst og kunsten pågår. Derav også tittelen – *Kvalitetsforståelser* – i flertall.

Kvalitetsforhandlinger tar opp tråden fra *Kvalitetsforståelser*, i den grad at de to bøkene langt på vei kan betraktes som en antologi i to bind. Den foreliggende boken viderefører og utfolder viktige tema fra den første boken og bringer samtidig inn en rekke nye perspektiver. Dels utforsker den andre områder av kunsten og kulturen enn det som ble dekket i *Kvalitetsforståelser* – blant annet folkemusikk, visuell kunst og kunstneriske arbeidsprosesser –, dels tar den form av mer fordypende arbeider, for eksempel gjennom studier av den samtidige og historiske kunstkritikken, filosofiske undersøkelser av muligheten for å felle gyldige kvalitetsdommer, og historiske analyser av kvalitetsbegrepets anvendelse i kulturpolitikken. Samtidig kan mange av de nye artiklene i enda større grad sies å omhandle forstyrrelser i feltene, der fremveksten av nye uttrykksformer og praksiser, nye typer aktører og kunstnere og nye kontekster for kunsten som følge av ny teknologi, medieutvikling og politiske skifter skaper nye samtalerom og nye forhandlinger om hvordan kunst skal vurderes og verdsettes.

Kunstnerisk kvalitet er alltid knyttet til, og må forstås i sammenheng med, konkrete kunstnerskap, verk og utøvelser. Derfor kan også praksisbaserte erfaringer og refleksjoner bringe viktige innsikter til diskusjonen. Parallelt med denne boken publiserer Kulturrådet essaysamlingen *Når kunsten tar form*.⁹ Her er en rekke kunstnere og andre som i sitt daglige virke forholder seg til spørsmål om kvalitet, blitt invitert til å skrive mer personlige tekster om temaet. Mange av essayene bidrar til å belyse de kunst- og kvalitetsforståelser som preger kunstnernes arbeidsprosesser. Her blir med andre ord spørsmålet om kvalitet også et spørsmål om hvordan kunst skapes, og det viser seg at den kunstneriske utforskningen og utviklingen ikke bare knytter seg til personlige estetiske preferanser og de valg som gjøres underveis, men også til de diskusjoner og forhandlinger som oppstår i møtet med andre kunstnere, med

9 Prytz 2018.

andre aktører i kunstlivet og med de politiske, økonomiske, teknologiske, sosiale og kulturelle rammene i samtiden. Kunst både skapes i og skaper sosiale rom, og det samme gjelder for kvalitet og kvalitetsforståelser.

Samtidig er det flere av forfatterne i *Når kunsten tar form* som bruker ordet «kvalitet» med et visst forbehold. De er usikre på om «kvalitet» egentlig egner seg til å beskrive det som er viktig og betydningsfullt i kunsten og kulturen. Ingen begrep er uskyldige eller nøytrale; de bringer med seg visse føringer, assosiasjoner og tankesett, og for mange indikerer «kvalitet» en form for klasifisering eller rangering – en inndeling og hierarkisering som går på tvers av den åpenheten og den utforskende holdningen som preger god kunst. Med «kvalitet» følger dessuten forestillinger om bestemte kriterier og en bestemt standard som kunsten og kulturen angivelig skal kunne måles og vurderes på grunnlag av. Men kunst og kultur kan ikke defineres, vil mange innvende. God kunst oppstår ikke ved å følge en bestemt oppskrift eller mal, men er snarere et resultat av at «reglene» brytes. Derfor kan man heller ikke på forhånd vite hva som vil fungere, eller hva man vil oppleve som viktig – altså hva som er god kvalitet. Hvorfor er det så allikevel gode grunner til å diskutere dette spørsmålet? Hva er det som har bidratt til å aktualisere kvalitet?

Viktige kulturelle, samfunnsmessige og økonomiske endringstendenser har de senere årene bidratt til å sette etablerte forståelser av kunst, kultur og kvalitet under press. Digitalisering og nye medievaner, globalisering og fremveksten av et mer mangfoldig samfunn, kombinert med en nyliberalistisk dreining innen politikk og forvaltning, er noen av de prosessene som har bidratt til å endre grunnlaget for vurdering av kunstnerisk og kulturell kvalitet. Den felles standarden, det felles språket eller forståelsen av kunst og kultur som man tidligere kunne enes om som et grunnlag for vurderinger av kvalitet, har i dag spaltet seg i et mangfold av kvalitetsforståelser. Da Norsk kulturråd ble opprettet i 1965, var situasjonen på mange måter enklere: Kunst og kultur fikk legitimitet gjennom å bidra til den allmenne dannelsen, og i den kulturpolitiske samtalen ble kunstneriske og kulturelle aktiviteter sett på som et gode i seg selv. Kvalitet var et kjennemerke ved den «høye» kunsten, og man kunne nærmest ta for gitt hvilke sjangre eller uttrykksformer som var en del av det gode selskap.

Etter hvert har imidlertid de hegemoniske tradisjonene som satte standarden for «god» kunst og kultur, blitt utfordret. Det har vokst frem en sterkere bevissthet om det mangfold av kunstneriske og kulturelle tradisjoner og uttrykksformer som finnes også utenfor den hegemoniske kulturen, og om at også disse tradisjonene og uttrykksformene kan ha høy kunstnerisk kvalitet, enten det dreier seg om populærkulturelle uttrykksformer eller uttrykksformer med utspring i andre kulturer. Samtidig har økt politisk interesse og teknologisk tilrettelegging for «deltakerkulturen» og den enkeltes interesser

og valgmuligheter de senere årene bidratt til på ulike måter å individualisere kvalitetsvurderingen: I sosiale medier kan alle i dag være kritikere. Men på hvilket grunnlag foregår kvalitetsvurderingen? Hvor går skillet mellom objektiv kvalitet og subjektiv smak? Og er «kvalitet», forstått som en allmenngyldig påstand om kunstnerisk eller kulturell verdi, fremdeles et relevant begrep når kulturkonsumet først og fremst retter seg mot å dekke en umiddelbar interesse hos mottakeren?

Verken kunst eller kvalitet er statiske størrelser, og de må – som denne boken viser – hele tiden reforhandles. Ettersom nye uttrykksformer og praksiser vokser frem, utfordres det etablerte begrepsapparatet for vurdering av kunst og kultur, altså de ordene vi bruker for å beskrive erfaringen av kvalitet, de «verdier» vi knytter til kunst og kultur. Dermed blir det behov for nye ord og begreper som kan bidra til å forklare det som står på spill i det enkelte uttrykket. Et begrep som «det skjønne» er et eksempel på en term som allerede for lenge siden mistet sin kraft som kriterium for kvalitet, selv om det fremdeles lever videre i et ord som «skjønnlitteratur». «Originalitet» er et kvalitetskriterium som har stått sentralt siden romantikken, men er det fremdeles et gyldig kriterium for vurderinger av kunst og kultur i en tid da teknologien legger til rette for en stadig større anvendelse av sitater og samplinger fra andre kunst- og kulturuttrykk? Og hvordan forholder modernismens tanker om «det nyskapende» seg til kulturuttrykk hvor det ikke er nyskaping, men derimot videreføring av tradisjonen som er den sentrale kvaliteten?

Samtidig med (og kanskje som en følge av) at det felles språket og de felles verdiene for vurdering av kvalitet har blitt utfordret, har man i kulturpolitikken og den kulturelle offentligheten sett en økende interesse for og oppmerksomhet om spørsmål knyttet til kvalitet og kvalitetsvurderinger. Selv om «kvalitet» var et begrep i den kulturpolitiske diskursen også tidligere, er det mye som tyder på at det siden begynnelsen av 1990-tallet har fått både en forsterket posisjon og et endret betydningsinnhold. Allerede i år 2000 var *kvalitet* tema for Kulturrådets årskonferanse, og bidrag herfra ble senere samlet i rapporten *Kunst, kvalitet og politikk*.¹⁰ Diskusjonen var imidlertid ikke uttømt med dette, og i årene som fulgte, fikk «kvalitet» en enda sterkere betoning i den kulturpolitiske debatten. Blant annet var «kvalitet» hyppig nevnt i *Kulturutredningen 2014* fra 2013, hvor det også ble argumentert for at det er behov for mer kunnskap om kvalitetsvurderinger:

Etter utvalgets syn er det en viktig utfordring i kulturpolitikken framover å utvikle begreper og metoder for kvalitetsvurdering og å utvikle ordninger

10 Lund, Mangset og Aamodt 2001.

som gjør at kvalitetsvurderingene kan inngå som et element i eierstyringen av kulturvirksomheter innenfor ulike kulturfelt.¹¹

Ambisjonen til *Kunst, kultur og kvalitet* har i tråd med dette vært å bidra til begrepsutviklingen på området, det vil si å fremskaffe en type begrepslige verktøy som kan være til nytte i både politikkkutforming og kulturforvaltningen, og som kan bidra til refleksjon innenfor de deler av kunsten og kulturen hvor kvalitet på ulike måter vurderes og bedømmes. Samtidig har forsknings-satsningen hatt en ambisjon om å problematisere bruken av begrepet, det vil si å problematisere tanken om kvalitetsvurderinger «som et element i eierstyringen» og forestillingen om at kvalitet er noe man enkelt kan måle eller bli enige om. Derfor har ikke forskningssatsningen hatt noen ambisjon om å utvikle metoder for måling eller vurdering av kvalitet, og det har heller ikke vært noe mål å formulere entydige definisjoner. Derimot har det vært et ønske å bidra med mer grunnleggende refleksjoner: Hvor kommer begrepet fra? Hvordan brukes det – i ulike kunstfelt og i ulike formidlings- og vurderingsledd? Har bruken av begrepet endret seg historisk? Er den fremdeles i endring? Hvilke virkninger har de ulike måtene å bruke kvalitetsbegrepet på? Og hva er det vi *ser* og *tenker* om kunst når vi bruker begrepet på én måte kontra en annen?

Hvilken kvalitet?

Som vi var inne på tidligere, anskueliggjør kontroversene rundt *European Exchange* hvordan diskusjoner om kunstnerisk og kulturell kvalitet i mange tilfeller knytter seg opp til andre dimensjoner ved kulturen og til andre deler av samfunnet – og dermed til andre kvalitetsparametere enn de rent estetiske. I en rekke vurderingssituasjoner vil det dermed være andre faktorer å ta hensyn til, for eksempel geografi, kjønn, ulike publikumsgrupper og økonomiske interesser. Dette leder oss til spørsmålet om hva det egentlig er vi snakker om når vi snakker om kvalitet: Handler det utelukkende om egenskaper ved det kunstneriske eller kulturelle uttrykket, eller må vurderingen også innreflektere konteksten og den virkningen uttrykket har på mottakeren?

Man har alltid diskutert «god» kunst kontra «slett» kunst, og man har reflektert over hva det er som gjør den gode kunsten god – og den slette kunsten slett. Aristoteles' skrifter om ditekunsten fra omkring 335 f.Kr. er i så måte et interessant eksempel. I de delene som er bevart, handler det primært om tragedien: Aristoteles redegjør blant annet for bestanddelene i

11 NOU 2013: 4, s. 296.

en god tragedie, og hans eksempel er Sofokles' *Kong Oidipus*, skrevet drøyt hundre år tidligere. Aristoteles' definisjon av tragedien er berømt og oppsummerer mange av de sentrale punktene i den greske filosofens refleksjoner over diktekunsten:

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til en renselse som hører slike sinnsstemninger til.¹²

På den ene siden beskriver Aristoteles hvilke formelle kriterier som kjennetegner en god tragedie. Blant annet sier han noe om hvor stort tidsrom handlingen kan dekke, han sier noe om hvilke karakterer som egner seg for denne typen dramatisk kunst, han sier noe om hvordan historien bør bygges opp og presenteres, og han sier noe om språket. Mye av dette kan beskrives rent objektivt som en del av kunstverket. På den andre siden snakker Aristoteles om hvilken virkning tragedien bør ha: Den bør, argumenterer han, skape «frykt og medlidenhet» hos publikum, noe som i neste omgang skal føre til en slags «renselse» eller det han kaller *katharsis*. *Om diktekunsten* rommer ingen klar definisjon av *katharsis*, og begrepet kan tolkes på ulike måter, men på en eller annen måte må en god tragedie altså ha en positiv virkning på den enkelte tilskuer og dermed – i neste omgang – på samfunnet som helhet. Objektive, formelle kvaliteter er ikke nok til å gjøre tragedien god. At den berører publikum, er like viktig.

Det viktige i denne sammenhengen er ikke detaljene i Aristoteles' beskrivelse av tragedien, men derimot hvordan *Om diktekunsten* kan sies å skissere to helt grunnleggende posisjoner i diskusjonen om kvalitet. På den ene siden kan man forstå kvalitet som noe essensielt, det vil si som en del av selve det kunstneriske eller kulturelle uttrykket, noe som kan beskrives objektivt, og dermed – potensielt – måles. På den andre siden kan man forstå kvalitet i relasjon til publikum eller til omgivelsene: Et kunstverk er godt fordi det har en spesiell virkning eller fordi det får en spesiell betydning for dem som leser, lytter, betrakter eller på annen måte er mottakere. Denne kvaliteten er subjektiv, den avhenger av konteksten, tidligere erfaringer og den situasjonen man opplever kunsten eller kulturen innenfor. Slik forstått er kvalitet svært vanskelig å definere – og enda vanskeligere å måle.

Aristoteles bruker selv ikke ordet «kvalitet». Ordet kommer fra det latinske *qualitas* og springer ut av den romerske politikeren og forfatteren Ciceros arbeid

12 Aristoteles 2004, s. 31.

med å oversette gresk filosofi. Begrepet ble opprinnelig brukt til å beskrive en egenskap ved en ting eller en person. I utgangspunktet var det altså ingen estetisk kategori, og det er kun i nyere tid blitt brukt til å beskrive hva som er godt eller mindre godt i kunst og kultur. «Det skjønn», «det sanne», «ekspressivitet», «det ekte», «det nyskapende», «det originale» og «det sterke» er eksempler på kategorier eller kriterier som har hatt en langt mer fremtredende posisjon i historiske refleksjoner over kunst og kultur. I den filosofiske tradisjonen som går tilbake til 1700-tallet, med David Hume som en sentral figur, er for eksempel «smak» et langt viktigere begrep enn «kvalitet».

I artikkelen «Kvalitet uten innhold?» fra *Kvalitetsforståelser* griper litteraturforsker Knut Ove Eliassen tak i dette. Langt på vei, hevder han, er kvalitetsbegrepets aktualitet «betinget av en samtidig politisk kontekst».¹³ Mer konkret viser Eliassen hvordan kvalitet som kulturpolitisk begrep ikke bare kan forstås i forlengelsen av en estetisk tradisjon for vurdering av kunst, men også – like mye – i relasjon til fremveksten av New Public Management, altså de prinsipper eller metoder for styring av offentlige virksomheter som vokste frem internasjonalt og i Norge på 1990-tallet. Økt kvalitet var som kjent et viktig mål innenfor New Public Management, noe som blant annet kom til uttrykk gjennom den såkalte Kvalitetsreformen innenfor universitets- og høyskolesektoren. Her handler det imidlertid om et kvalitetsbegrep som har sin opprinnelse i industrien, og som tar utgangspunkt i den standardisering av produkter og arbeidsprosesser som er nødvendig for å kunne tilby varer eller tjenester av – nettopp – en bestemt kvalitet eller beskaffenhet. På den ene siden handler det om å definere produktets bestanddeler og hvor godt produktet skal være, altså dets *standard*. På den andre siden handler det om å beskrive den mest kostnadseffektive måten å oppnå det ønskede resultatet på. «Kvalitet» brukes her med andre ord til å beskrive en «optimalisering av ressursutnyttelse med henblikk på et bestemt mål, om det nå dreier seg om administrasjon av flyselskap, banker eller fabrikker, eller om det handler om den tjenesteytende delen av den offentlige sektor, slik som helsevesen eller skattemyndigheter».¹⁴ Påstanden til Eliassen og andre som har drøftet dette spørsmålet, er at når «kvalitet» blir et sentralt begrep i den kulturpolitiske diskursen på 1990-tallet, er det nettopp en slik forståelse av begrepet som ligger til grunn.¹⁵ Kvalitet blir et mål i seg selv, og dermed oppstår det også et behov for å dokumentere eller måle at de ressursene som investeres, faktisk resulterer i kunst og kultur av høy kvalitet.

13 Eliassen 2016, s. 183.

14 Eliassen 2016, s. 194.

15 Se Strannegård 2013.

I kulturpolitiske sammenhenger kan man slik snakke om to ulike kvalitetsbegrep som overlapper og virker inn på hverandre. Det ene er forankret i estetiske vurderingspraksiser, det andre er knyttet til næringslivets systemer for kvalitetskontroll. I artikkelen «Kvalitet som agens» fra *Kvalitetsforståelser* hevder Odd Are Berkaak at det er to ulike rasjonaliteter som her støter opp mot hverandre. På den ene siden handler det om kvalitet som «evaluering-kriterium og virksomhetsmål» – med andre ord kvalitet som målstyringsinstrument.¹⁶ Denne formen for kvalitet baserer seg på at man på forhånd definerer bestemte mål, altså at man definerer hvilken kvalitet man ønsker å oppnå, og etablerer prosedyrer som gjør at man til slutt når målet. På den andre siden snakker Berkaak om en kvalitet som kommer til syne *a posteriori*, det vil si først etter at produktet foreligger. I dette tilfellet kan man ikke på forhånd definere hvilke kriterier som skal gjelde, eller hvilke prosedyrer man skal følge for at kvaliteten skal bli god. Kvaliteten kan først beskrives i etterkant, og det er denne forståelsen av kvalitet vi tradisjonelt knytter til kunst og kultur. Her, skriver Berkaak, er begrepet knyttet til «faglig sakkyndighet og bedømmelse av objekters egenverdi, og til den virkningskraft de får som følge av en slik kvalitet». Vurderingen, fortsetter han, er ikke «kvantifiserbar på samme måten som i et målstyringsregime, men er resultat av skjønn innenfor en kompetent offentlighet hvor aktørene deler en oppfatning av kvalitetskriterier».¹⁷

Grunnlaget for vurderingen, hevder altså Berkaak, er en felles oppfatning av kvalitetskriterier, eller – kunne man tilføye – en felles forståelse av kunst og kultur, et felles språk for å uttrykke vurderingen og en kanon av verk som man kan sammenligne med. Også vurderinger av kvalitet innen kunst og kultur forholder seg slik sett til en bestemt «standard», eller det man kunne kalle et mål for kvaliteten. I sin artikkel «Om kvalitet under reformbyråkratiet» i samme bok protesterer riktignok kunstteoretikeren Stian Grøgaard mot en slik forståelse av kvalitet. Ikke ulikt Berkaak skiller Grøgaard mellom «relativ» og «absolutt» kvalitet, og mens den relative kvaliteten kan defineres med utgangspunkt i en bestemt standard, det vil si sammenlignet med noe annet, argumenterer han for at den absolutte kvaliteten er god i seg selv. Den er unik. Den feier så å si alle tanker om standarder eller kriterier av banen, og i motsetning til hva som gjelder for næringslivets kvalitetsprodukter, er det umulig å definere prosedyrer for hvordan man skal kunne oppnå en slik kvalitet. Nettopp fordi den representerer en unik erfaring – i motsetning til den relative kvaliteten, som «erstatte erfaring med en sammenligning mellom erfaringer» –, er det ifølge Grøgaard kun denne formen for kvalitet som virke-

16 Berkaak 2016, s. 68.

17 Berkaak 2016, s. 69.

lig er interessant.¹⁸ Han advarer slik mot en tendens der målbar «relevans», altså kunstens nytte eller verdi i en bestemt kontekst, synes å bli oppfattet som viktigere enn de kvaliteter vi kun evner å skjelne i etterkant. «Kvalitet», poengterer Grøgaard, «er noe en får øye på i bakspeilet, noe som overlever det det handler om, på et tidspunkt da det handler om noe annet.»¹⁹

Kvalitetsforhandlinger

FFBs kunstverk i Kvam er et eksempel på et møte mellom fundamentalt forskjellige kunstsyn og forståelser av kvalitet. Men selv om diskusjonen om *European Exchange* ble ekstra tilspisset, representerer den ikke nødvendigvis et unntak. Slike sammenstøt – om enn i litt mer beherskede former – er snarere en del av kunstens hverdagsliv og en forutsetning for et vitalt kunst- og kulturliv.

Sammenstøtene er kanskje mest synlige – og dramatiske – når kunsten, som i eksemplet fra Kvam, flytter ut fra kunstinstitusjonen og inn i det offentlige rom. Da forlater kunstverket det enkelte kunstfeltets relativt omforente smaks- og tolkningsfellesskap og går inn i en mer kompleks retorisk situasjon der andre aktører som i mindre grad har internalisert feltets egne vurderingsformer, blander seg i samtalen. Kunstnerisk kvalitet blir her ett av flere kriterier det må tas hensyn til. Lignende brytninger finner sted når kunst og kultur gjøres til gjenstand for vurderinger på samfunnsområder med andre logikker og aktører enn deres egne, for eksempel når kulturpolitiske hensyn veies opp mot næringspolitiske interesser, eller når kunst og kultur skal formidles via kunstens mange mellommenn og munnskjenker – kuratorer, kritikere, kulturjournalister eller for den saks skyld ulike algoritmebaserte tjenester. Nettopp i slike møter mellom kunstfelt og omverden synes kvalitetsbegrepet, med sin grunnleggende ubestemmelighet, å spille en viktig rolle. I mangelen av et felles estetisk språk – eller et estetisk språk overhodet – får det en funksjon som *placeholder*, og det er ikke utenkelig at nettopp fraværet av en klar begrepsdefinisjon i slike situasjoner gjør (dannet) samtale mulig: En åpning av den «sorte boksen», det vil si en eksplisitt formulering av konkrete kriterier for kvalitet, kunne lett føre til en kollaps hvor partenes underliggende interessekonflikter ble dominerende.

Men brytninger mellom ulike kvalitetsforståelser er i høyeste grad også en del av kunsten og kulturens indre liv. De finner sted i møter mellom ulike kunstfelt, som når verk og kunstnere skal velges og settes sammen til bredere festivaler, eller når kunstuttrykk skal remedieres, for eksempel som en del av

18 Grøgaard 2016, s. 62.

19 Grøgaard 2016, s. 54.

en digitaliseringsprosess eller i adaptasjon fra litteratur til film. Ikke minst finner brytningene også sted *internt* i kunstfeltene. Det kan være i det redaksjonelle arbeidet med en ny roman, i samarbeidet mellom kurator og kunstner, i kritikerens møte med kunstverket, i komiteer som tildeler priser, i diskusjoner om hvilke kunstnere som fortjener statlig arbeidsstipend, i kunsthøyskolenes professoransettelser, i kunstdidsskriftenes fagkomiteer, når kunsthistorien skal skrives og kanon fastslås – i det hele tatt: overalt. Det er ikke bare konkrete kunstverk eller produksjonen til bestemte kunstnere som gjøres til gjenstand for slike vurderinger og forhandlinger. Det forhandles også om kvalitet i forkant av det kunstneriske arbeidet, som for eksempel når søknadsbehandlingen i Kulturrådet vurderer potensialet til et planlagt prosjekt, og i selve den prosessen der kunsten tar form, for eksempel – som vi skal se senere i denne boken – internt i en teatergruppe som arbeider med en ny oppsetning.

Kvalitetsforhandlinger – møter mellom ulike diskurser og forståelser – er altså en del av kunstens og kulturens vesen, og de bidrar til å bringe kunsten videre ved hele tiden å utfordre eller sette spørsmålsteget ved etablerte konvensjoner. Derfor er ikke kvalitetsforståelser statiske; tvert imot må de stadig *reforhandles*. Kvalitetsforhandlinger og de begrepene vi bruker for å beskrive kvalitet, kan slik sies å være produktive. De bidrar til å forme hvordan vi reflekterer over kunst og kultur, og dermed hvordan nye prosjekter planlegges. I artikkelen «Kvalitetsbegrepene dramaturgi» argumenterer teaterregissøren Tore Vagn Lid for at ord og begreper som i utgangspunktet er ment å beskrive en trend eller et fenomen i samtiden, i neste omgang kan være normdannende i den forstand at de virker tilbake på det fenomenet eller den trenden de beskriver – de virker med andre ord tilbake på selve kunstarbeidet. Ett av de begrepene Lid ser nærmere på, er «internasjonalisering». Internasjonal virksomhet *kan* riktignok være en god indikator på kvalitet, bemerkar han, men samtidig kan dyrkingen av det internasjonale fungere som et retorisk grep som så å si betyr «kvalitet», altså et ord man anvender fordi man vet at det har gjennomslagskraft. Lid snakker om en «kommunikativ formel» som gjør det mulig for et «uoversiktlig, polyfont og flyktig scenekunstfelt» å dokumentere kunstnerisk kvalitet «inn mot fagutvalg og forvaltning». ²⁰ Bruken av et bestemt begrep for å betegne kvalitet, i dette tilfellet «internasjonalisering», er altså ikke nødvendigvis kun estetisk begrunnet; det kan gjerne være et behov hos bestemte aktører for å posisjonere seg i feltet, som bidrar til at begrepet tilegnes verdi som kriterium nettopp for kvalitet.

Når dette så skjer, kan det påvirke utviklingen i hele scenekunstfeltet, ved at man – gjerne av pragmatiske årsaker – innretter det kunstneriske uttryk-

20 Lid 2016, s. 128.

ket mot de kvalitetsbegrepene som til enhver tid synes å stå høyest i kurs. Lid viser til forestillinger som lages nettopp for å fungere i et internasjonalt scenekunstmarked, hvor for eksempel tekstelementer nedtones, eller det legges vekt på «turnévennlighet» med «færre utøvere, liten teknisk-scenografisk rigg og enkle tekniske manualer». ²¹ Dette, altså valg av format, har betydning for *hva* det er mulig å uttrykke – og dermed også for *hva* som *ikke* lar seg uttrykke. Slik, kan man hevde, har det potensielt konsekvenser hvilke kvalitetsbegreper man bruker, hvilke prosedyrer man har for å vurdere kvalitet, og hvordan man tildeler offentlig støtte. Så fort man etablerer et sett med kriterier og en metode for vurdering av kvalitet, er det alltid en risiko for at de kunst- og kulturuttrykkene man ønsker å vurdere eller måle, tilpasser seg målesystemene. Dette siste poenget kan virke noe forstemmende i en tid der kunstnere og kunstinstitusjoner som aldri før er gjenstand for forventninger om å kunne måles og veies etter enkle kriterier, for på den måten å dokumentere sin samfunnsnytte og -relevans, sin popularitet, sin kunstneriske gjennomslagskraft, sin *ranking*. I mange henseender er situasjonen åpenbart absurd og i strid med kunstens egenart.

Kvalitetsbedømmelser

Å diskutere kvalitet handler, som vi var inne på tidligere, i mange tilfeller om å etablere standarder (et felles vurderingsgrunnlag) eller om å sammenligne et bestemt kunstverk med en allerede etablert standard, enten denne er underforstått eller eksplisitt formulert. Det er en slik tenkning Stian Grøgaard stiller seg kritisk til ved sitt begrep om «absolutt kvalitet». Å måle kunstneriske og kulturelle uttrykk på denne måten innebærer en form for hierarkisering hvor det blir fastslått at noe er bedre eller dårligere enn noe annet. Dette fører videre til spørsmål om ikke andre kriterier ville ført til et annet hierarki, og – i neste omgang – om hvem det er som etablerer standardene, og hvem det er som forestår kvalitetsvurderingene. Dette er vesentlige spørsmål i alle diskusjoner om kunst, kultur og kvalitet, og en rekke av artiklene i denne boken undersøker ulike posisjoner eller roller som gir makt til å definere kvalitet, enten det er kritikere, kulturjournalister, kuratorer, ansatte i kulturforvaltningen eller ansvarlige for ulike vurderings- eller utvelgelses-systemer, for å nevne noen. Hva som er kunst, og hvem som er kompetente til å bedømme kunstens verdi, er gjenstand for aldri avsluttede sosiale forhandlinger, og i slike forhandlinger har ikke alles stemmer samme gjennomslagskraft. De er påvirket av maktrelasjoner både i kunstfeltet og i samfunnet

21 Lid 2016, s. 129.

mer overordnet.²² Det er som vi var inne på ovenfor: Når et bestemt begrep etablerer seg som kriterium for kvalitet, er det mulig å forstå dette som et uttrykk for at bestemte aktører har vunnet frem med sine interesser.

At en rekke av bidragene i denne boken retter blikket mot situasjoner hvor ulike forståelser av kunst, kultur og kvalitet brytes mot hverandre og inngår i det vi har valgt å kalle kvalitetsforhandlinger, betyr imidlertid ikke at «kvalitet» blir forstått som en relativ størrelse, eller at vurderingen av kvalitet reduseres til et spørsmål om subjektiv smak. Artiklene fastholder at kvalitet finnes, altså at visse kunst- og kulturuttrykk utmerker seg som spesielt betydningsfulle, og de viser at det er mulig å finne et felles språk for å diskutere hvordan kunstnerisk og kulturell kvalitet skal kunne forstås, beskrives og vurderes. Grunnlaget for vurderinger av kunst og kultur er nettopp den vedvarende samtalen om – og de stadige brytningene mellom – ulike forståelser av kvalitet. Det er nettopp i den kritiske samtalen om ulike kunstneriske og kulturelle uttrykksformer, og i forhandlingene mellom ulike perspektiver på kunst og kultur, at ulike forståelser av kvalitet etablerer seg og tar form. Derfor er det heller ikke slik at man trenger å enes om hvilke aspekter eller verdier ved kunsten og kulturen som til enhver tid bør fremheves i vurderingen av kvalitet, at alle kvalitetsvurderinger trenger å være samstemte, eller at kvalitetsdommene trenger å være endegyldige – snarere tvert imot. Når artiklene i denne boken velger å betone forhandlingene mellom ulike kvalitetsforståelser, bidrar det til å anskueliggjøre hvordan kvalitet må forstås dynamisk og kontekstuel. Etter som de kulturelle og samfunnsmessige omgivelsene endrer seg og nye perspektiver på kunst og kultur introduseres, vil også vurderingene av kvalitet kunne omstøtes. Samtidig er det fremdeles noen verk som blir stående som helt sentrale, på tvers av de historiske omskiftningene – det er dette vi kaller klassikerne eller kanon.

Siden forståelsen av kvalitet formes nettopp i samtalen om kunst og kultur, kan man skille mellom kvalitet og subjektiv smak. Men derfor kan man også argumentere for at vurderingen av kvalitet krever en viss kunnskap og visse erfaringer. Man må forstå den diskursen man trer inn i, og man må ha et visst sammenligningsgrunnlag – en standard å forholde seg til. Man må til en viss grad ha en form for spesialistkompetanse. Dette er en av problemstillingene musikkforskeren Anne Danielsen utforsker i sin artikkel «Nyskapende, sterk og kompetent!» i *Kvalitetsforståelser*. Her drøfter Danielsen forståelsen av de tre begrepene «nyskapende», «sterkt» og «kompetent» innenfor henholdsvis elektronika-, indie- og bluessjangeren, og hun konkluderer med at begrepene både har ulike betydninger og ulike verdier innenfor de

22 Noen eksemplariske studier er her Becker 1982 og Bourdieu 1984 og 1996.

tre sjangrene. Mens for eksempel et sterkt og personlig uttrykk – «ekspresivitet» – er en viktig verdi innenfor indiemusikken, er det en mer eller mindre uvesentlig egenskap innenfor den elektroniske musikken. Et sterkt uttrykk hører kort sagt ikke til premissene for sjangeren, og dermed blir det også feil hvis man vurderer elektronika med utgangspunkt i kriterier eller verdier som har sitt utspring i indiemusikken – eller for den saks skyld i hvilken som helst annen musikalsk tradisjon. For å vurdere kvaliteten på et gitt musikalsk uttrykk, argumenterer derfor Danielsen, er det nødvendig med inngående innsikt i de spesifikke uttrykkene eller sjangere man vurderer, og i de ordene og begrepene som brukes for å beskrive kvalitet.

Ikke desto mindre vil det alltid være en viss usikkerhet knyttet til vurderinger av kvalitet. Det er alltid mulig å peke på kunstverk som har blitt høyt verdsatt av samtiden, men som ikke makter å vekke engasjement i ettertiden, og omvendt: kunstverk som har blitt oversett i sin egen samtid, men feiret av ettertiden. Det gjør ikke nødvendigvis kvalitetsvurderingene – verken samtidens eller ettertidens – mindre gyldige. Slike vurderinger kan aldri være objektive eller ufeilbarlige. De vil alltid være gjenstand for forhandlinger. I bunn og grunn handler det om hvem som til enhver tid har de mest overbevisende argumentene, hevder litteraturkritikeren Bernhard Ellefsen i sin artikkel «Den ytterste instans» i *Kvalitetsforståelser*. Han skriver:

En pragmatisk himmel hviler over den kritiske samtalen, og enhver som følger litteraturen og anmeldelsene som skrives om den, vil umiddelbart anerkjenne at slik er det: Kritikken har aldri endegyldig «rett», men det betyr ikke at den ikke kan opplyse oss, overbevise oss om et verks betydning eller mangel på sådan, utvide horisonten vår, gi oss en litterær erfaring i kraft av seg selv (med alt det innebærer), et cetera. [...] At det ikke finnes *beviser* i streng forstand, eller noen enkel syllogisme å gripe til, skyldes nettopp den litterære verdsettelsens eksistensielle og intellektuelle betydning. Litterær kvalitet handler om langt viktigere sider ved vår erkjennelse enn det vi enkelt kan måle eller sikkert fastslå som *sant*.²³

Til syvende og sist handler kvalitet om det som står på spill, og det som virkelig betyr noe i kunsten og i kulturen. Det handler om grunnleggende forståelser av hva kunst og kultur er og kan gjøre, og hvilke former kunsten og kulturen kan ta. Derfor skaper diskusjoner om kvalitet engasjement, noen ganger også høy temperatur, slik vi så det i eksemplet med FFBs *European Exchange*. Artikkene i denne boken gir ingen entydige svar på hvordan kvalitet

23 Ellefsen 2016, s. 99.

skal forstås, beskrives eller vurderes, men de bidrar til å fremvise forhandlingene om kvalitet og dermed hvilke forståelser av kunst, kultur og kvalitet som sirkulerer i samtiden.

Om bidragene

Politiske, filosofiske og historiske perspektiver

De kulturpolitiske stortingsmeldingene er sentrale omdreiningspunkter i det offentlige ordskiftet om status, mål og virkemidler for kunst- og kulturlivet i Norge. De er i diskursanalytisk forstand *monumentale* tekster som andre tekster om den samme tematikken må forholde seg til. Når denne innledningen skrives, er det fjorten år siden den forrige kulturmeldingen (*Kulturpolitikk fram mot 2014*) ble skrevet, og arbeidet med en ny er fremdeles i en tidlig fase – den er ventet først i 2019.²⁴ Vi vet altså ikke hva den kommende kulturmeldingen vil bringe. Det eneste vi kan være sikre på er at den kommer til å diskutere «kvalitet» – mange ganger. Hvordan har så kvalitetsbegrepet blitt brukt i de foregående meldingene, og hva kan man lære om ordet og begrepet «kvalitet» ved å undersøke den konkrete anvendelsen i de kulturpolitiske dokumentene? Nettopp dette er tema for den innledende artikkelen i denne boken, «Stortingsmeldingernes kvalitet», av den danske filosofen **Søren Kjørup**. Gjennom seks kulturmeldinger, utkommet over en periode på over tretti år, og gjennom populærkulturens inntog og en økende aksept for markedskreftene i kulturpolitikken, følger Kjørup «kvalitet» fra å være et ord som helst skulle unngås, til å være et begrep som gjennomsyrrer enhver form for kulturpolitisk tekst og tenkning. Der begrepet på 1970-tallet var problematisk fordi det var forbundet med elitisme og dermed sto i veien for det utvidede kulturbegrepets vekt på desentralisering og egenaktivitet, var de følgende tiårene preget av en stadig sterkere betoning av profesjonell kvalitet. Det er allikevel typisk for kulturmeldingene, demonstrerer Kjørup, at de i liten grad synes å oppfatte kvalitet som en spesifikk egenskap ved kunstneriske og andre kulturelle arbeider, men heller bruker begrepet *emfatisk* eller forsterkende. Det er stor tverrpolitisk enighet om at kunst og kunstopplevelser skal ha høy kvalitet, men utover dette er kvalitetsbegrepet flytende og kan lik et nasjonsflagg fylles med svært skiftende innhold, alt etter ens interesser.

Videre i bokens første del er det historiske og filosofiske perspektiver på kvalitetsbegrepet som utforskes. I «Om grunnlaget for kvalitetsvurderinger i kunst: en begrepslig undersøkelse» tar filosofen **Simo Säätelä** utgangspunkt i nettopp den åpenheten (eller uklarheten) knyttet til kvalitetsbegrepets

24 Kultur- og kyrkjedepartementet (2003).

betydning i en kulturpolitisk kontekst som Søren Kjørup påpeker i sin artikkel. Men snarere enn å definere hva begrepet egentlig betyr, tar Säätelä i bruk Wittgensteins språkspillteori for å undersøke hvordan «kvalitet» anvendes i konkrete sammenhenger, og hva som er felles i de ulike bruksmåtene. I tråd med Stian Grøgaards artikkel viser Säätelä til konflikten mellom en «relativ» og en «absolutt» forståelse av «kvalitet», hvor relativ kvalitet bestemmes i forhold til en gitt standard, mens absolutt kvalitet – den vi gjerne forbinder med estetiske opplevelser – er unik i den forstand at den ikke kan bestemmes ut fra forhåndsdefinerte kriterier. Med utgangspunkt i David Humes klassiske analyse av estetiske smaksdommer argumenterer Säätelä ikke desto mindre for at det er mulig å gjøre meningsfulle kvalitetsvurderinger også i situasjoner hvor det er vanskelig eller umulig å oppnå enighet om kriterier. For Hume baserer vurderingen av kvalitet seg på en smaksstandard som etableres i eller hos publikum i møtet med kunsten. Spørsmålet om normativitet forskyves slik fra kriterier (forstått som spesifikke egenskaper i kunstverket) over til hvem som er kompetente til å vurdere eller rangere objekter som i utgangspunktet er unike og derfor usammenlignbare. Vi må akseptere at det er umulig å komme frem til eksakte kriterier for kunstnerisk kvalitet som gjør kvalitetsbedømmelsen uavhengig av hvem som gjør den. I stedet må vi stole på sakkyndiges og andre kompetente personers dommer, altså personer som ideelt sett har de egenskapene Hume krever av «sanne smaksdommere». I praksis er dette et forsvar for prinsippet om en armlengdes avstand i kulturlivet, hevder Säätelä. Det er bare kunstinstitusjonene selv som kan avgjøre hvem som er kompetente til å uttale seg om kunstnerisk kvalitet.

De to neste artiklene er skrevet av en gruppe norske litteraturvitere, **Erik Bjerck Hagen, Christine Hamm, Frode Helmich Pedersen, Jørgen Magnus Sejersted** og **Eirik Vassenden**, som drøfter hvordan litterær kvalitet har blitt forstått og diskutert i løpet av de siste to hundre og femti år. I den første artikkelen, «Litterær kvalitet 1. Historiske perspektiver», viser forfatterne hvordan kulturell konsensus og kanonisk stabilitet har blitt svakere med årene, og at det samtidig har vokst frem en forståelse av at litterære vurderinger og dommer alltid foregår i situasjoner som er definert av kjønn, klasse, historisk kontekst og ideologiske føringer. Til tross for dette – og til tross for de historiske omskiftningene – har diskusjonen om litterær kvalitet vært påfallende stabil, både med hensyn til hvilken litteratur som har blitt mest verdsatt, og med hensyn til hvilke kriterier som brukes for å begrunne litterære dommer. Det går en rød tråd, argumenterer forfatterne, fra opplysningstiden via romantikken, realismen og modernismen og videre frem til i dag. Underveis har forestillinger om kvalitet blitt endret og modifisert, men på gjenkjennelige måter, og kvalitetsbegrepet som sådant er lite rokket ved.

I den andre artikkelen, «Litterær kvalitet 2. Nyere utfordringer», undersøkes fire nyere og ganske ulike utfordringer mot tilløpene til overdreven vekt på kulturell konsensus og kanonisk stabilitet: populærlitteraturens inntog i kanon fra cirka 1970, den litteraturteoretiske dekonstruksjon fra cirka 1985, såkalt postlitterære eller antilitterære strømninger fra cirka 2000 og litteraturbegrepets endrede stilling innenfor norskdidaktikkens lærebøker etter cirka 1990. På alle fire felt viser det seg at tradisjonelle kvalitetsforestillinger lever videre, av og til i beste velgående, av og til på mer subtile måter. Den mest sentrale utfordringen anno 2018 synes ifølge artikkelforfatterne å ligge i norskfagets transformasjoner. I skolen er skjønnlitteraturen svekket, og kvalitetsvurderingen defineres stadig oftere som et subjektivt anliggende frikoblet fra tradisjonelle ideer om kvalitet, smak og dømmekraft. Dermed svekkes tanken om at enkelte verk skiller seg ut som spesielt betydningsfulle eller kvalitativt viktige. Her er det altså ikke ulike forståelser av kvalitet det forhandles om, men derimot selve forestillingen om kvalitet. Motsatt av Sääteläs konklusjon synes fraværet av allmenngyldige kriterier i dette tilfellet, altså i norskfaget, å kunne ut i en avvisning av «kvalitet» som en sentral verdi i omgangen med litteratur.

Kvalitetsforhandlinger i praksisfeltene

De to artiklene om historiske og samtidige forståelser av litterær kvalitet kan sies å anskueliggjøre hvordan ulike kvalitetsforståelser – og tilhørende kvalitetskriterier – vokser frem og formes gjennom en type forhandlinger hvor ulike historisk situerte politiske og estetiske posisjoner eller diskurser støter opp mot hverandre, og hvor også selve tanken om kvalitet, tanken om at noe av ulike årsaker er bedre enn noe annet, utfordres. Bokens andre del tilbyr konkrete studier av hvordan kvalitetsbegrepet blir gjenstand for slike forhandlinger i ulike kunstneriske praksiser. Når etablerte kvalitetsforståelser settes i spill, skyldes det delvis at nye aktører og nye kunstneriske uttrykksformer kommer på banen, eller at de økonomiske, teknologiske og samfunnsmessige rammene for kunst og kultur endrer seg. Det oppstår situasjoner hvor nye praksiser og diskurser møter de gamle og – dels gjennom kamp, dels gjennom dialog – fordrer et nytt språk, nye begreper og nye måter å tenke om kvalitet på. Men delvis kan også spenningene komme fra de kunstneriske praksisene selv, innenfor rammene av en felles overordnet kvalitetsforståelse. Ofte blir kvalitet forstått ulikt i kunstverkets ulike faser, fra den første idéutviklingen til de ulike realiseringene og verkets videre livsløp og forgreninger. Dermed kan også kvaliteten vurderes ulikt, avhengig av hvilken del av prosessen man retter blikket mot, og fra hvilket ståsted vurderingen foregår.

På 1990-tallet skjedde det dramatiske endringer i det norske kunstfeltet: Der modernismens estetikk og maleriet som medium lenge hadde vært domi-

nerende, vokste det nå frem en rekke alternative teknikker og utstillingspraksiser innenfor rammene av det man kan kalle et postmoderne kunstlandskap, eller også «det kontemporære». Dette åpnet veien for en ny type aktør i kunstfeltet, nemlig den uavhengige kuratoren, som **Eivind Røssaak** skriver om i artikkelen «Samtid, medier og diskurs: Kuratorgjennombruddet i Norge». Med referanse til blant andre sveitseren Harald Szeemann, en av de første og mest sentrale av de uavhengige kuratorene, viser Røssaak hvordan den nye rollen vokste frem internasjonalt allerede på begynnelsen av 1970-tallet. I Norge kom derimot gjennombruddet ikke før i 1996, med den første uavhengige utstillingen organisert av Unge Kunstneres Samfund og kuratert av Ingvill Henmo og Jon-Ove Steihaug. Røssaaks artikkel fokuserer på denne og to andre utstillinger som er eksemplariske fordi de artikulere ulike dimensjoner eller funksjoner ved kuratorens rolle. Den uavhengige kuratoren i Norge dukket opp samtidig som kunstverdenen generelt sett vendte seg mot diskursteori, appropriasjonskunst, konseptualisme og institusjonskunst, altså kunstuttrykk som i større grad enn for eksempel det tradisjonelle maleriet har behov for en diskursiv innramming eller fortolkning. Gjennom å studere blant annet utstillingskataloger viser Røssaak hvordan de uavhengige kuratorene bidro til dette fortolkningsarbeidet, og hvordan de dermed var av stor betydning for å løfte frem og artikulere en ny forståelse av kunst og kunstnerisk kvalitet. I dag peker Røssaak på at feltet igjen er i ferd med å endre seg som en følge av nye økonomiske, administrative og – ikke minst – teknologiske rammer for kunstinstitusjonene. Hvorvidt de uavhengige kuratorene også spiller en rolle i de pågående forhandlingene om kvalitet, er riktignok, konkluderer artikkelen, et åpent spørsmål.

At nye kunstneriske praksiser fordrer et nytt språk, synes å være en viktig lærdom fra Røssaaks studie av kuratorgjennombruddet i Norge. Det samme gjelder for **Tony Valbergs** artikkel «There must be other ways to make a change». Valbergs artikkel tar utgangspunkt i noen av de samme endringene i kunstfeltene som Røssaak beskriver, og viser hvordan deler av samtidskunsten fra 1990-tallet og fremover – under betegnelser som «relasjonell estetikk», «participatory art» og «socially engaged art» – har etablert ny en type sosiale laboratorier som fører kunsten ut av atelierene, studioene og galleriene og inn i mer komplekse og uforutsigbare deler av offentligheten. Tradisjonelle estetiske kategorier synes lite egnet til å forstå de kunstneriske kvalitetene ved slike nye praksiser, argumenterer Valberg. Med utgangspunkt i erfaringer fra egen kunstpraksis drøfter han en rekke nye begreper for å se og vurdere kvaliteten i de fremvoksende praksisene, slik som «mellomrom», «etikk», «empatisk innlevelse» og «glad kunst». Slike språklige nydannelser kan åpne for andre samtaler om kunstnerisk kvalitet enn de vi allerede kjenner, og dermed kan de også bidra til å reforhandle hvilke premisser vurderingene av kvalitet foregår på grunnlag av.

Når man snakker om de utfordringene etablerte kunstinstitusjoner står overfor, er det på sin plass å minne om at tradisjonskunsten alltid har vektlagt andre kvalitetsmarkører enn den europeiske «elitekunsten». Også på dette feltet foregår det imidlertid vedvarende forhandlinger om kvalitet og kvalitetsforståelser, og de neste to artiklene i boken drøfter eksempel på dette. I «Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden» viser **Ola Berge** og **Mats Johansson** hvordan kvalitet forstås, formes og forvaltes i folkemusikkfeltet. Som en uttrykksform der formaliserte institusjoner historisk sett har hatt relativt liten innflytelse på dannelsen og vedlikeholdet av kvalitetsforståelser, og der videreføringen av andre musikeres slårter har stått like sentralt som fremføringen av egne komposisjoner, har folkemusikken interessante paralleller til nyere typer deltakerkulturer der tekst, musikk, video og andre uttrykksformer deles, mikses og omarbeides på tvers av etablerte kulturelle hierarkier. Parallelt med fremveksten av den nye deltakerkulturen har imidlertid folkemusikken, noe paradoksalt, gått i motsatt retning, med et stadig tydeligere skille mellom profesjonelle, publikum og amatører, og med en økende institusjonell autorisering av feltet gjennom konkurranser, utmerkelse, utdannelser og profesjonstitler. Berge og Johansson viser hvordan folkemusikken i dag befinner seg i spenningsfeltet mellom populærkultur, tradisjonskultur og (såkalt) finkultur, der svært ulike kvalitetskriterier og krediteringsmekanismer gjør seg gjeldende. I «Meir høgtid enn juleftan» forfølger **Per Åsmund Omholt** dette i en nærstudie av formelle og uformelle kvalitetsvurderinger knyttet til kappleiken, tevlingen som i mer enn hundre år har vært et midtpunkt i det organiserte folkemusikkmiljøet. Artikkelen setter kappleiken inn i en historisk sammenheng og belyser blant annet kriteriene for bedømming i det såkalte dommerskjemaet. På den ene siden viser Omholt hvordan formelle kriterier kan fungere som et godt utgangspunkt for vurdering av kvalitet, selv om det fenomenet som vurderes, ikke så lett lar seg artikulere. På den andre siden påpeker han på hvordan «magefølelsen» i mange tilfeller overstyrer de forhåndsdefinerte kriteriene, og han viser dessuten hvordan utenommusikalske kriterier for kvalitet, for eksempel knyttet til opplevelsen av sosiale fellesskap rundt musikken, kan ha betydning for hvordan man vurderer en folkemusikalsk fremføring. Et viktig poeng for Omholt er at diskusjoner om og vurderinger av kvalitet kan være sjangeravgrensende. De bidrar altså ikke bare til å bestemme kvaliteten, men fungerer også som normative refleksjoner over hva folkemusikken er og skal være. Sentrale begreper i den forbindelse er «tradisjon» og «autentisitet». Omholt analyserer hvordan disse begrepene blir forstått, og viser hvilke spenninger som knytter seg til ulike fortolkninger av de enkelte begrepene. Slik bidrar artikkelen til å belyse hvordan forhandlinger om kvalitet ikke bare knytter seg til uenigheter om hvilke kriterier som

skal gjelde for bestemte kunst- og kulturuttrykk, men også til betydningen av de enkelte kriteriene.

Omholts artikkel retter ikke bare oppmerksomheten mot de kriterier som ligger til grunn for bedømming av musikalske fremføringer på kappleiken, men også mot de vurderingene som musikere selv foretar i arbeidet med egen musikk. Dette er et perspektiv **Ingrid M. Tolstad** bidrar til å videreutvikle. Mens diskusjoner om kvalitet i kunst- og kulturfeltene gjerne handler om forståelser og vurderinger av «ferdige» verk, fokuserer Tolstads artikkel «'Det hær va jævli bra!' Om kvalitetsvurderinger i kreative og kunstneriske arbeidsprosesser» på de vurderinger som finner sted i selve den prosessen der kunsten tar form. Basert på etnografisk feltarbeid i to kreative virksomheter – en kommersiell låtskrivercamp og en eksperimentell teatergruppe – viser Tolstad hvordan en rekke ulike kvalitetsvurderinger brytes mot hverandre på hvert punkt i de kreative arbeidsprosessene, og hvordan vurderingene blir ulikt vektlagt i de ulike fasene. Låtskrivernes og teatergruppens arbeidsprosesser er svært forskjellige. Mens låtskriverne arbeider målrettet for å skrive minst én låt om dagen, velger teatergruppen å dvele ved tiden – de forsøker bevisst å rote seg bort på veien. På andre områder viser imidlertid Tolstad hvordan det er tydelige likheter mellom de to utøvergruppene. For eksempel veksler begge kontinuerlig mellom det hun kaller «flytmodus» og «analysemodus». I flytmodus er kvalitetsvurderingene umiddelbare og kroppslige. Det kan handle om at de de lager, får foten til å gå, eller at de andre synger med eller kommer med spontane gledesutbrudd. I analysemodus diskuterer man derimot hvorvidt og hvordan de ulike uttrykkselementene man har kommet opp med, vil kunne berøre tilhørere og tilskuere, og om det – mer pragmatisk betraktet – vil kunne gi effekter i feltet eller markedet. Tolstads artikkel anskueliggjør på denne måten hvordan kunstneriske arbeidsprosesser utfolder seg som pågående kvalitetsforhandlinger hvor ulike kvalitetsforståelser kontinuerlig støter opp mot hverandre og filteres sammen.

Mens de kvalitetsforhandlingene Tolstad kartlegger i sin artikkel langt på vei er feltinterne, forgreiner diskusjonene seg videre til andre felt når de involverte kunstnerne er personer med funksjonshemninger. Dette er en tematikk **Ellen Saur** undersøker i sin artikkel «Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming». Her drøftes de utviklingshemmedes plass i kunstfeltet generelt og scenekunstfeltet spesielt i lys av de utviklingshemmedes historie knyttet til institusjonsomsorg og i relasjon til dagens omsorgsdiskurs og til koblingen mellom kultur og helse. Scenekunst med utviklingshemmede skuespillere kan sies å utfolde seg i et spenn mellom omsorg og estetikk, der ulike institusjoner vektlegger ulike verdier. Mens enkelte scenekunstgrupper har vokst frem med utgangspunkt i et behov for å skape aktivitet for deltakerne, har andre grupper vokst frem på bakgrunn av et ønske

om å skape kunst. Og der kunstutøvelsen i den første gruppen kan sies å være instrumentell, i den forstand at den også har andre formål enn de rent kunstneriske, tar den andre gruppen utgangspunkt i en tanke om kunstens autonomi. I tråd med dette må også vurderingen av slik kunst forhandle mellom estetiske og sosiale hensyn. Som et eksempel på dette viser Saur hvordan mennesker med utviklingshemming ofte blir sett på som spesielt «ekte» eller «autentiske», og hvordan dette av både anmeldere og publikum blir trukket frem som en spesiell kvalitet ved deres kunstuttrykk. En slik forestilling om autenticitet kan imidlertid stå i motsetning til ønsket om å bli sett på som en selvstendig skuespiller med egne kvaliteter – uavhengig av utviklingshemmingen. Slik demonstrerer artikkelen noen av de dilemmaene som knytter seg til vurderinger av kvalitet i kunst laget av personer med utviklingshemming, og – mer generelt – til vurderinger av kunst hvor man må ta hensyn til også andre dimensjoner ved kunstverket eller den kunstneriske praksisen enn de rent estetiske.

Det siste bidraget i denne delen er **Elise Seip Tønnessens** artikkel «Hvordan vurdere kvalitet i bildebokapper?», som drøfter hvordan vi kan vurdere den litterære kvaliteten i digitale bildebokapper for barn. Siden bokapper fremdeles er et relativt nytt fenomen, har det ennå ikke etablert seg klare konvensjoner for hvordan lesingen av slike utgivelser på den ene siden skal forholde seg til tradisjonelle betydningselementer som tekst og bilde, og hvordan den på den andre siden skal innreflektere betydningselementer som springer ut fra selve det digitale mediet, for eksempel den interaktiviteten som berøringsskjermen legger til rette for. Dermed har det heller ikke etablert seg klare konvensjoner for hvilke elementer som skal vektlegges i vurderingen av bokappene. Basert på studier av tre ulike gruppers vurderinger er Tønnessens artikkel et bidrag til å tydeliggjøre hva det er som særpreger kvaliteten på denne typen litterære utgivelser. Ut fra et leserorientert perspektiv tar Tønnessen først utgangspunkt i barnas preferanser når de får velge mellom et utvalg på åtte bildebokapper, som både inkluderer utgivelser som ligger svært nær papirboken de baserer seg på, og utgivelser med sterkere innslag av interaktive elementer. Barnas reaksjoner på de aktuelle bøkene blir deretter sammenlignet med foreldrenes vurderinger på den ene siden og produsentenes (forfatter, forlegger og digital tilrettelegger) refleksjoner på den andre. Tønnessen trekker frem fire dimensjoner som alle tre gruppene, i litt ulik grad, er opptatt av i sine kvalitetsvurderinger: bildebokappen som historie, som medium, som estetisk erfaring av form og endelig som sosial opplevelse.

Fra kritikere til algoritmer: Gamle og nye smaksdommere

Diskusjoner om kvalitet i kunst og kultur foregår ikke bare internt i det institusjonaliserte kunstfeltet eller mellom kulturpolitikere. Utover den konstante

summingen av kulturelle diskusjoner og distinksjoner i folks hverdagsliv har kunsten alltid hatt sine mellommenn og munnskjenker, som gjennom sine vurderinger og ytringer er med i spillet om å definere kunstens omdømme og verdi. Disse er tema for antologiens tredje del. Kritikeren har historisk hatt en særstilling her, men kritikkens forskjellige funksjoner har i de senere årene blitt kraftig utfordret gjennom et eksploderende kulturtilbud, økt mediemangfold, nedskjæringer i avisenes kulturdekning samt nye distribusjonsformer og diskusjonsfora som har kommet som en følge av digitaliseringen. I forlengelsen av dette dukker nye aktører og vurderingsformer opp. En slik utfordrer er den økende gruppen av kulturjournalister, en annen den oppblomstrende gruppen av «amatører» som publiserer både kritikker og andre omtaler i ulike sosiale medier. Men utfordringene kommer også i form av totale omgørelser av kritikken, som i algoritmiske anbefalinger av filmer og bøker du kanskje har lyst til å se eller lese, og i forsøk på å finne (objektive) metoder for – med kulturpolitiske formål – å måle verdien av kunst og kulturtilbud.

I Simo Sääteläs filosofiske undersøkelse av kvalitetsbegrepet står Humes refleksjoner over «de sanne smaksdommere» sentralt. Flere av artiklene i denne delen av boken tar utgangspunkt i nettopp denne figuren, altså smaksdommerne, og følger opp med konkrete analyser av den kritiske virksomheten. Det starter med et historisk overblikk i artikkelen «Fra Critica til Scenekunst.no – teaterkritikk i 1829, 1938 og 2015», hvor **Ole Marius Hylland** undersøker hvordan kritikere i ulike tidsepoker har formulert sine vurderinger av aktuelle teateroppsetninger. Artikkelen viser hvordan kriteriene for kvalitet blir forstått nokså ulikt i de tre nedslagene som foretas. I *Critica*, Norges første (om enn kortlivede) publikasjon for teaterkritikk, etablert i 1829, kan man lese en svært personrettet og skuespillteknisk kritikk, med vekt blant annet på skuespillernes håndbevegelser eller deres manglende evne til å gråte overbevisende, for å nevne noen eksempel. I anmeldelsene i *Aftenposten* og *Dagbladet* fra 1938 står fremdeles skuespillernes innsats sentralt i kritikken, men blikket er nå særlig rettet mot deres evner til å fylle sine roller med liv, ånd og overbevisning. Samtidig har stykkenes behandling av sin tematikk blitt et kritisk moment i vurderingen. Teaterkritikken i 2015, slik den kommer til uttrykk på Scenekunst.no, preges av at kritikerne i større grad enn tidligere synliggjøres og trer frem som omdreiningspunkter for kritikken, og dessuten av en intellektualisering av vurderingene, der akademiske begreper med selvfølghet inngår i det kritiske vokabularet. Selv om det er viktige forskjeller mellom kritikken i de ulike periodene, viser Hylland hvordan teaterkritikkens historie også er preget av kontinuitet. De grunnleggende bestanddelene i scenekunsten, de som er med på å gjøre det til en kompleks kunstform, er relevante for vurderingene i alle de tre periodene.

Merete Jonviks artikkel «Et fuktig såpestykke» tar opp tråden fra Hyl-lands artikkel, men inntar et rent nåtidsperspektiv. Gjennom samtaler med et knippe av de mest profilerte norske litteratur- og kunstkritikerne i samtiden undersøker hun hvordan de forstår kunstnerisk kvalitet, hvilke aspekter ved kunsten og kunstopplevelsen de vektlegger i sitt kritiske virke, og hvordan de formulerer sine vurderinger. Kritikerne Jonvik intervjuer, refererer både implisitt og eksplisitt til en rekke kjennetegn ved kvalitet, slik som originalitet, generøsitet, troverdighet, selvstendighet, språklig energi, flertydighet, mot, visuell rikdom og kompleksitet. På den måten bidrar artikkelen til å belyse hvilke verdier som preger kunst- og litteraturfeltene i samtiden. Felles for mange av kritikerne Jonvik intervjuer, er at de ikke kun fokuserer på objektive kriterier, men også vektlegger kunstens påvirkningskraft. At kunsten og litteraturen gjør inntrykk og berører, blir slik i seg selv et kvalitetskriterium. Kritikerne skiller seg riktignok fra hverandre ved graden av oppmerksomhet de retter mot form, følelser, formidling og kunstens relevans og funksjon, men ikke desto mindre tegner artikkelen et bilde av et kvalitetsparadigme hvor den subjektive opplevelsen i de senere årene har fått en stadig mer sentral rolle i kritikken.

Refleksjoner over og omtale av kunst- og kulturuttrykk er ikke forbeholdt kritikerne, og i de senere årene har vi sett en tendens til at den kritiske virksomheten i en rekke medier har mistet spalteplass til kulturjournalistikken. Nettopp kulturjournalistenes rolle i sirkulasjonen av kultur og verdsettingen av kvalitet er tema i to artikler av en nordisk forskergruppe bestående av **Nete Nørgaard Kristensen, Heikki Hellman** og **Kristina Riegert**. I «Nordiske kulturjournalister forført af Mad Men» undersøker de hvordan kulturjournalister i Norge, Sverige, Danmark og Finland har forhandlet om og på ulike måter bidratt til å legitimere såkalte kvalitets-tv-serier. Det sentrale eksemplet er *Mad Men* (2007–2015), som både kritikere og markedsaktører har utropt til en av de mest sentrale innenfor tv-serienes «tredje gullalder». Artikkelen viser hvordan seriens kvaliteter blir iscenesatt gjennom kulturjournalistenes dekning og kritikk, og hvordan både verksinterne estetiske aspekt og verkseksterne kulturindustrielle forhold får en rolle i denne dekningen. Noe av det som særpreger formidlingen av *Mad Men* til nordiske avislesere, er at journalistene ikke bare posisjonerer seg som profesjonelle kultureksperter, men også opptrer som en del av en eksklusiv fankultur med personlig innlevelse i seriens karakterer, tidsånd og stilunivers.

I artikkelen «Millennium 4 – medierna och kvalitetsförhandling av en bästsäljare» er det kulturjournalistikkens rolle innenfor et mer tradisjonelt kunstområde – nemlig litteraturen – som er i fokus, og i dette tilfellet er eksemplet David Lagercrantz' svært kontroversielle oppfølger til Stieg Larssons suksessrike *Millennium*-trilogi (2005–2007). Gjennom en studie av mot-

takelsen som fulgte *Det som inte dödar oss* (2015) i trettiseks nordiske aviser, finner den nordiske forskergruppen at fire ulike dimensjoner ved diskusjonen om kvalitet er i spill: litterær kvalitet, kommersiell kvalitet, profesjonell kvalitet og publikumskvalitet. I Lagercrantz' bok er alle disse kvalitetene tett sammenvevd: Om bokens kommersielle kvalitet var mest omtalt, ble dens håndverksmessige kvaliteter til en viss grad ansett å kompensere for de manglende litterære kvalitetene. Artikkelen viser hvordan kulturjournalistene i større grad enn litteraturkritikerne var sentrale i vurderingen av bokens kvaliteter, og den anskueliggjør dermed hvordan de tradisjonelle kritikernes rolle som kulturformidlere er i ferd med å bli utfordret av andre aktører på feltet.

Dette blir enda tydeligere i den neste artikkelen i boken. En av de viktigste rollene til anmeldere, kritikere, kuratorer, journalister og profesjonelle aktører i kulturfeltet har tradisjonelt vært å gi publikum informasjon og anbefalinger om aktuelle kulturprodukter. Digitaliseringen av medie- og kulturbransjene har bidratt til å endre dette bildet. I dag er det i økende grad automatiserte tjenester, gjerne omtalt som algoritmer, som leder oss til våre kulturopplevelser. Eivind Røssaak drøfter utfordringer knyttet til algoritmiske anbefalinger ved kjøp av kunst i sin artikkel om kuratorgjennombruddet i Norge. En lignende tematikk danner utgangspunkt for artikkelen «Algoritmens ansikt: Brukeropplevelser av kvalitet og relevans i algoritmiske anbefalinger på kulturfeltet» av **Terje Colbjørnsen**. Spørsmålet som stilles, er hvordan brukere av tjenester som Spotify og Netflix opplever nettopp algoritmebaserte anbefalinger. Gjennom intervjuer finner Colbjørnsen en tydelig ambivalens hos de aktuelle brukerne: På den ene siden hjelper algoritmene dem til å oppdage innhold de ikke kjente til fra før, på den andre siden styrer algoritmene anbefalingene i en retning som de frykter vil kunne snevre inn hva de faktisk eksponeres for. «Kvalitet» synes å være et lite aktuelt begrep i disse diskusjonene. Snarere synes algoritmenes logikk å fremheve «relevans», det vil si at en bok eller film passer akkurat til deg i din situasjon, men ikke nødvendigvis til andre. Dermed gir de algoritmebaserte tjenestene forrang til den individualiserte smaken, ulikt den tradisjonelle kulturkritikerens presumptivt allmenngyldige kvalitetsdommer. De utfordringene spørsmålet om kvalitet i kunst og kultur står overfor i forbindelse med de algoritmiske anbefalingene, kan slik sies å ligne på de utfordringene forskergruppen fra Universitetet i Bergen beskriver for norskfagets del: Når kvalitet og relevans defineres som en subjektiv opplevelse frikoblet fra tradisjonelle ideer om kvalitet, smak og dømmekraft, svekkes tanken om at enkelte verk skiller seg ut som spesielt betydningsfulle eller kvalitativt viktige.

En motsatt tendens, som kanskje nettopp tar utgangspunkt i at opplevelsen av kvalitetsvurderingen har blitt stadig mer subjektivt fundert, er tema for bokens siste artikkel, «Målinger af effekter og kvalitet af kunst og kultur» av

Trine Bille og **Flemming Olsen**. Her er vi på sett og vis tilbake der vi startet: Kulturens kvalitet er ikke bare en sak for kunstnere, kritikere og publikum. Kultur er også et statlig og politisk anliggende. Tilsynelatende står ideer om «en armlengdes avstand» i kulturpolitikken fremdeles sterkt, men samtidig foregår det en metodisk opprustning med uoversiktlige konsekvenser: utviklingen av verktøy for å måle og operasjonalisere kvalitet og effekter av kunst og kultur. Med utgangspunkt i to store prosjekter, *Measuring the Quality of the Arts* og *Quality Metrics* fra henholdsvis Australia og England, drøfter Bille og Olsen kritisk muligheten for kvantitative målinger av kvaliteten på utstillinger, forestillinger og andre kulturhendelser. Kvalitetsvurderingene i de to prosjektene artikkelen henviser til, baserer seg på en rekke indikatorer som vurderes av både publikum, kunstnerne selv og kollegaer. Bille og Olsen diskuterer flere problemer med disse målingene, dels knyttet til deres validitet, dels til hvilken rolle publikums vurderinger blir gitt. Svarene som kommer inn gjennom undersøkelsene, synes å være lite presise. De forteller noe om det overordnede inntrykket, men lite om de enkelte kriteriene eller indikatorene som undersøkelsene forsøker å måle. Dermed, konkluderer Bille og Olsen, kan man spørre hvilken verdi denne typen kvalitetsvurderinger har, ut over å legitimere og rettferdiggjøre den offentlige støtten til de kulturinstitusjonene som omfattes av målingene.

Litteratur

- Aristoteles (2004). *Om diktetekunsten*. Oversatt av Sam Ledsaak. Oslo: Cappelen.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berkaak, Odd Are (2016). «Kvalitet som agens». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–84). Oslo: Kulturrådet.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1996). *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press.
- documenta (2017). «Joar Nango». Hentet fra www.documenta14.de/en/artists/1405/joar-nango (lest 13.12.2017).
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 183–202). Oslo: Kulturrådet.
- Eliassen, Knut Ove og Øyvind Prytz (red.) (2016). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet.

- Ellefsen, Bernhard (2016). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–103). Oslo: Kulturrådet.
- Eriksen, Lena Verås (2017, 24. oktober). «Leverer anmeldelse: Omstridt kunstverk skjemt av drittpakke i dametruse». *iTromsø*. Hentet fra www.itromso.no/nyheter/2017/10/24/Leverer-anmeldelse-Omstridt-kunstverk-skjemt-av-drittpakke-i-dametruse-15497801.ece (lest 13.12.2017).
- Grøgaard, Stian (2016). «Om kvalitet under reformbyråkratiet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 53–67). Oslo: Kulturrådet.
- Kultur- og kyrkjedepartementet (2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014* (St.meld. nr. 48). Hentet fra www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-48-2002-2003-/id432632/ (lest 13.12.2017).
- Kulturrådet (2015). «Om forskningssatsingen». Hentet fra www.kulturradet.no/kvalitet/om-forskningssatsingen (lest 13.12.2017).
- Lid, Tore Vagn (2016). «Kvalitetsbegrepenes dramaturgi. Fra å beskrive til å foreskrive (scene)kunsten. Refleksiv etyde». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 120–139). Oslo: Kulturrådet.
- Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) (2001). *Kunst, kvalitet, politikk. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000*. Oslo: Kulturrådet.
- Nordrum, Ivar Arne, Linda Vespestad og Terje Gording Hong (2017, 17. oktober). «Kunst provoserer i Kvam: – Noe forbaska tull». *NRK.no*. Hentet fra www.nrk.no/ho/kunst-provoserer-i-kvam_-_noe-forbaska-tull-1.13737422 (lest 13.12.2107).
- NOU 2013: 4 (2013). *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Departementenes servicesenter, Informasjonsforvaltning.
- Oppland fylkeskommune (2017). «Vegskille». Hentet fra www.oppland.no/fagomrader/plan-og-miljo/by-og-stedsutvikling/vegskille/ (lest 13.12.2017).
- Prytz, Øyvind (red.) (2018). *Når kunsten tar form. Essay om kunst og kvalitet*. Oslo: Kulturrådet.
- Ringlund, Ole Martin og Arne Sørensen (2017, 24. oktober). «Bygdefolket vil kjøpe omstridt kunstverk». *NRK.no*. Hentet fra www.nrk.no/ho/bygdefolket-vil-kojpe-omstridt-kunstverk-1.13747570 (lest 13.12.2017).
- Strannegård, Lars (red.) (2013). «Kvalitet på modet». I L. Strannegård (red.), *Den omätbara kvaliteten* (s. 13–25). Lund: Studentlitteratur.
- Sørensen, Arne (2017, 3. november). «Uaktuelt å setje kunsten opp ein annan stad». *NRK.no*. Hentet fra www.nrk.no/ho/_uaktuelt-a-setje-kunsten-opp-ein-annan-stad-1.13763297 (lest 13.12.2017).

Politiske, filosofiske og historiske perspektiver

Kulturmeldingernes kvalitet

Søren Kjørup

«I alle større tekstar om kulturpolitiske spørsmål er det tre omgrep som føre-
kjem ofte – kultur, kunst og kvalitet.»¹ Sådan står der at læse i den seneste
kulturpolitiske stortingsmelding, *Kulturpolitikk fram mot 2014* fra 2003. Men
her tager meldingen fejl, i hvert fald hvis vi ser en smule tilbage i historien og
spejder efter de tre ord.

«Kultur» finder man af gode grunde overalt, for det er selvfølgelig vanske-
ligt at skrive en kulturpolitisk tekst uden at bruge det. Megen kulturpolitik
handler til gengæld mindre om kunst end forfatterne af *Kulturpolitikk fram
mot 2014* forestillede sig; der er også mange biblioteker, idrætsarrangemen-
ter og radio- og fjernsynsforhold på programmet her. Men det slående i vor
sammenhæng er først og fremmest at der faktisk er forholdsvis få eksplicite
kvalitetsovervejelser i de første fire af de i alt seks tematisk heldækkende kul-
turpolitiske stortingsmeldinger som er udgivet siden den første kom i 1973:
Om organisering og finansiering av kulturarbeid.

Til gengæld forekommer i hvert fald ordet «kvalitet» ikke blot «ofte», men
næsten ustandseligt (gerne sammen med «kultur» og «kunst» som i «kulturel
kvalitet» og «kunstnerisk kvalitet») i selve den stortingsmelding hvori den mis-
visende konstatering blev skrevet: mindst 150 gange alene eller i afledninger
og sammensætninger på meldingens 238 sider!

Betyder det så at «kvalitet» ved begyndelsen af 2000-tallet havde udviklet sig
til et tomt plusord som det blot gjaldt om at drysse tæt ud over en kulturpoli-
tisk tekst for at få den til at se seriøs ud? Eller at kulturpolitikere 30 år tidligere
slet ikke interesserede sig for kunstnerisk og kulturel kvalitet? De to spørgsmål
skal jeg nok efterhånden få besvaret nogenlunde nuanceret i denne artikel.

Men den overordnede ambition for artiklen er ikke den historiske at fortælle
om udviklingen i norsk kulturpolitik 1973–2003 ved at fokusere på brugen af
kvalitetsbegrebet. Ambitionen er at indfange nogle sider ved kvalitetsbegrebet

1 *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 20.

ved at se på dets konkrete brug i en særlig teksttype, nemlig altså den kulturpolitiske stortingsmelding. Og for lige at få det på plads, så var en stortingsmelding frem til 1. oktober 2009 ifølge Stortingets egen, meget nøgternt formulerede *Ordbok* på nettet «en orientering fra regjeringen til Stortinget om ulike saker som regjeringen ønsker å få drøftet i Stortinget». (Den nye betegnelse er «melding til Stortinget»).^2

Måske kunne jeg være kommet rundt om alle kvalitetsspørgsmål ved bare at nærstudere én af meldingerne, men det har i hvert fald vist sig at være mere praktisk at tage forskellige spørgsmål op hvor de passer bedst ind i de forskellige meldinger. Og det betyder igen at jeg også har måttet placere og karakterisere de seks meldinger til en vis grad, den ene kronologisk efter den anden. Forhåbentlig vil en sidegevinst derfor alligevel være at der undervejs også danner sig et skitseagtigt billede af udviklingen i noget af den kulturpolitiske tænkning på regeringsniveau igennem de 30 år der er tale om.

Om organisering og finansiering av kulturarbeid, 1973

Da flertallet af de norske vælgere den 24.–25. september 1972 stemte nej til norsk medlemskab af EF, trådte Trygve Brattelis Arbeiderpartiregering tilbage, og en meget spinkel mindretalsregering (Senterpartiet, Kristelig Folkeparti og Venstre) trådte til, ledet af Lars Korvald fra Kristelig Folkeparti. I forlængelse af den etablerede tradition kom regeringens kulturpolitik til at høre under Kirke- og undervisningsdepartementet. Stortingsmeldingen *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* blev følgelig – som der står indledningsvis – «målboren» af statsråd Anton Skulberg fra Senterpartiet efter sin godkendelse ved kongelig resolution den 3. august 1973.

Den særlige på én gang indenrigs- og udenrigspolitiske situation som havde bragt Korvald-regeringen til magten et lille års tid tidligere, skinner igennem også her på det kulturpolitiske område. Den stikker frem i hvert fald i en enkelt bemærkning i meldingen om at «[v]årt land er interessert i at det europeiske kultursamarbeidet skjer innanfor ramma av Europarådet og ikkje blir overført til EF-organ».^3 Og selvom det altså ikke blev regeringslederens eget parti som fik statsrådsposten bag den kulturpolitiske melding, bemærker læseren også at meldingen adskillige gange, og undertiden en smule ude af kontekst, gør det klart at det er og vil forblive «dei kristne verdinormer som er grunnlaget for vår vesterlandske kultur», eller at kulturen har en særlig stærk tilknytning til kirken.^4

2 Ordbok, www.stortinget.no/no/Stottemeny/Ordbok/?diid=S (sidst læst 25.6.2017).

3 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 51. Se også sammenfatningen s. 6.

4 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 46.

Men det er alligevel to andre, forholdsvis nye utviklinger på det centrale kulturpolitiske område som først og fremmest gjennomsyrrer hele meldingen og rejser de kvalitetsproblemer som meldingen er nødt til at forholde sig til.

Den ene utvikling er at det nu er «blitt vanleg å tale om eit utvida kulturomgrep». Det gamle kulturpolitiske kulturbegreb var nærmest innskrenket til «finkultur» eller «elitekultur», noget for de få, hovedsagelig i de større byer, ridses det op. Hvad der så nærmere ligger i det nye begreb, «er ikkje alltid klart», men «eit grunntrekk synest å vere at ein legg vekt på eit vidare register av faktorar som er med og gir livsmiljøet kvalitet». ⁵ Dette er i øvrigt første gang ordet «kvalitet» overhovedet brukes i meldingen, og der er faktisk noget karakteristisk ved at det ikke er for at sige noget om kvalitet i kultur og kunst, men i hele «livsmiljøet». ⁶

Den anden nye utvikling er opkomsten af princippet om at det ikke er «ei oppgåve for statlege instanser å fastleggje innhaldet i kulturen». ⁷ Med et uttrykk som endnu ikke var kommet ind i den kulturpolitiske diskurs, var regeringen altså tilhænger af princippet om en armslængdes afstand mellem stat og kulturliv. Man gik ind for kulturelt nærdemokrati.

Det udvidede kulturbegreb og idealet om kulturelt demokrati henleder også opmærksomheden på kulturelle aktiviteter i lokalsamfund og på amatørvirksomhed, her hovedsagelig benævnt «eigenaktivitet». Det rejser problemet om kvalitet. Men det er praktisk talt kun i forbindelse med denne problemstilling at ordet «kvalitet» overhovedet kommer i brug i denne melding.

I en rent kulturteoretisk sammenhæng ville der ikke være noget problem her. Problemet skyldes selvfølgelig at kulturpolitik i sidste ende koger ned til fordelingen af økonomisk støtte til kulturelle aktiviteter og kulturel infrastruktur. Hvem og hvad gør sig fortjent til støtte? Et stykke ad vejen kan man måske her benytte sig af målinger af «det kvantitative omfanget som kulturarbeidet har, t.d. besøk i teater, kino osv.». Men det kan ikke være nok. «All kulturpolitikk er og må på ein eller annan måte vere kvalitetsvurdering. Ein utviding av kulturomgrepet med sterkare vekt på eigenaktivitet endrar ikkje dette forholdet.» ⁸

Men hvordan skal denne kvalitetsvurdering så foretages, ud fra hvilke kriterier? Spørsmålet er vigtigt, understreges det, fordi «kultursyn og kvalitetsnormer skiftar frå miljø til miljø og frå tid til tid», og der ikke er nogen fast målestok for kulturelle aktiviteter. Derfor bliver det særlig vigtigt *hvem* der har definitionsmagten og ansvaret for de kulturpolitiske prioriteringer.

5 Om organisering og finansiering av kulturarbeid, s. 45.

6 Den sammensatte formulering «kvalitetsvurderinga» brukes dog en enkelt gang i meldingens innledende sammenfatning, nemlig side 6.

7 Om organisering og finansiering av kulturarbeid, s. 45–46.

8 Om organisering og finansiering av kulturarbeid, s. 47.

Og her betyr idealet om kulturelt demokrati at kvalitetsvurderinger må ske inden for de enkelte decentrale miljøer.⁹

Det springende punkt her er alligevel det med «eigenaktivitet» og i det hele taget de aktiviteter som måske ligger på grænsen mellem hvad vi vil kalde «kulturaktiviteter», som «kunstnarleg aktivitet, musikk, song, amatørteater, måling, dans osv.», og så andre fornuftige og samfundsengagerede aktiviteter «som kan utvikle intellektuelle eller praktiske evner, eller evna til å løyse oppgåver saman med andre menneske, t.d. gjennom studie- og organisasjonsarbeid».¹⁰

Departementet gør det helt klart at man selvfølgelig ikke kan stille professionelle krav til sådanne former for «eigenaktivitet».¹¹ Og det er også opmærksomt på de problemer der kan opstå ude i det enkelte lokalområde når spørsmålet rejser sig om hvilke aktiviteter der fortjener offentlig støtte. Det er dog ikke et spørsmål som drøftes i det tidlige kapitel om «Kulturpolitiske mål», men langt senere i meldingen da man er nået til «Finansiering af kulturarbeidet i framtida». Her kan man under overskriften «Kulturell toleranse» læse følgende glimt af de «mindre heldige sider» af den decentrale virkelighed (og samtidig få indtryk af meldingens uhyre kulturelle liberalitet og nøgternhed når det gælder andre kvaliteter end deltagelse og engagement):

Frå administrativt synspunkt må ein akseptere alle slags kulturaktivitetar – same kva for «kvalitativt» plan dei vil liggje på – som likeverdige i høve til tilskottsordninga.¹²

«Frå administrativt synspunkt»: Departementet (eller de medarbejdere der har skrevet netop denne passage) vil på ingen måde have staten til at blande sig i hvilke kulturelle aktiviteter de lokale myndigheder i by og bygd vil videregive de statslige tilskud til. Faktisk er karakteren af disse aktiviteter så irrelevant i denne sammenhæng at man på dette ene sted i hele meldingen holder ordet «kvalitativt» ud i to fingre for enden af en lang arm ved at sætte det i anførselstegn. Men man er ikke blind for hvordan tingene foregår decentralt, og her er der heller ikke noget i vejen med liberaliteten (hvad jeg har lyst til at dokumentere med et lidt længere citat om den virkelige verden):

I praksis vil kanskje ein kommune bruke statlege kulturpengar til underhaldande opplesing på ein dansefest, mens ein annan kommune gir tilskott til solosong på eit kristeleg møte. Dansefestar og kristeleg arbeid vil

9 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 47–48.

10 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 54.

11 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 54.

12 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 125.

pr. definisjon normalt falle utanfor tilskottsordninga, men det er grunn til å vera romsleg overfor kulturelle innslag både på religiøse og verdselege tilstellingar, etter vurdering i kvart enkelt lokalsamfunn.

Eit større problem er kanskje intoleransen i mange lokalsamfunn. [...] I de fleste tilfelle ville ein kunne hindre uheldige utslag ved føresegner for tilskottsordninga. Men samtidig er det grunn til å vera varsam i bruken av sentrale instruksar. Ein må gjerne finne seg i nokre uheldige enkelttilfelle ved sida av dei klare kulturpolitiske fordelane.¹³

At selve ordet «kvalitet» brukes så uhyre sjældent i denne stortingsmelding, er ikke ensbetydende med at den er uden kvalitetsovervejelser. Som vist ovenfor kan der for eksempel være overvejelser over hvordan kunst og kultur kan være med til at skabe kvalitet i livet. Men også helt uden at bruge ordet «kvalitet» indeholder meldingen kvalitetsdrøftelser, dog kun implicit og her på et andet niveau end når det gælder kvalitet af konkrete kulturelle tiltag og aktiviteter, nemlig når det gælder kulturpolitik. Alle meldingens udsagn om hvilken slags kulturpolitik departementet vil fremhæve eller konkret ønsker at føre, kan forstås som udsagn om departementets syn på hvilke kvalitetskrav man må stille til en tidssvarende kulturpolitik.

En enkel måde hvorpå man kan vise at det forholder sig sådan, er slet og ret at skrive de kvalitetsløse udsagn om til kvalitetsprog: «Departementet ser det som eit hovudmål for kulturpolitikken i åra framover å styrkje det økonomiske grunnlaget for kulturarbeid i distrikta,» står der for eksempel i meldingens indledende sammenfatning.¹⁴ 30 år senere ville man nok have skrevet noget i retning af at «Kulturpolitisk kvalitet forudsætter at det økonomiske grundlag for kulturarbejde i distrikterne styrkes». Eller på samme sted: «Departementet ser eigenaktiviteten som ein grunnleggjande kulturfaktor som særleg bør fremmast.» Her kunne man lige så godt have skrevet noget i retning af at «Et kvalitetskriterium for den kulturpolitiske indsats må være at den fremmer grundlæggende kulturfaktorer som borgernes egenaktivitet».

Ny kulturpolitikk, 1974

Lars Korvalds mindretalsregering kom kun til at sidde et enkelt år. Kort efter at stortingsmeldingen *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* var lagt frem i august 1973, var der valg til Stortinget, og Trygve Bratteli kunne vende tilbake som leder af en mindretalsregering fra Arbeiderpartiet (men med støtte fra Sosialistisk Valgforbund). Kirke- og undervisningsminister blev

¹³ *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 125–126.

¹⁴ *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 6.

Bjartmar Gjerde, som havde haft den samme position i den første Bratteli-regering.

Allerede i marts 1974 kunne han fremlægge hvad der blev kaldt et «tillegg» til Korvald-regeringens kulturpolitiske melding, men med en egen titel der havde en noget klarere signalværdi end forgængerens: *Ny kulturpolitikk*. Behovet for tillæg skyldtes ikke at Arbeiderpartiregeringen var uenig med sin borgerlige forgænger om grundsynet i *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* (som man faktisk selv havde forberedt i sin foregående regeringsperiode).¹⁵ Man finder den dog «ufullstendig på flere vesentlege punkt» samtidig med at i «andre tilfelle er framstillinga og konklusjonane lite forpliktande».¹⁶

I tillægsmeldingen er målet igen kulturelt demokrati og kulturel decentralisering, og ordet (og problemstillingen) «kvalitet» er igen skubbet i baggrunden. Når man læser Bratteli-regeringens kulturpolitiske melding lige efter den fra Korvald-regeringen, er der alligevel tre forskelle der falder i øjnene på den som er på jagt efter «kvalitet»: Den ene er at mens substantivet «kvalitet» er praktisk talt fraværende, bruges adjektivet «kvalitativ» og især adverbiet «kvalitativt» (der begge er sjældne i den foregående melding) ganske ofte. Den anden er at selv om substantivet «kvalitet» (på samme måde som i den foregående melding) praktisk talt kun bruges i drøftelsen af decentrale kvalitetsvurderinger, får konklusionen af denne drøftelse i den nye melding andre nuancer end i den foregående. Og den tredje er at det stadig er et væsentligt mål for kulturpolitikken at befordre «eigenaktivitet», men indholdet i dette begreb har ændret sig.

I *Ny kulturpolitikk* er «kvalitativ» blevet et centralt og stadig gentaget ord i formuleringer af kulturpolitikens mål, undertiden i fremhævede formuleringer: «eit kvalitativt rikare samfunn», «eit kvalitativt betre samfunn», «eit samfunn som gir betre grunnlag for kvalitativt rikt liv», «kvalitative verdier» – og dette er kun et lille udvalg.¹⁷ Man kan spørge sig selv om der her blot er tale om en retorisk forstærkelse af kerneord som «rikere» og «betre»; ikke mindst falder kombinationen «kvalitative verdier» nok i øjnene som ret tæt på pleonastisk. Men helt så enkelt er det ikke. Modsætningen til «kvalitativ» ville jo være «kvantitativ», og meldingens hovedfjende er faktisk den kvantitative tænkning som er forbundet med hvad der rundtomkring i teksten kaldes for eksempel «den kommersielt produserte massekulturen» eller, nu med eftertryk, «den internasjonale og flernasjonale *kulturindustrien*».¹⁸

15 *Ny kulturpolitikk*, s. 13.

16 *Ny kulturpolitikk*, s. 13.

17 *Ny kulturpolitikk*, s. 5 (fremhævet i originalen) og s. 17.

18 *Ny kulturpolitikk*, s. 23 og s. 7 (begge fremhævet i originalen).

Kulturpolitikken skal tjene den «kvalitative utbygginga av samfunnet», men her «manglar høvelege måleiningar». ¹⁹ Men det betyr jo ikke at man kan undgå «kvalitetsspørsmålet», heller ikke når det gjelder de kulturpolitiske valg som vil bli foretaget i de lokale miljøer. ²⁰ På dette punkt var det så at man i den tidligere melding sagde ligeud at man må være forberedt på at møte intolerance mod visse kulturformer og på at man må finde sig i «nokre uheldige enkelttilfelle». Men grundtanken var at det er de samme værdikriterier som gjelder overalt, for professionelle som for amatører, men hvor højt man kan nå, er individuelt, og vurderinger må foretages ude i de enkelte miljøer.

Forfatterne til *Ny kulturpolitikk* kender også til den intolerance man i små lokalsamfund kan møte mod «eksperimentell og kontroversiell kunst», men her bør man nu heller ikke overdrive, beroliger de. I modsætning til forfatterne af den foregående melding holder de imidlertid ikke fast ved at der kan træffes lokale afgørelser som man kun kan opfatte som bizarre, men artikulere i stedet en kulturel værdirelativisme: «Kvalitetsnormane i distrikta kan skilje seg frå dei normer vi finn i visse miljø i dei større sentra. Sansen for kvalitet treng ikkje av den grunn vere mindre.» ²¹

Dette henger så igen sammen med fremhævelsen af «eigenaktivitet» som en af de væsentligste kulturelle værdier. I den foregående melding består denne aktivitet i at man deltager i kulturelle bestræbelser og forsøger at nå så langt man nu formår, i sin forståelse af litteratur eller billedforståelse eller i udøvelsen af sit eget klaverspil (med eksempler jeg selv har været nødt til at sætte ind, for dette er ikke lysende klart fremstillet). Og i mange tilfælde vil processen være «minst like verdifull og viktig som det å ha nådd eit bestemt kvalitetsnivå». ²²

I *Ny kulturpolitikk* er formålet med og karakteren af den egne kulturelle aktivitet i hvert fald delvist noget andet. Det er stadig at «utvikle sansen for kvalitative verdier», men der er også kommet en ny type formål (og et par nye formuleringer) ind i den kulturelle diskurs: at give «uttrykk for sine tanker og kjensler» og «å finne og realisere seg sjølv». ²³

For forståelsen af selve kvalitetsbegrebet er det vigtige at fastholde her forskellen mellem en *absolut* og en *relativ* kvalitetsforståelse og forskellen mellem hvad man kunne kalde en *ideel* og en *tilpasset anvendelse* af den absolutte forståelse. Med fare for at forvirre kan man sige at den absolutte forståelse i sig selv kan anvendes både absolut og relativt.

19 *Ny kulturpolitikk*, s. 18.

20 *Ny kulturpolitikk*, s. 23.

21 *Ny kulturpolitikk*, s. 25–26.

22 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 54–55.

23 *Ny kulturpolitikk*, s. 23.

Skærer man igennem alle tvetydigheder i den konkrete tekst, så forudsætter den første kulturpolitiske stortingsmelding at der findes *en absolut skala* af kriterier for kunstnerisk og kulturel kvalitet, en skala der gør det muligt at rangere kulturelle tiltag efter kvalitet fra det ringeste til det mest fremragende. Tillægsmeldingen, derimod, tænker sig at forskellige miljøer vil have *forskellige skalaer* af kriterier, hver af dem også fra bund til top. Den første melding tænker sig imidlertid ikke at den absolutte skala skal anvendes «ideelt», dvs. på helt ensartet måde i alle tilfælde, men tilpasset det enkelte miljøes særlige muligheder: Hvad der måske absolut set ikke er mere end halvgodt, kan i et bestemt miljø være en toppræstation. Tillægsmeldingen ville udtrykke dette som at forskellige miljøer har forskellige skalaer.

Og sagt med meldingernes egne ord (og stadig på tværs af tvetydigheder i formuleringerne), så har den første melding tolerance over for forskellige miljøers muligheder for at nå højt op på den absolutte skala mens tillægsmeldingen har tolerance over for forskellige miljøers forskellige skalaer.

Kulturpolitik for 1980-åra, 1981

I februar 1981 overtog Gro Harlem Brundtland statsministerembedet fra Odvar Nordli (som havde overtaget det fra Bratteli i 1976), og allerede i september kunne hendes kirke- og undervisningsminister Einar Førde præsentere meldingen *Kulturpolitik for 1980-åra*. Her slås det solidt fast både i sammenfatningen og inde i hovedteksten at «[k]valitet er ein grunnleggjande dimensjon i alt kulturarbeid».²⁴

Men at sørge for kvalitet er alligevel bare én af de otte «hovudoppgåver og problemstillingar som Regjeringa ser det som særleg viktig å leggje vekt på i dei nærmaste åra».²⁵ Eller mere præcist: Kvalitet er kun et halvt af disse otte, for kvalitet er koblet med «fornyng» i det andet punkt i rækken. De andre er kulturelt demokrati, reel ytringsfrihed, en samlet mediepolitik, en levende kulturarv, åbne vinduer mod verden, gode nærmiljøer og endelig tolerance og mangfold – altså en række emner hvis perspektiv ikke så meget viser sig at være at alle skal få mulighed for at finde og realisere sig selv, som at alle skal få tilgang til kulturelle tilbud af så god og varieret kvalitet som muligt.

Hvor de to første kulturpolitiske stortingsmeldinger handlede om at skabe gode betingelser for kulturlivets *deltagere*, for aktivt medskabende, er det nu en kulturpolitik for *modtagere*, for tilskuere, der lanceres. Og i og med at fornyelse gøres til et hovedkriterium for kunstnerisk kvalitet, kommer meldingen også hurtigt til at handle om at skabe gode betingelser for de *profes-*

²⁴ *Kulturpolitik for 1980-åra*, s. 3 og s. 36.

²⁵ *Kulturpolitik for 1980-åra*, s. 2.

sionelle: «All kulturpolitikk bør leggje vekt på tiltak som kan fremme kvalitet og fornying. Ein føresetnad for det er at kunstnarar og andre kulturarbeidarar får gode arbeidsvilkår.»²⁶

Som i de tidlige meldinger slås det fast at det naturligvis ikke kan være statens oppgave at foretage kvalitetsvurderinger. Hvor de tidligere meldinger ville legge vurderingerne ud til de relevante miljøer, er *Kulturpolitikk for 1980-åra* mere præcis: «Denne oppgåva bør overlatast til sakkunnige, til dei som er aktivt engasjerte på vedkommande område eller på annan måte har særleg innsikt.» Også her bevæger vi os altså fra de kultur- og kunstinteresse-rede generelt til de særligt indsigtsfulde eller professionelle. Men den foregående meldings relativistiske udgangspunkt for kvalitetstænkningen fastholdes også her: «Også amatørkultur og folkeleg kultur elles byggjer på klare kvalitetsnormer, enda desse normene kan skilje seg ut frå normene i profesjonell kunst.»²⁷

Når blikket flytter fra «eigenaktivitet» til professionel kunst, og fornyelse gøres til et centralt kvalitetskriterium, presser spørsmålet om den eksperimenterende kunsts forhold til publikum sig naturligvis på. Den kan jo «verke uforståeleg for mange», men alligevel er det vigtigt at sikre «eit trygt rom for det nyskapande», for uden det «vil kunsten lett stivne og bli uinteressant». Og det slås fast at «[o]gså ein kunstnar må ha retten til å mislykkast av og til utan at det dermed bliver vurdert som misbruk av offentlege pengar».²⁸ Hvor den første kulturmelding altså ville se stort på at *kommunerne* kunne finde på at bruge statslige tilskudsmidler til diskutabile kulturarrangementer ude i distrikterne, fremhæver denne melding altså at *kunstnerne* skal have ret til at ramme ved siden af indimellem.

Meldingen slår imidlertid ikke kun et slag for den «uforståelige» kunst, men på linje med de tidligere meldinger også for hvad der her kaldes «eit utvida kultursyn». Nu, først i 1980'erne, kunne man måske have ventet at «udvidelsen» var imod populærkulturen, men den særlige udvidelse ud over finkulturen omfatter stadig kun amatørers egenaktivitet. Og den faste problemstilling dukker atter op, nemlig at nogle kommentatorer har «vore redde for at det utvida kulturomgrepet kunne føre til mindre sans for kvaliteten i kulturarbeidet».²⁹

Den bekymring vil stortingsmeldingen dog afvise for i stedet at lægge sig tæt ved holdningen i *Ny kulturpolitikk* med henvisning til det relativistiske standpunkt at der er forskellige former for kvalitet afhængigt af hvad vi taler

26 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 36.

27 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 36.

28 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 36.

29 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 20.

om. «I alt profesjonelt kunstnarleg arbeid er t.d. resultatet, produktet, det avgjerande. Det er det ferdige kunstverket som skal formidlast som oppleving til andre. I kulturell eigenaktivitet, som amatørkunst, er derimot sjølve aktiviteten viktigare enn produktet.» Og på grund af denne forskjelligheit er det «avgjerande for mange former for kulturarbeid at kvalitetsvurderinga skjer innanfor kvart enkelt miljø ut frå føresetnadene og interessene til dei som er opptekne av nettopp denne aktiviteten».³⁰

Snarere end «kvalitet», er et hovedbegreb for hele denne melding «udvikling». Norge har gjennom 1970'erne været igennem en voldsom etableringsfase på en lang række områder, ikke kun som olienation, men også hvad angår det kulturelle med nye institutioner og nye tiltag. Resultaterne heraf skal nu konsolideres og videreføres. Men selv i disse overvejelser glemmes forbindelsen mellem kvalitet og fornyelse ikke: «gjennom dei statlege ordninga har [ein] prøvd å gi grunnlag for ei kvalitativ utvikling av kunsten.»³¹

Skulle man formulere et implicit kvalitetskriterium for kulturpolitikken her, må det være at den netop bør tilpasse sig de mægtige samfundsmæssige forandringer som er i gang.

Nye oppgaver i kulturpolitikken, 1983

Næppe var *Kulturpolitikk for 1980-åra* lagt frem før Arbeiderpartiet med Gro Harlem Brundtland i spidsen tabte stortingsvalget og måtte afgive regeringsmagten til Høyre under ledelse af Kaare Willoch og med Lars Roar Langslet som minister i et departement som for første gang havde «kultur» (men til gengæld ikke «kirke») i titlen: Kultur- og vitenskapsdepartementet. Og kulturminister Langslet følte straks behov for hurtigst muligt at få udarbejdet en kort melding, *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, eksplicit igen præsenteret (i november 1983) som et tillæg til den foregående kirke- og undervisningsminister Førdes (og med en lige så begrænset brug af ordet «kvalitet» som denne).

I Langslets melding kunne man måske have ventet et opgør med den hidtil både erklærede og førte socialdemokratiske kulturpolitik, men det viste sig ikke at være tilfældet. Som der står straks i indledningen, så præsenterede Arbeiderpartiets *Kulturpolitikk for 1980-åra* «eit breitt analysemateriale om resultatata av kulturpolitikken i 1970-åra. Det var politisk semje om dei fleste hovudlinjene i denne politikken, og [den nye] Regjeringa vil arbeide vidare på det grunnlaget som dei la».³²

30 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 20.

31 *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 2.

32 *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, s. 3.

Selv oppfattelsen af «eigenaktivitet» som en kulturell kvalitet i sig selv der prægede både meldingen fra midterpartierne og ikke mindst Arbeiderpartiets to meldinger, forsvares i Høyre-regeringens fortolkning. Kritikken af at disse meldinger bare skulle promovere «ein rein fritidspolitik» uden blik for kvalitetsproblematikken, bygger på en misforståelse, hævdes det (selvom *Kulturpolitikk for 1980-årene* faktisk var meget opmærksom på fritidsspørgsmål og på de såkaldte kultur- og fritidskonsulenters rolle).³³ Man er glad for at kunne konstatere at «det er heller ikkje i den retning kulturpolitikken har utvikla seg». Kvalitet har hele tiden været «ein avgjerende målestokk i all kulturpolitikk», og det vil det fortsætte med at være under den nye regering.³⁴

En smule motivforskning vil nok komme frem til Høyre-regeringens hensigt her er at etablere en solid kulturpolitisk enighed med Arbeiderpartiet inden lanceringen af det utvivlsomt konfliktkabende emne som nok er hele anledningen til udarbejdelsen af den nye melding: *mediepolitikken* – og specielt muligheden for at bryde NRK's radio- og tv-monopol.

Der er jo visse «prinsipielle spørgsmål som er blitt meir aktuelle sidan St.meld. nr. 23 kom» (altså *Kulturpolitikk for 1980-åra*) af den oplagte grund at «[d]en teknologiske utviklinga i 1970-åra har vore enorm, og det er ingen tvil om at medieutviklinga i mange relasjonar vil leggje viktige rammevilkår for kulturarbeidet i framtida». ³⁵ Her deler Høyre Arbeiderpartiets bekymring for indflydelsen fra det internationale mediemarked, men i modsætning til sin forgænger, vil Høyre-regeringen gøre noget for at forhindre at vi bare går hen og bliver «passive mottakarar av standardisert massekultur frå andre land». ³⁶ Bekymringen skal bruges som brækstang for opgøret med NRK-monopolet og kan vendes mod de tidligere meldingers og specielt Arbeiderpartiets generelle afstandtagen fra kulturindustrien. Man må nemlig gøre sig klart «at det sjølv sagt ikkje er eit tilstrekkeleg kjennemerke på mindreverd at eit kulturprodukt er masseprodusert og let seg omsetje på ein stor marknad etter kommersialisert mønster». ³⁷ Også på dette felt må man skelne mellem god og dårlig kvalitet.

For Høyre er kulturell kommercialisering og masseproduktion slet ikke en dårlig ting i sig selv, snarere tværtimod. Denne «kulturrevolution» som udbredelsen af nye medier har skabt, bringer billige kulturprodukter i store mængder ud på markedet og gør kunst og kultur til allemandseje og ikke noget der er forbeholdt en elite. ³⁸ Og så betyder kommercialisering jo også

33 Se for eksempel *Kulturpolitikk for 1980-årene*, s. 33.

34 *Nye oppgåver i kulturpolitikken*, s. 14.

35 *Nye oppgåver i kulturpolitikken*, s. 3–4.

36 *Nye oppgåver i kulturpolitikken*, s. 15–16.

37 *Nye oppgåver i kulturpolitikken*, s. 16.

38 *Nye oppgåver i kulturpolitikken*, s. 16.

indtjening til de institusjoner og personer som ellers måtte nøjes med at trekke på statens støttemidler. Takket være mediernes kulturformidling vil man lettere nå ud til et stort publikum, «og det vil gi dei fleire oppdrag og betre innteningsevne».³⁹ Forhåbningen er at kunstnerne om mulig blir helt selvforsørgende ved at de «i størst mogleg grad får sine inntekter frå den bruk som blir gjort av verka deira i samfunnet».⁴⁰

Hvad den konkrete mediepolitikk angår, standser Høyre-regeringens forslag i denne omgang imidlertid næsten bare ved nogle slagordsagtige formuleringer:

Dersom norsk programproduksjon skal få den standard som omsynet til kulturell kvalitet og nasjonal identitet tilseier, må ein gå offensivt til verks for å nytte desse nye sjansane og syte for at produksjonsmiljø med røynsle og kunstnarleg nivå kjem aktivt inn i arbeidet.⁴¹

At man stort sett klarer seg med den bemærkning, skyldes at man kan henvise til regeringens tidligere stortingsmelding *Om medieutvikling og nye kringkastingsformer* fra maj 1982 som indeholder de oplagte overvejelser over «oppmyking av monopolordningen for kringkasting», og hvor man finder en ret udførlig drøftelse af «kvalitetskravet», måske lidt overraskende med en udstrakt åbenhed for at lade om ikke tusind, så alligevel ganske mange blomster blomstre uden for og i konkurrence med NRK så man undgår «en eliteideologi, som kunne undertrykke verdifulle initiativer, innsnevre utvalget av perspektiver og stofftilfang og hindre nye talenter i å utfolde seg».⁴²

Passagen hvor dette citat er hentet fra, er i øvrigt fylt med fængende kulturpolitiske sentenser som: «Ytringsfriheten kan i prinsippet ikke avgrenses etter kvalitetsmålestokker av estetisk eller annen art.» Og de følges op af forhåbninger om de bedst egnedes overlevelse:

Ytringsfriheten gjelder alle. Men større bredde i kringkastingsproduksjon vil i seg selv åpne muligheter for vekst i kvalitet, større alsidighet i stofftilfang og bredere rekruttering av talenter. Vi må bygge på forhåpningene om at i lengden vil bare det som holder tilstrekkelig kvalitet, vise seg holdbart, mens det underlødige og rent amatørpregede vil falle bort. Det er en utvikling man har sett i alle moderne media.⁴³

39 *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, s. 16.

40 *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, s. 47.

41 *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, s. 12.

42 *Om medieutvikling og nye kringkastingsformer*, s. 32.

43 *Om medieutvikling og nye kringkastingsformer*, s. 32.

På dette tidspunkt var der allerede forsøg i gang med nærradio og lokal kabel-tv-produktion. I 1985 kom endnu en mediepolitisk stortingsmelding fra Willoch-regeringen, *Om ny mediepolitikk*, praktisk talt rensset for kvalitets-overvejelser, og den banede vejen for at TV3 og TVNorge kunne begynde at sende reklamefjernsyn i 1988. Den 5. september 1992 åbnede TV 2.

Kultur i tiden, 1992

Så det var i en helt ny kulturpolitisk situation at regeringen Brundtland III med kulturminister Åse Kleveland som leder af hvad der nu hed Kirke- og kulturdepartementet, i 1992 kunne udsende *Kultur i tiden* – den længste af de seks kulturpolitiske meldinger (når man ser bort fra de tidligeres omfattende bilag), den eneste som er på bokmål (som også de to mediepolitiske), og den første som har illustrationer: et billede, et digt eller andet associations-skabende udtryk som portal ind til hvert af de 21 kapitler.

Efter en del indledende opvarmning formuleres en overordnet målsætning for hele den kulturpolitiske indsats: «Gjennom de tiltak som beskrives i denne meldingen, vil man bidra til å heve kvaliteten på alle plan og således gjøre kvalitet til en overordnet målsetting i den statlige kulturpolitikken.»⁴⁴ Det er derfor ikke så overraskende at man finder ordet «kvalitet» i sin rene form ikke mindre end 87 gange på meldingens første 192 sider (med en top-frekvens på 25 i det kun fem sider lange kapitel om arkitektur og design); på de resterende 57 sider – med kapitler om sprog og litteratur, biblioteker, kulturværn og samisk kultur – bruges ordet til gengæld overhovedet ikke (hvoraf man dog næppe bør drage den slutning at disse områder er helt uden kvalitet, men snarere at de har andre forfattere med en anden sprogbrug end de første 4/5 af meldingen; ordet «kvalitativt» dukker dog op enkelte gange).

Er den voldsomme brug af ordet «kvalitet» så et tegn på at det i virkeligheden bare bruges for sin signalværdi og strengt taget helt kunne undværes? Nej – i hvert fald ikke hver eneste gang. Og i hvert fald får vi her en velkommen eksempelsamling med de vigtigste forskellige måder hvorpå ordet kan bruges, forskellige betydninger det kan have, eller forskellige signaler det kan give.

Egentlig har ordet «kvalitet» to forskellige betydninger, en *værdineutral*, rent kategoriserende, og en *værdiladet*. I kulturpolitiske dokumenter vil ordet af gode grunde oftest – eller måske udelukkende – bruges i den værdiladede betydning, ikke i den værdineutrale: Hvis vi læser om et tiltag at det er af en eller anden kvalitet, betyder det oftest at det hører til højt eller lavt på en værdiskala, ikke at det bare er af en eller anden type eller slags.

44 *Kultur i tiden*, s. 28.

Også uden for det kulturpolitiske område er den værdiladede betydning af «kvalitet» i dag nok den almindeligste, men den værdifrie er alligevel langt den ældste. Den værdiladede går stort set kun tilbage til 1700-tallet, men den værdifrie går helt tilbage til antikken – og så findes den i bedste velgående også i dag, især i forbindelse med vareproduktion og varehandel.⁴⁵ Der er for eksempel forskellige «kvaliteter» af kartofler (i hvert fald store og små, faste og melede, hvide og gule – og blå) uden at det hermed så meget som antydes at nogle er bedre end andre; det kommer helt an på hvad de skal bruges til. Selv kender jeg den værdifrie betydning bedst fra herreekviperingsforretninger hvor man må tage stilling til om stoffet i ens jakkesæt skal være i en let eller en lidt sværere «kvalitet».

Når nu ordet «kvalitet» bruges så er utroligt mange gange i *Kultur i tiden*, kunne det jo være interessant om det også er repræsenteret i den værdifrie variant. At afgøre om det er tilfældet, viser sig imidlertid at kræve lidt tolkning og nøjere overvejelser over de sammenhænge som ordet indgår i. «Disse institutionerne skal ha ansvaret for å sikre et formidlingsapparat av et omfang og en kvalitet som mange kan gøre sig brug av,» står der et sted – og her betyder «formidlingsapparat» altså ikke for eksempel en overheadprojektor, men en organisering.⁴⁶ Sætningen *kan* sagtens læses som at «formidlingsapparatet», ud over at have et stort omfang, også skal være organiseret på en *måde* der gør det tilgængeligt for mange. Men selvfølgelig kan sætningen også bare læses som at «formidlingsapparatet» skal have et stort omfang og i øvrigt være godt – bortset fra at det sidste vel giver sig selv.

«Omgivelsernes kvalitet angår alle, hver dag,» står der et sted i arkitekturkapitlet, og også det *kan* forstås som at «kvalitet» bruges neutralt: *Hvordan* omgivelserne er (trange eller åbne, med træer og buske eller murværk overalt, i muntre farver eller triste og grå), er vigtigt for os alle.⁴⁷ Eller er vi her måske på grænsen mellem det neutralt kategoriserende og det værdiladede, fordi «hvordan» omgivelserne er, altså hvilken slags eller type de er, jo meget vel også blot kunne betyde om de er gode eller dårlige?

Og sådan ser det ud til at være i forbindelse med alle de eksempler man kan finde. Konklusionen må nok blive at ingen af de 87 eksempler helt utvivlsomt viser brug af det værdineutrale kvalitetsbegreb.

I sig selv rummer det værdiladede kvalitetsbegreb både muligheden for god kvalitet og for dårlig, så man skulle næsten forvente at møde formuleringen «god kvalitet» ganske ofte, men det sker faktisk kun tre gange i hele meldingen. Til gengæld møder man «høj kvalitet» (og tilsvarende) 13 gange,

45 Dette kan man læse mere om i Eliassen 2016 og i Simo Sääteläs artikel i denne bog.

46 *Kultur i tiden*, s. 60.

47 *Kultur i tiden*, s. 29.

udelukkende i forbindelse med kunstneriske eller på anden måde æstetiske fænomener (for eksempel «musikalsk aktivitet af høj kvalitet».⁴⁸ «Dårlig kvalitet» findes kun ét sted, nemlig i arkitekturen (eller rettere «omgivelserne»), og da naturligvis som noget der må forhindres, her «gjennom bruk av lovverk og reglement».⁴⁹ Kvaliteten af norsk kulturstatistik karakteriseres også et enkelt sted som «svak».⁵⁰ Langt de fleste gange ordet «kvalitet» dukker op uden nærmere bestemmelse, betyder det altså slet og ret *god kvalitet*; ordet bruges altså oftest med emfatisk betydning.

Men «kvalitet» er et ord der i udpræget grad har brug for kontekst for ikke bare at signalere et eller andet med «god». Vi må vide *hvad* det er som har (eller bør have) kvalitet, og *i hvilken henseende, ud fra hvilke kriterier* – ellers er kvalitetssnakken bare tom. Går man alle eksemplerne på brug af ordet i meldingen igennem, er det let at se at ordet fungerer mest meningsfuldt hvor det opsummerer en række positive, men mere indholdsrige karakteristiker. Et eksempel kan være disse pæne (men noget klodsede) ord om udgiveren af denne bog:

Norsk kulturråd har gennem de år det har eksistert, virket som en pådriver innenfor norsk kulturliv. Det har gjennom disponeringen av Norsk kulturfonds midler vært i stand til å realisere en rekke spennende tiltak og eksperimentere med nye ideer.

I stor grad har rådet tatt initiativ til nye tiltak. Flere eksempler på det er gitt ovenfor. Dette er arbeid som dekker så godt som hele kulturspekteret, og som har kommet hele landet til gode. Rådet har spilt en avgjørende rolle for utviklingen av et mangfoldig kulturliv av høy kvalitet.⁵¹

Sådanne lidt bredere og tilnærmet konkrete passager med karakteristisk af kunstneriske og kulturelle fænomener af bemærkelsesværdig kvalitet er imidlertid sjældne i meldingen. Langt oftere læser man sætninger der fremhæver en enkelt substantiel egenskab og så slænger et næsten intetsigende «og kvalitet» på. Et typisk eksempel kan være det korte, ganske bureaukratiske underkapitel om bevillinger til lokale bygninger for kulturelle aktiviteter der slutter med bemærkningen «I denne forbindelse vil departementet peke på at flere og bedre kulturlokaler i nærmiljøet stimulerer til økt aktivitet og kvalitet.»⁵²

Hvor det påklitrede «kvalitet» ikke er helt intetsigende, får det til gengæld gerne en pleonastisk virkning, som når man læser om at der er brugt

48 *Kultur i tiden*, s. 186.

49 *Kultur i tiden*, s. 137.

50 *Kultur i tiden*, s. 73.

51 *Kultur i tiden*, s. 13.

52 *Kultur i tiden*, s. 80.

betydelige midler «for å bygge op kvalitet og kompetanse i et større antall kulturinstitutioner».⁵³ Her siger ordet «kompetanse» os noget ret præcist, men hvad siger ordet «kvalitet» egentlig? Og er de ansattes kompetence ikke i sig selv i hvert fald en væsentlig del af kvaliteten af en kulturinstitution?

Som nævnt er «kvalitet» altså udpeget som den helt overordnede målsætning for *Kultur i tiden* – eller rettere: hævelse af kvaliteten «på alle plan». Men meldingen er generøs nok til at påpege at der allerede gennem de seneste 20 år, altså siden den første kulturpolitiske stortingsmelding, er sket en voldsom kvalitetshævning inden for norsk kunst og kultur. Mener man virkelig at Norge i 1992 kunne prale af bedre billedkunstnere og forfattere end i 1971?

I hvert fald mener man (og sikkert med rette) at «[d]et nivå som Norge kan vise til bl.a. på musikkområdet, kan selvsagt begrunnes med utbyggingen av utdannelsesinstitusjoner», og den vurdering bliver springbræt for en fin sammenkædning af de tidligere meldingers kvalitetsbegreb bundet til deltagelse og selvudvikling med den professionelle musikalske uddannelse: Der er ikke noget modsætningsforhold mellem kvalitet og bredde. I et lille land som Norge må man have bred deltagelse for at nogen kan nå den høje professionelle standard. «Det å satse på kvalitet er ikke det samme som å rendyrke en elite. Det er å legge forholdene til rette for at flest mulig skal få anledning til å utvikle og utfolde seg på det nivå han eller hun evner.»⁵⁴

Som det ses, har vi her igen med det absolutte kvalitetsbegreb at gøre. Men hvad mener forfatterne af *Kultur i tiden* så overhovedet med «kvalitet»? På trods af at man har et helt lille afsnit med overskriften «Kvalitet» (hvorfra jeg netop citerede), så nærmer man sig kun en bare lidt grundigere redegørelse når det gælder kvalitet i forbindelse med kunst:

Knyttet til kunst er begrebet kvalitet sentralt. Departementet legger til grunn at kvalitet må finnes i det uttrykk eller den opplevelse som gir mening og engasjement, som skaber eller endrer holdninger, som gir innsikt og erkjennelse, gir identitet og danner forbilder. Både estetikk og funksjon, håndverk og uttrykk, appell og kommunikasjon må ha kvalitet innebygd.⁵⁵

Nuvel, man forstår hvor dette skal pege hen, og så må man som læser bære over med at kvalitet her præsenteres som en selvstændig genstand eller et stof som kan være «innebygd» i kunstneriske præstationer eller i de nævnte, ganske kategoriforskellige aspekter af kunstværker, kunstskaen og kunstoplevelse. Vigtigst er at meldingen gør det klart at regeringen ikke opfatter kvalitet som

53 *Kultur i tiden*, s. 57.

54 *Kultur i tiden*, s. 27.

55 *Kultur i tiden*, s. 27–28.

én specifik egenskab ved det kunstneriske, men at kvalitet i emfatisk betydning, altså *høj* kvalitet, er noget man må forvente i alle de forskellige aspekter af kunstværker og oplevelse af kunstværker.

Kulturpolitikk fram mot 2014, 2003

Den hidtil seneste kulturpolitiske stortingsmelding var så den jeg citerede fra i begyndelsen af artiklen: *Kulturpolitikk fram mot 2014*, fremlagt i 2003 af kulturminister Valgerd Svarstad Haugland på vegne af regeringen Bondevik II (en mindretalsregering udgået fra Høyre, Kristelig Folkeparti og Venstre og støttet af Fremskrittspartiet). Det er altså den af de seks der bruger ordet «kvalitet» og dets afledninger flest gange i den fejlagtige tro at man finder nogenlunde samme kvalitetsfrekvens i alle andre større tekster om kulturpolitiske spørgsmål.

Men *Kulturpolitikk fram mot 2014* står ikke kun som et oplagt slutpunkt i den lille række af hidtidige kulturmeldinger ved at have sin helt særlige form for kvalitetsrekord. Med sine 237 sider er den kun et dusin sider kortere end den længste melding (som nævnt *Kulturpolitikk for 1980-årene* på 250 sider), og på mange måder bruger den al denne plads på at afrunde udviklingen i regeringernes kulturpolitiske tænkning gennem de 30 år frem til begyndelsen af det ny årtusind.

Her er det bare at kigge på meldingens allerførste, programatiske linjer hvor hovedbudskabet lægges frem: Både «den profesjonelle kunsten» og «den fagleg forankra kulturinnsatsen» er verdier i sig selv, «kvalitet» er «eit avgjerande kriterium» for at et kulturtiltag kan blive «prioritert i den statlege kulturpolitikken», og «mangfaldet innanfor kulturlivet» må hjælpes frem. Vi genkender det hele som det er vokset frem gennem den seneste snes år, ligesom vi genkender tanken om at alle dele af kulturfeltet må stå sammen som «ei verdfull motvekt mot den einsrettande krafta ulike kommersielle krefter i samfunnet kan representera».⁵⁶

Men vi ser også det spring der har været fra de første tre meldingers fremholdelse af «eigenaktiviteten» som væsentlig, i de to første endda som det væsentligste i den kulturelle udfoldelse. I *Kulturpolitikk fram mot 2014* nævnes «eigenaktivitet» kun tre gange, nemlig når det gælder børn og unge, når det gælder amatørbaserede kirkelige aktiviteter, og sandelig også når det gælder «smålåten lokalkultur»!⁵⁷ Den oprindelige form for «udvidelse» af det traditionelle kulturbegreb og tanken om at lade kvalitetsvurderinger foregå i de enkelte miljøer har virkelig mistet status. Til gengæld kommer udvidelsen nu

⁵⁶ *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 7.

⁵⁷ *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 50, 114 og 131.

for alvor til at omfatte (næsten) hele den medie- og kulturverden som i dag er rammen om manges liv.

Allerede den foregående melding, den lidt over ti år ældre *Kultur i tiden*, havde fået øje på fænomener som jazz og rock, ja ligefrem (i meget begrænset omfang) «pop», men begreber som «populærmusik» og «populærkultur» var ukendte. Det er de ikke i *Kulturpolitik fram mot 2014*, men det er åbenbart stadig vanskeligt at helt bestemme sig for hvordan man skal forholde sig til det populære: «Det er framleis ikkje aktuelt med støtte til den kommersielle delen af populærmusikk.»⁵⁸ Læseren må spørge sig om populærmusik virkelig skulle findes i en ikke-kommerciel variant.

Den fortsatte skepsis mod populærkulturen forhindrer alligevel ikke at man kan anerkende den kvalitetshævning man mener at finde på området. En grund hertil kan så være at «elitane er meir altetanda og ikkje lenger eksklusivt opptekne av tradisjonelt høge sjangrar».⁵⁹ Hverken i denne melding eller i nogen af de andre finder man imidlertid Melodi Grand Prix nævnt en eneste gang (selvom Norge dog vandt i 1985, så NRK måtte arrangere den internationale konkurrence året efter). Ikke engang for at trække skillelinjerne op!

Helt så principielt holdes grænserne imidlertid ikke fast når det gælder børne- og ungdomskultur. Her bliver der pludselig plads til at gå ind for at «born og unge får tilgjenge til audiovisuelle produksjonar med høg kvalitet, spesielt når det gjeld dataspel».⁶⁰

Forfølger man selve brugen af ordet «kvalitet» i meldingen, falder man straks over en formuleringsmæssig forskel fra den foregående: Ordet bruges ikke i samme grad rent emfatisk; mener man *høj* kvalitet, så skriver man (næsten hver gang) «høg kvalitet» (sådan som det også fremgik af citatet om dataspil lige ovenfor). Men hvilke kriterier der skal være opfyldt for at noget kan få en sådan anerkendelse, præciseres i bedste fald kun helt sporadisk. Det er fint nok at gøre sig klart at «rekneskapstala seier ikkje noko om kvaliteten og innhaldet i kulturtilbodet», som der står et sted, men hvad det så er man skal bedømme den kulturelle kvalitet på, bliver ikke lagt frem.⁶¹

Kriterier kan nævnes når det går den modsatte vej: Er et dataspil volde- ligt, kan det ikke kaldes et kvalitetsprodukt – så meget er klart!⁶² Men ellers kan det virke som om forfatterne er bedre til at nævne kriterier for kvalitet når de finder kvalitet uden for det specifikke kulturområde (men alligevel gerne finder kriterierne i kulturen). Det ser man for eksempel når de (som

58 *Kulturpolitik fram mot 2014*, s. 132.

59 *Kulturpolitik fram mot 2014*, s. 32.

60 *Kulturpolitik fram mot 2014*, s. 12.

61 *Kulturpolitik fram mot 2014*, s. 87.

62 *Kulturpolitik fram mot 2014*, s. 12.

andre i tidligere meldinger) peger på at «å delta i meningsfulle kulturaktiviteter kan medverka til auka livskvalitet». ⁶³

Kun når det gælder kunst, er forfatterne kommet væk fra den tomme gestus i brugen af ordet «kvalitet», altså den vi møder når kvalitet fremhæves som et afgørende kriterium for støtteværdighed, uden at det gøres klart hvad der er kriteriet for kvalitet. Om kunsten får vi her i *Kulturpolitikk fram mot 2014* faktisk præcisert at hvis folk er indbyrdes uenige i deres vurderinger af kunst, kan det skyldes at de har forskjellige forventninger og anvender forskjellige udvalg af de mange forskjellige, men alle fuldt relevante kunstneriske kriterier, der endog kan stå i modsætning til hinanden, «til dømes det nyskapande, gjenkjennelege, velforma, komplekse, overraskande, teknisk fullkomne, tanketunge, lett tilgjengelege eller utfordrande». ⁶⁴

Bemærkningen om kriterierne for god kunst står i meldingens indledning i starten af et afsnit med titlen «Nærare om nokre sentrale omgrep», nemlig netop de tre begreber «kultur, kunst og kvalitet», som jeg hentede fra *Kulturpolitikk fram mot 2014* i artiklens allerførste sætning. Her vover forfatterne sig faktisk længere end deres forgængere har turdet, ved nemlig «å dvelja litt ved desse orda – ikkje for å gje klåre definisjonar, men snarare for å streka under det komplekse og mangetydige».

Redegørelsen for kvalitetsbegrebet begynder på denne måde:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i baa tilfella. ⁶⁵

At kvalitetsvurderinger hævdes at være relative, ikke absolutte, vil næppe vække opstandelse. Det er også en opfattelse der har kunnet påvises i de tidligere meldinger. Men at kvalitetsvurderinger her kaldes *objektive*, vil nok få nogle til at stejle.

Præmissen for det kortfattede udtrykte standpunkt må være at hvis man gør sig kvalitetskriterierne klart, altså hvad der skal vurderes, og hvad der er formålet og situationen, så behøver vurderingen ikke at være forankret i mavefølelsen hos den der skal vurdere, men kan tage udgangspunkt i objektive træk ved det som vurderes. At kulturpolitiske afgørelser så oftest ikke handler om kvaliteten af noget som allerede er sket, men om tiltag der skal

63 *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 119.

64 *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 22.

65 *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 22.

sikre kulturel og kunstnerisk kvalitet i fremtiden, gør naturligvis vurderingerne vanskeligere eller i sidste ende måske umulige. Men så længe man kan gøre sig kriterier og rammebetingelser klart, er der i hvert fald ingen grund til at falde tilbage på rent subjektive meninger.

30 års kvalitetsudvikling

Hvad kan vi så lære om kvalitet af en sådan hastig gennemgang af seks kulturpolitiske stortingsmeldinger fra de 30 år 1973–2003, en fra en borgerlig regering og en fra Arbejderpartiet rundt regnet i hvert tiår?

I hvert fald får vi eksemplificeret en række grundtræk ved kvalitetsbegrebet. Vi bliver mindet om at det både kan optræde værdineutralt (og altså bare betyde en art eller type) og værdiladet (altså handler om godt eller dårligt) – og i kulturpolitisk sammenhæng ser det, naturligt nok, ud til praktisk talt kun at blive brugt på den værdiladede måde. Samtidig bliver vi mindet om at er det den gode kvalitet man vil fremhæve, hvad det jo oftest er, så kan man almindeligvis nøjes med at underforstå plusordet: Den der kræver «kvalitet!», bruger oftest ordet emfatisk, altså med et underforstået «god» foran.

Nok så vigtigt at lægge mærke til her på et område som det kulturpolitiske er om det værdiladede kvalitetsbegreb bruges absolut eller relativt: Er der kun én skala for kulturpolitisk kvalitet, fra det ringeste til det mest fremragende, eller er der forskellige skalaer afhængigt af hvilke kulturpolitiske delområder det drejer sig om? Og det spørgsmål hænger selvfølgelig snævert sammen med det helt afgørende forhold at kvalitetsbegrebet i realiteten er nærmest tomt hvis det står alene, og det ikke gøres klart hvad der er kriterierne for dets anvendelse. Men hvis omvendt kvalitetskriterierne gøres klart, bliver kvalitetsvurderinger ikke nødvendigvis så umedgørligt subjektive som de ofte kan opleves at være. Og faktisk kan man udmærket diskutere kvalitet også uden overhovedet at bruge ordet, nemlig ved i stedet at forholde sig til hvad der kunne være kvalitative kriterier.

Hvad så de seks regeringers kulturpolitiske standpunkter angår, er det slående hvor stor enigheden er mellem de to fløje gennem de 30 år – selvom der naturligvis også kan påpeges nuanceforskelle i opfattelser. To af meldingerne præsenterer sig ligefrem som tillæg til den umiddelbare forgængers melding uden at det har nogen særlig betydning at forgængeren hører til den modsatte politiske fløj: I 1974 kan Arbejderpartiregeringen stort set slutte sig til meldingen fra den borgerlige midterpartiregering fra 1973; i 1983 kan den borgerlige regering stort set slutte sig til meldingen fra Arbejderpartiregeringen fra 1981.

Men denne forholdsvis klare enighed i de enkelte årtier betyder ikke at kvalitetsopfattelsen ikke har ændret sig som tiden er gået. Den tydeligste

forandring i den kulturpolitiske orientering ligger nok i forskydningen fra opfattelsen af det enkelte, decentrale miljø som målgruppe for den kulturpolitiske indsats tidligt i 1970'erne til interessen for at sikre de overordnede kulturelle institutioner ved begyndelsen af det nye århundrede. Flettet ind i denne udvikling ser man så forskydningen fra 1970'ernes blik for kvaliteten i den enkeltes, gerne amatøragtige kulturelle egenaktivitet til den stadig stærkere fremhævelse af den professionelle kvalitet af kunstnerisk og andet kulturelt arbejde i de følgende tiår.

Men ser man denne bevægelse udelukkende som en bevægelse fra folkekultur mod finkultur, overser man en udviklingslinje som kunne siges at gå den modsatte vej, nemlig fra frygten for kommercialiseringen af kulturen til accepten af markedskræfterne og fra den komplette negligering af populærkulturen til en integrering af (næsten) alle kulturelle former i kultur- og støttepolitikken. Hvad kriterierne for kvalitet i kunst og kultur bør være, har i sandhed forandret sig gennem disse 30 år.

Men hvad med selve kvalitetsbegrebet? Ja, der kunne det se ud til at udviklingen nærmest gået *fra* at det i begyndelsen af 1970'erne helst skulle helt undgåes fordi det stod i vejen for det decentrale og personligt engagerede kulturbegreb som dengang skulle bære kulturpolitikken, *til* at det er blevet sat til at gennemsyre enhver form for kulturpolitisk tekst og tænkning. Eller er det bare *ordet* «kvalitet» der er blevet så meget mere fremtrædende i tidens politisk-administrative skrivemåde? Som det vel fremgik af min gennemgang, er svaret selvfølgelig det dobbelte at *jo*, «kvalitet» er blevet et ord som forfattere af kulturmeldinger strør ud i deres tekster med rund hånd, men også at *nej*, for selvfølgelig har spørgsmålet om kvalitet, under den eller under andre betegnelser, altid været (og det vil det vedblive at være) centralt i al kulturpolitisk debat – men kriterierne skifter.

Eftertanke

Mens arbejdet med denne artikel nærmer sig sin afslutning, dukker følgende meddelelse op på Kulturdepartementets hjemmeside, dateret 10.3.2017:

Kulturminister Linda Hofstad Helleland har satt i gang arbeidet med en helhetlig gjennomgang av kulturfeltet. Resultatet vil bli den første kulturmeldingen på 14 år.⁶⁶

Gad vidst hvor ofte ordet «kvalitet» kommer til at blive brugt der – og hvordan!

66 «Ny kulturmelding».

Litteratur

- Eliassen, Knut Ove (2016). «Innledning». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7–22). Bergen: Fagbokforlaget.
- Kultur i tiden*. St.meld. nr. 61 (1991–92). Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturpolitikk for 1980-åra*. St.meld. nr. 23 (1981–82). Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.
- Kulturpolitikk fram mot 2014*. St.meld. nr. 48 (2002–2003). Oslo: Kulturdepartementet.
- «Ny kulturmelding». www.regjeringen.no/no/aktuelt/ny-kulturmelding/id2542887/ (sidst læst 8.8.2017).
- Ny kulturpolitikk. Tillegg til St.meld. nr. 8 for 1973–74. Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. St.meld. nr. 52 (1973–74). Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.
- Nye oppgaver i kulturpolitikken. Tillegg til St.meld. nr. 23 (1981–82) Kulturpolitikk for 1980-åra*. St.meld. nr. 27 (1982–84). Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- Om medieutvikling og nye kringkastingsformer*. St.meld. nr. 88 (1981–82). Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- Om ny mediepolitikk*. St.meld. nr. 84 (1984–85). Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. St.meld. nr. 8 (1973–74). Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.
- Ordbok*. www.stortinget.no/no/Stottemeny/Ordbok/?diid=S (sidst læst 25.6.2017).

Om grunnlaget for kvalitetsvurderinger i kunst: en begrepslig undersøkelse

Simo Säätelä

Innledning: Hva er kvalitet?

Kvalitet er noe vi setter pris på, noterer Knut Ove Eliassen i sin utmerkede innledning til Kulturrådets antologi *Kvalitetsforståelser*. Men han spør også: «Hva er det vi faktisk setter pris på? Hva er kvalitet?»¹ Et enkelt svar på spørsmålet er at «kvalitet» er et alminnelig ord i vårt språk, som vi oftest bruker uten problemer og uten at vi trenger å reflektere over hva vi egentlig snakker om. Men hvis noen spør hva kvalitet *er* for noe, og hva ordet *egentlig* henviser til, viser det seg vanskelig å komme med et entydig svar. Dette gjelder særlig i en spesifikk kulturpolitisk kontekst. «Kvalitet» har i løpet av de siste tiårene blitt et sentralt begrep i diskusjoner om kunstens og kulturens verdi. Men samtidig er det stor uenighet om hva dets innhold egentlig er. Hvis kunst skal få støtte fra det offentlige, vil vi selvfølgelig forsikre oss om at bidraget går til kunst av høy kvalitet. Men når vi prøver å konkretisere hva dette betyr, blir vi stilt overfor problemer av filosofisk art: Det virker som om vi ofte ikke vet *hva* vi egentlig snakker om når vi bruker ord som «estetisk» eller «kunstnerisk kvalitet». I begynnelsen av boken som presenterer «ønskekvistmodellen», en dansk modell for vurdering av kvalitet i performativ kunst, poengterer forfatterne:

Man vil have svært ved at oppdrive nogen, som kan finde på at hevde andet end, at kvalitet i kunsten er vigtigt. Særlig vigtigt er det, at kulturpolitikken satser på kvalitativt bedste kunst, vil mange også være enige

1 Eliassen 2016a, s. 7.

i. Når det så kommer til at konkretisere, hvad man egentlig forstår ved kunstnerisk kvalitet, begynder blikket at flakke, og hver tænker sit.²

Slik sett minner ordet «kvalitet» og de bryderier det stiller oss overfor, om det kirkefaderen Augustin sa om *tid*: «Hva er tid? Hvis ingen spør meg, da vet jeg det; hvis jeg vil forklare det til en som spør, vet jeg det ikke.»³ Ludwig Wittgenstein kommenterte Augustins problem slik:

Det man vet når ingen spør oss, men som man ikke lenger vet når man skal forklare det, er noe man må *besinne seg på*. (Og åpenbart noe, som man av en eller annen grunn har vanskelig for å besinne seg på.)⁴

En slik refleksjon som Wittgenstein her skisserer, kan bidra til en større bevissthet om hva vi egentlig snakker om når vi snakker om kunstnerisk kvalitet, og det er dette denne artikkelen setter seg fore å gjøre. En klargjøring av begrepet er ikke bare av filosofisk-akademisk interesse. Det som står på spill, er det språk vi benytter når vi diskuterer verdi i en kunstnerisk og kulturpolitisk kontekst, og kvalitetsbedømmelser av kunst kan ha omfattende konsekvenser både for kunsten og de kunstnerne som bedømmes.

Metodologisk bakgrunn

Hvilken form skal da en filosofisk gjennomtenking av problemet ha? Hva er egentlig en filosofisk undersøkelse? Det finnes mange forskjellige svar på disse spørsmålene, men Wittgenstein gir en konsis sammenfatning av sitt eget syn i nettopp refleksjonen over Augustins spørsmål:

Vi synes vi må *gjennomskue* fenomenene. Vår undersøkelse er imidlertid ikke rettet mot *fenomenene*, men, kunne man si, mot fenomenenes «*muligheter*». Vi besinner oss med andre ord på den form for utsagn som vi fremsetter om fenomenene. [...] Derfor er vår undersøkelse grammatisk.⁵

Tradisjonelt har man forstått filosofiske undersøkelser som metafysiske undersøkelser, det vil si undersøkelser som prøver å si noe sant og informativt om virkelighetens *egentlige* oppbygging, som så å si «gjennomskuer fenomenene». Wittgenstein, som er en ledende skikkelse innenfor den «språk-

2 Langsted, Hannah og Larsen 2003, s. 9.

3 Augustin, *Bekjennelser* XI/14, sitert etter Wittgenstein 1997, § 89.

4 Wittgenstein 1997, § 89.

5 Wittgenstein 1997, § 90.

lige vending» i nyere filosofi, forstår derimot filosofiske undersøkelser som «grammatiske» eller «begreplige» undersøkelser. Snarere enn å undersøke virkelighetens eller fenomenenes struktur handler filosofi om å klargjøre de begreper og lingvistiske uttrykk vi bruker i tenkningen vår.

Den tradisjonelle metafysiske filosofien er koblet til et spesifikt syn på forholdet mellom språk og virkelighet: Et svar på et filosofisk spørsmål av typen «Hva er kvalitet?» forventes å lede til kunnskap om hva kvalitet *egentlig* er for noe, og denne kunnskapen skal ideelt sett kunne formuleres som en realdefinisjon som avgrensar begrepets omfang gjennom å angi nødvendige og tilstrekkelige betingelser. Mye nyere filosofi problematiserer denne språkforståelsen. Wittgenstein hevdet at tradisjonelle filosofiske problemer oppstår på grunn av begrepsforvirring. Fordi mennesker har en tilbøyelighet til å blande sammen begreper og ta ord ut av sine alminnelige brukskontekster, kan språket gå på tomgang. Et eksempel på en slik forvirring er at man – analogt med spørsmålet «Hva er tid?» – spør «Hva er kvalitet?» og derved forutsetter at fordi det finnes et ord, «kvalitet», så må det finnes bestemte fenomen med realeksistens som svarer til ordet.⁶ En gjennomtenking av hvordan vi faktisk bruker språket, kan hjelpe oss ut av denne forvirringen og motvirke den filosofiske trangen til å generalisere og søke etter felles «vesen» eller «natur» hos fenomenene. I forlengelse av dette kan vi si at filosofiske undersøkelser er begreplige undersøkelser – de handler ikke om verden som fenomen, men om de *begreper* som konstituerer vår forståelse av verden. Vi skal altså ikke undersøke hva *fenomenet* «kvalitet» egentlig er for noe, i den hensikt å bygge opp en «kvalitetsmetafysikk», men i stedet si noe om hva vi snakker om når vi snakker om «kvalitet», altså hvordan vi faktisk forstår *begrepet* «kvalitet» i vurdering av kunst. Den eneste måten å gjøre dette på er å undersøke hvordan ordet «kvalitet» blir brukt i forskjellige relevante sammenhenger.

Hva vil en slik undersøkelse vise? Det første vi kan merke oss, er at det finnes flere forskjellige kvalitetsforståelser i omløp innenfor ulike områder av kunsten og kulturen. Eliassen noterer at det er viktig å skjelle mellom hva som legges i begrepet innenfor for eksempel politikken, forvaltningen, kritikken, universitetene, akademiene og de kunstneriske praksisene, og at begrepet får forskjellige funksjoner i de forskjellige kontekstene. Grunnen til dette er at «den semantiske kjernen til begrepet 'kvalitet' er uten substans. Det vil si at den er uten innhold; den betegner nemlig relasjonelle forhold. Dermed kan termen lett tilpasses forskjellige typer bruk».⁷ Eliassen konkluderer med at det finnes flere forskjellige kvalitetsbegreper, og at det er viktig å skille mellom dem. Jeg er langt på vei enig i Eliassens fortjenstfulle analyse, men

6 Jf. Eliassen 2016b, s. 187.

7 Eliassen 2016b, s. 199.

vil ikke gå så langt som å si at vi derved har å gjøre med forskjellige begreper. I stedet må vi merke oss at det finnes både forskjeller og likheter mellom de ulike måtene å bruke begrepsordet «kvalitet» på, og at det ofte er nettopp dette som leder til forvirring i tenkningen vår – særlig på et så komplisert felt som kunst- og kulturpolitikk. Det finnes altså en type enhet i begrepet, det vil si en meningsvariasjon *innenfor* begrepet, og de forskjellige bruksmåtene er beslektet med hverandre. Dette forklarer hvorfor vi har en tendens til å blande sammen ulike måter å bruke ordet på, og til å anta at det finnes noe vesentlig som er felles for alt det vi bruker ordet om. Trangen til å generalisere tillater oss ikke å se at det finnes ulike typer av enhet i våre begreper.

Men med hva slags enhet har vi her med å gjøre? Wittgenstein mener at fristelsen til å påstå at et begrep *må* kunne avgrenses på en nøyaktig måte, kan motvirkes av en refleksjon over *vår faktiske språkbruk*. Den faktiske språkbruken viser at vi i flere tilfeller bruker samme ord *selv om* de fenomener som ordet brukes om, kun synes å ha enhet i form av delvise og overlappende likheter og ikke i form av felles kjennetegn. Men dette betyr ikke nødvendigvis at vi har å gjøre med helt forskjellige begreper. Wittgenstein vil i stedet karakterisere denne typen enhet som en «familielighet». Hans berømte eksempel er *spill*: Hvis vi ser på vår faktiske språkbruk, vil vi oppdage at ikke alle de ulike aktiviteter vi kaller «spill», nødvendigvis har noen vesentlige felles egenskaper, men snarere forholder seg til hverandre som medlemmene av en familie, hvor A muligens ligner på og har sentrale egenskaper til felles med B, og B med C og så videre, uten at A derfor behøver å ligne på eller ha spesielt viktige egenskaper til felles med C. «Vi ser et komplisert nettverk av likheter som griper inn i hverandre og krysser hverandre. Likheter i det store og i det små.»⁸ Wittgenstein innfører altså betegnelsen «familielighet» om en slik enhet som ikke lar seg reduseres til et sett nødvendige og tilstrekkelige egenskaper. Vi kan i stedet si at den kjennetegnes av «momenter» som kommer til syne og forsvinner når vi betrakter de ulike bruksmåtene av ordet.⁹ Når det gjelder «spill», kan momentene for eksempel være «underholdning», «seier eller tap», «konkurrans», «dyktighet eller flaks» og så videre. Slike begreper, hevder Wittgenstein, kan utvides «slik vi tvinner sammen fiber etter fiber når vi spinner en tråd. Og trådens styrke ligger ikke i at ett enkelt fiber løper gjennom tråden i hele dens lengde, men at mange fibrer lapper over hverandre».¹⁰ Både hverdagslige begreper som for eksempel *verktøy*, og filosofisk og vitenskapelig sentrale begreper som «tall», «språk» og «årsak» kan beskrives på

8 Wittgenstein 1997, § 66.

9 Termen «moment» har jeg lånt fra Eng. Han vil forstå familielikhetsbegreper som en type «momentbegreper», i kontrast til «betingelsesbegreper», som kan avgrenses gjennom nødvendige og tilstrekkelige betingelser. Se Eng 1998, s. 98–99; 227.

10 Wittgenstein 1997, § 67.

denne måten. I tradisjonen etter Wittgenstein har det dessuten blitt hevdet at «kunst» er et slikt familielikhetsbegrep, og at dette kan forklare hvorfor den tradisjonelle kunstfilosofien har mislyktes med å formulere en definisjon av begrepet som innfanger kunstens «vesen». ¹¹

Det virker opplagt at «kvalitet» brukes på mange forskjellige måter, særlig i forbindelse med kunst. Da kan det være en fruktbar arbeidshypotese å betrakte kvalitet som et familielikhetsbegrep. Hvis vi betrakter mangfoldet av ulike forståelser av og bruksområder for «kvalitet» (både i et diakront og synkront perspektiv), kan vi nettopp oppdage «et komplisert nettverk av likheter som griper inn i hverandre og krysser hverandre». ¹² For å avklare hvordan disse forskjellige bruksmåtene konstituerer vår forståelse av kvalitet, er det nødvendig å se på typetilfeller som faller inn under begrepet. Familielikhetsbegrepet må altså forstås som et analyseinstrument vi kan bruke i vår gjennomtenkning av hva som kjennetegner vår forståelse av begrepet «kvalitet» i kunst- og kultursfæren.

Relativ og absolutt kvalitet

Hvilke «momenter» kan vi da finne når vi betrakter typetilfeller av ulik bruk av «kvalitet» i vurdering av kunst? Noe forenklet kan vi skille mellom en *relativ* og en *absolutt* forståelse av kvalitet. Typetilfellet for den relative kvalitetsforståelsen kan vi finne innen vare- og tjenesteproduksjon, der et produkts kvalitet blir definert med utgangspunkt i en bestemt standard. Denne forståelsen av kvalitet er knyttet til begreper som *kvalitetskontroll*, *kvalitetssikring*, *benchmarking* og så videre og har i de senere år fått økende innflytelse også innenfor kultursektoren. ¹³ Mot dette kan vi stille en absolutt bruk av «kvalitet», som særlig forekommer i kunstkritikk og diskusjoner om kunstverks verdi. ¹⁴ Kvalitet i denne betydningen forstås som noe ubetinget, noe som ikke oppstår i sammenligningen med noe annet. ¹⁵ Vi har altså å gjøre med en erfaring av verdi som ikke er relativ til et sett kriterier. La oss se litt nærmere på disse to typetilfellene og hvordan de forholder seg til hverandre.

Den relative forståelsen av kvalitet får et eksplisitt uttrykk i kvalitetsdefinisjoner slik som ISO 9000. Her defineres «kvalitet» som «i hvilken grad en samling av *iboende egenskaper* oppfyller *behov eller forventning* som er angitt,

11 Weitz 1956.

12 Eliassen 2016a og 2016b beskriver dette på en fortjenestfull måte. Se også Liedman 2007.

13 Se for eksempel Eliassen 2016a og 2016b; Grøgaard 2016; Strannegård 2007.

14 Se Merete Jonviks artikkel i denne antologien. Ellefsen (2016, s. 90) hevder at kvalitet «qua begrep» hører hjemme i diskusjoner om kritikk snarere enn i den praktiske kritikken.

15 Se Grøgaard 2016.

vanligvis underforstått eller obligatorisk». ¹⁶ Vi kan til å begynne med notere at definisjonen overhodet ikke nevner hva begrepet skal brukes om. Underforstått har vi riktignok å gjøre med forskjellige typer av *produkter*. Men hvilke momenter inneholder da denne definisjonen av «kvalitet»?

For det første sier den at kvalitet må fastslås med utgangspunkt i «en samling iboende egenskaper». For eksempel skal et eple av prima kvalitet ha en viss størrelse, form, farge, grad av modenhet, fravær av skavanker; en sofa som oppfyller gitte kvalitetskrav, skal kunne underkastes spesifiserte tester, og så videre.

For det andre har kvalitet å gjøre med *relasjonelle* forhold: Kvalitet bestemmes *i forhold til* en standard eller et sett normer (underforståtte eller obligatoriske krav). Denne standarden forteller *hvilke* «iboende egenskaper» som teller som kriterier for kvalitet, altså hvordan produkter skal sammenlignes. Kvalitetskriteriene blir i sin tur meningsfulle i relasjon til krav eller forventninger, som typisk blir stilt av en «bruker», altså produktets tiltenkte målgruppe.

Vi kan også merke oss at kvalitetsbegrepet er uklart når det gjelder distinksjonen mellom fakta og verdi. På den ene siden har det et deskriptivt moment: Kvalitet har å gjøre med tings måte å være på, deres beskaffenhet eller spesifikke karakter. På den andre siden finnes det også et vurderende moment: Kvalitet handler om *god* beskaffenhet og *verdifulle* egenskaper. ¹⁷ I utgangspunktet er det naturlig å forstå kvalitet som et uttrykk for en vurdering basert på en sammenligning (en ting av høy kvalitet er bedre enn en ting med lav kvalitet). Men i den relative betydningen blir «bedre» og «dårligere» forstått som *egnethet*, altså hvor godt et produkt er egnet for et gitt formål. Kvalitet handler om hvorvidt et produkt oppfyller nøyaktig formulerte spesifikasjoner, og dette betyr at vi ikke trenger en individuell vurdering av produktet. ¹⁸ Produktets kvalitet blir avhengig av hvorvidt det oppfyller et sett med minstekrav, som dessuten ideelt sett skal kunne kvantifiseres, altså uttrykkes som målbare egenskaper. Denne forståelsen av kvalitet hører sammen med tanken om «kvalitetssikring», og kvalitetsbedømmelse blir forstått som noe faktisk og «objektivt». ¹⁹

Den relative forståelsen av kvalitet har som sagt sin opprinnelse innen produksjon av varer og tjenester, men den hører også til det «nyliberale paradigmet» innenfor næringsliv og samfunnsforvaltning og har derigjennom fått

16 Gundersen og Halbo 2014. Min utheving.

17 Se Gundersen og Halbo 2014.

18 Eliassen 2016b, s. 195.

19 Wittgenstein (2014) hevdet at det er kjennetegnende for alle utsagn om relativ verdi at de er analyserbare som faktautsagn. For en problematisering av dette, se Säätelä 2017.

en stadig større innflytelse også innenfor kulturpolitikk og -administrasjon.²⁰ Eliassen sammenfatter på en instruktiv måte dette kvantifiserte og «verdifulle» kvalitetsbegrepet:

Gitt at en rekke sammenlignbare produkter med forskjellig proveniens innfrir en bestemt standard, kan produksjonskostnadene sammenlignes, og det mest kostnadseffektive utvelges. Prosedyren sier ikke noe om objektenes absolutte kvalitet, kun om hvorvidt de oppfyller standardens kravspesifikasjoner. Slik er kvantifisering en form for kvalitetsvurdering som ideelt sett skal gjøre veien fra *er* til *bør* kortere og mindre vanskelig ved å ta den individuelle vurderingen av produktet ut av evalueringen.²¹

I kontrast til dette står en forståelse av kvalitet som en vurdering av unike objekter, som noe som ikke lar seg kvantifiseres, bestemmes eller sikres gjennom standardiserte prosesser. Kvalitet forstås ikke som relativt til en standard, men som et absolutt mål på at noe er betydningsfullt eller bra. Det må erfares i stedet for å måles. Den «interne» estetiske kvalitetsdiskusjonen innenfor kunst og kultur er ofte preget av denne absolutte kvalitetsforståelsen.²² I tillegg til kritikere er det ofte kunstnere eller forfattere selv som bruker «kvalitet» i en slik absolutt betydning.²³ La oss som eksempel se på hvordan tre høyt profilerte forfattere gir uttrykk for ulike aspekter ved en absolutt kvalitetsforståelse. Jon Fosse skriver i essayet «Kvalitetens usynlige legitimering» at det man kaller «kvalitet», ikke finnes i det som er synlig, for eksempel at noe er «godt gjort», men at det er en avgjørende «rest» som må «søkjast i det usynlige», og at det er «den resten som legitimerer kunsten».²⁴ Stig Larsson, som ofte har engasjert seg i debatter om kvalitet i kunst, fremhever at «kvalitet er noe objektivt» og påstår at «hvem som helst med et åpent sinn ser, etter bare førti sekunder, hva som er virkelig bra», og han legger til: «Til det trengs selvfølgelig ikke noen universitetsutdanning eller annet tull.»²⁵ Også Dag Solstads beskrivelse av kvalitet som en «ytterste instans» sammenfatter godt synet på kvalitet som noe absolutt. Kvalitet er målet, og ikke det som måles: «[G]jennom alt misbruk, forbruk og misforstått bruk av kvalitetsbegrepet, og all sønderrivende uenighet om hva som er kvalitet, så står kvalitetsbegrepet

20 Se Eliassen 2016b, s. 194. Jf. Liedman 2007 og Strannegård 2007.

21 Eliassen 2016b, s. 195.

22 Jf. Eliassen 2016a; Grøgaard 2016; Ellefssen 2016; Strannegård 2007.

23 Se Jonviks artikkel i denne antologien.

24 Fosse 1999, s. 261. Denne uttalelsen siteres av Jonvik, som også diskuterer andre eksempler på et slikt syn, der erfaringen av kvalitet beskrives som noe som uartikulerbart. Denne uartikulerbare kategorien blir i klassisk estetisk terminologi ofte beskrevet som det sublime (se Jonviks artikkel i denne antologien).

25 Larsson 2014, s. 381.

der, som den ytterste instans vi lytter til», skriver han i romanen *16.07.41*.²⁶ Denne «umålbare kvaliteten» erfares direkte i et kunstverk, og den fremtrer som noe usammenlignbart, eller verdifullt i seg selv, og som noe som vanskelig lar seg artikulere gjennom begreper.²⁷ Dette betyr at det blir meningsløst å prøve å formulere kvalitetskriterier.

Vi kan se at disse to typetilfellene, altså den relative og den absolutte bruken av «kvalitet», fremstår som diametralt motsatte. La oss kontrastere dem i tabellform for å få en bedre oversikt.

RELATIV KVALITET	ABSOLUTT KVALITET
Kvalitet blir bestemt ut fra eksplisitte kriterier (ideelt formulerbare som en standard)	Kvalitet er en egenskap vi kan erfare direkte i møte med objektet (jf. Larsson)
Kvalitet består av objektets iboende egenskaper i relasjon til et sett av eksplisitte krav eller forventninger	Kvalitet blir bestemt gjennom en «kvalitetserfaring» som oppstår i møtet mellom objektet og subjektet
Kvalitetskriteriene forstås som nøyaktig formulerbare og ideelt sett kvantifiserbare egenskaper	Grunnene for kvalitetsvurderinger fremstår som «usynlige» eller uartikulerbare (jf. Fosse)
Kvalitet er et mål på et produkts egnethet til et bestemt formål	Kvalitet forstås som noe umålbart, og som en «ytterste instans» (jf. Solstad)
Objektet som blir vurdert, forstås som et produkt, sammenlignbart med andre produkter av samme type	Objektet som blir vurdert, forstås som unikt og usammenlignbart
Elementet av individuell vurdering skal ideelt sett forsvinne	Elementet av individuell vurdering blir fremhevet
Kvalitet kan sikres gjennom «kvalitetskontroll» og «kvalitetsledelse»	Kvalitet kan ikke bestemmes eller sikres
Det er meningsfullt å bruke ordet «kvalitet» bare i forbindelse med standardiserbare prosesser eller produkter	«Kvalitet» er en benevnelse på at noe er unikt og verdifullt i seg selv

Tabellen legger vekt på forskjellene, men det finnes samtidig et underliggende slektskap mellom de to måtene å forstå *kvalitet* på som gjør at vi kan snakke om «familielikhet». Både den relative og absolutte bruken av «kvalitet» inneholder momenter som binder dem sammen, men som blir vektlagt på forskjellige måter. For eksempel ligger vekten i den relative forståelsen på at kvalitet er et *relasjonelt* begrep, og at vi kan snakke om kvalitet bare ut fra et sett med eksplisitte kriterier. Dette momentet blir nedtonet i den absolutte forståelsen av kvalitet. Begrepet er fremdeles relasjonelt, men vekten ligger på relasjonen mellom objektet og den som foretar vurderingen: Kvalitet er noe som må *erfares* eller oppleves. I den relative bruken vil elementet av *vurdering* bli nedtonet; kvalitet fremstår her som noe helt og holdent kvantifiserbart,

26 Solstad 2003, s. 136. Sitert i Ellefsen 2016, s. 88.

27 Se Strannegård 2007.

altså bestemt ut fra målbare egenskaper. I den absolutte bruken, derimot, forstås kvalitet som synonymt med *verdi*.

Samlet fremstår den relative bruken av «kvalitet», med sin vekt på målbare kriterier, som en tilsynelatende mer objektiv og presis bruk av begrepet. Derfor er det forståelig at den har fått stadig mer innflytelse også i vurdering av kunst, selv om den egentlig har sin opprinnelse innen vareproduksjon. Særlig i en kulturpolitisk sammenheng, hvor vi har å gjøre med fordeling av ressurser, vil man naturlig nok at bedømmelsen av kvalitet skal være så transparent og rettferdig som mulig, og at de kriterier vi henviser til, er presist formulert. Dette kan for eksempel bety at kvalitet i kunst defineres ut fra et tiltenkt eller virkelig publikums krav og forventninger.²⁸ Problemet med dette er at vi da behandler kunst som et hvilket som helst standardisert produkt, og at kriterier som tillater kvantifisering, vil bli vektlagt. Slik sett blir relative kvalitetsbedømmelser ofte et eksempel på det Svein Eng kaller «flukten fra det normative utsagnet», altså at verdiutsagn formuleres som tilsynelatende nøytrale faktautsagn.²⁹

En slik relativisering av kvalitet i kunsten kan kritiseres for at den egentlig unngår å snakke om det som er spesifikt og viktig for kunst *som kunst*, og i stedet beskriver kunst i lys av vare- eller tjenesteproduksjonens termer. Eliassen konstaterer at dette i neste omgang legger «til rette for introduksjonen av termer som ‘produkter’, ‘marketing’ og ‘entreprenørskap’, det vil si perspektiver som ikke er ulikt styringsmodellen i Feigenbaums *Total Quality Management*».³⁰ Det er nettopp dette perspektivet som motstandere av relative kvalitetsvurderinger i kunst ikke vil akseptere. Hvis kunstverk er unike og individuelle, er også deres kvalitet noe absolutt.

Debatten om kunstnerisk kvalitet kan ofte forstås som en konflikt mellom disse to forståelsene av kvalitetsbegrepet. I et kulturpolitisk perspektiv vil det absolutte kvalitetsbegrepet fremstå som lite egnet for vurdering av kunst, da det betoner individuelt skjønn og evnen til direkte å se eller erfare kvalitet hos unike objekter, samtidig som det vektlegger umuligheten av å artikulere spesifikke kvalitetskriterier. Selv om for eksempel Larsson hevder at «hvem som helst med et åpent sinn» direkte kan erfare kunstnerisk kvalitet, ligger det implisitt i denne påstanden at de færreste har det som kreves. Dette åpner igjen for vilkårlighet og tilfeldighet i kvalitetsvurderinger, og dermed mister vi selve poenget med å innføre begrepet «kvalitet» i diskusjonen om kunstens verdi. Det store ankepunktet mot det absolutte kvalitetsbegrepet er at det leder til en type elitisme og mystifisering av kunstnerisk kvalitet, alternativt

28 Jf. Arts Council England 2017.

29 Se Eng 1998, kap. IV.

30 Eliassen 2016b, s. 199. Jf. Strannegård 2007.

til en redusering av kvalitetsbedømmelse til et spørsmål om individuell smak. Problemet kan sammenfattes på følgende måte: Det som «har kvalitet», er bedre enn noe annet, altså har vi i bunn og grunn å gjøre med en sammenligning av objekter av samme type. Men hvis kriteriene for sammenligningen ikke kan artikuleres, og kvalitet forstås som en absolutt verdi, som vi (eller de «som har øyne å se det med») kan se direkte i et unikt objekt, truer kvalitetsvurderingen med å bli en helt og holdent subjektiv vurdering av at noe er bra på en uspesifisert måte. Hvis det er umulig å si *hvorfor* noe er kvalitativt bedre enn noe annet, altså hva kriteriene for bruken av begrepsordet er, burde man da ikke avstå fra å bruke ordet «kvalitet»?

Vi kan naturligvis ikke forby noen å bruke «kvalitet» som uttrykk for at noe er verdifullt i seg selv. Men samtidig er det, som Eliassen konstaterer, slik at det å bruke «kvalitet» som et «ubestemt plussord» er en særdeles ureflektert form for språkbruk. Kvalitetsvurdering (uansett om den er relativ eller absolutt) uttrykker overveielse, og *kvalitet* betegner en type relasjon eller verdi som settes med henblikk på et sett impliserte eller artikulerte målestokker.³¹ Dette gjelder også for det «sterke» eller absolutte kvalitetsbegrepet. Hvis vi sier at noe har kvalitet, vil vi tross alt si at det er særlig bra eller viktig *i forhold til* noe annet – ellers blir det egentlig meningsløst å bruke nettopp dette ordet i vurderingen.

Men hvordan skal vi da få et klarere bilde av hvordan kvalitetsbegrepet fungerer? En godt utprøvd filosofisk metode er å begynne med å analysere ukompliserte og trivielle eksempler (her kvalitetsvurdering av varer eller produkter) og deretter se hvordan disse forholder seg til eksempler vi opplever som problematiske (i dette tilfellet vurdering av kunstnerisk kvalitet). Akkurat dette er fremgangsmåten i J.O. Urmsons klassiske analyse av «grading» – altså gradering, rangering, vurdering eller bedømmelse.

Urmson: «On grading»

Urmsons filosofiske analyse er et eksempel på en særlig uteknisk form for «dagligspråkfilosofi». Urmson er også knyttet til den såkalte talehandlingsteorien, der hovedpoenget er at visse former for språklige ytringer har en evne til å endre noe i verden, og derfor er handlinger like mye som ytringer. Et av hans poenger er at det å gradere noe ikke er det samme som å klassifisere eller beskrive noe, fordi vi har å gjøre med forskjellige typer handlinger som har forskjellige forutsetninger og konsekvenser. Han vil, gjennom å beskrive og analysere vår dagligdagse, ukompliserte bruk av «grading words», si noe

31 Eliassen 2016a, s. 8.

allment om «the logic of grading». Eksemplet Urmson begynner med, er gradering av epler som «high», «middle» eller «low quality» basert på kriterier gitt av det britiske landbruks- og fiskeridepartementet. Dette er et typetilfelle av den relative bruken av «kvalitet», der vi har entydige kriterier som oftest også er klart formulert og uttrykt i form av en standard.

Fra dette trivielle eksemplet utleder Urmson noen allmenne poenger som han mener også gjelder for tilfeller som vi opplever som mer problematiske. For det første er «grading» noe som krever en *forståelse* av hva man gjør.³² Vi må altså forstå de kriterier som ligger til grunn for vurderingen, for å bruke «grading words» på en korrekt måte. For det andre påpeker Urmson at forståelsen av kriterier ofte krever ekspertise. Hvis jeg ikke vet noe om cricket, kan jeg heller ikke rangere noen som en god cricketsspiller. Urmson vil hevde at dette gjelder helt allment, siden vi bruker «god» som en «grading label». Derfor hevder han at det ikke finnes noen *logisk* forskjell på å si at noen er et godt menneske, og at noen er en god cricketsspiller.³³ I begge tilfellene må vi kunne henvise til kriterier. På en lignende måte vil man med Urmson også kunne hevde at det ikke finnes noen logisk forskjell mellom å si at et eple er av høy kvalitet, og at et kunstverk er av høy kvalitet. Hvis vi ikke kan gjøre rede for kriteriene som ligger til grunn for vår vurdering, vet vi egentlig ikke hva vi snakker om. Urmson vil naturligvis ikke benekte at vi kan være uenige, særlig når vi bruker generelle «grading labels» som «god» eller «høy kvalitet». Men dette skyldes at vi er uenige enten om kriteriene i seg selv eller deres anvendelse på et gitt tilfelle.

Urmsons sentrale poeng er altså at bruken av «grading words» i meningsfull kommunikasjon forutsetter at vi kan komme overens om kriterier: «[G]rading words can only be *used* succesfully for communication where criteria are accepted.»³⁴ Kvalitetsvurdering er altså ikke en idiosynkratisk og ureflektert prosedyre, men en rasjonell prosess. Forskjellen mellom å utføre en kvalitetsbedømmelse og å bare gi uttrykk for hva man synes er bra eller dårlig, er at vi i det førstnevnte tilfellet bør kunne henvise til visse kriterier. Urmson setter derved fingeren på et sentralt problem med bruket av ordet «kvalitet» i forbindelse med kunstnerisk og estetisk verdi: Samtalen om kvalitet bryter sammen hvis vi ikke kan oppnå enighet om kriterier. Et problem kan være at vi forutsetter forskjellige sett med kriterier, og at for eksempel kriterier for kvalitet i en kulturpolitisk kontekst (for eksempel «relevans») ikke blir holdt for å være kriterier for kunstnerisk kvalitet. Et annet problem kan være at de kriteriene vi bruker, er meget vage eller implisitte, og at vi derfor

32 Urmson 1950, s. 147.

33 Urmson 1950, s. 168.

34 Urmson 1950, s. 167.

er uenige om hvorvidt et gitt tilfelle faller inn under dem eller ikke. Hvis dette stemmer, vil det forklare en del av problemene med å bruke «kvalitet» i vurdering av kunst. Kriterier som blitt foreslått for kunstnerisk verdi enten teoretisk (for eksempel «enhet i mangfold») eller gjennom at kritikere refererer til dem i praksis (for eksempel «originalitet», «sjenerøsitet», «troverdighet», «selvstendighet», «kompleksitet»), er så vage og mangetydige at en enighet om slike kriterier på et nominelt plan ikke garanterer enighet i konkrete tilfeller.³⁵

Urmson vil altså si at vi egentlig misbruker ordet «kvalitet» hvis vi bruker det i en «absolutt» betydning og ikke kan henvise til kriterier. Men dette illustrerer også begrensningene ved Urmsons ellers så fortjenestfulle analyse. Det er klart at diskusjonen om kvalitet blir problematisk hvis vi ikke kan komme til enighet om kriterier, men det kan allikevel være forhastet å avfeie den absolutte bruken av «kvalitet» bare fordi den ikke passer inn i analysen av «grading words». Vi burde i stedet se dette som en oppfordring til å se på problematikken fra et annet perspektiv, som ikke legger like stor vekt på muligheten for å bli enig om kriterier. Da kan David Humes klassiske analyse av estetiske smaksdommer hjelpe oss – Hume viser oss nemlig hvordan vi kan gjøre meningsfulle vurderinger selv i en situasjon hvor det er vanskelig eller umulig å oppnå enighet om kriterier.

Hume og «smakens standard»

I begynnelsen av sitt klassiske essay «Of the Standard of Taste» fra 1757 tar Hume opp akkurat det problemet vi var inne på ovenfor, altså uenigheten om bruken av ulike eksplisitte kriterier ved vurdering av kunst:

I alle språk finnes det bestemte uttrykk for dadel og ros, og alle som taler samme språk må være enige om hvordan de skal anvendes. Alle stemmer enes om å hylle eleganse, renhet, enkelthet og åndfullhet i skrivekunsten; og om å dadle svulstighet, tilgjorthet, kulde og falsk briljans. Men når kritikerne nærmer seg det partikulære, forsvinner denne tilsynelatende enigheten; og man oppdager at de hadde tillagt uttrykkene svært forskjellig betydning.³⁶

Men Hume vil gå videre og vise at vi til tross for en slik uenighet i partikulære dommer kan finne en standard som lar oss sammenligne ulike kritiske vurderinger. Humes smaksstandard handler dels om muligheten for å etablere en felles målestokk for individuelle erfaringer av i utgangspunktet unike

35 Jonvik nevner i sin artikkel i denne antologien disse egenskapene som kriterier kritikere implisitt eller eksplisitt refererer til ved kvalitetsbedømmelser.

36 Hume 2009, s. 17.

objekter, og dels om hvordan denne standarden har gyldighet for dem som erfarer objektene.³⁷

Humes terminologi er forankret i 1700-tallets filosofiske debatter om kunst, smak og skjønnhet og kan derfor synes foreldet, men det problemet han tegner opp, og hans forslag til en løsning har ikke desto mindre en overføringsverdi til vår samtid. Vi konstaterte tidligere at relative bedømmelser av kvalitet gir et tilsynelatende mer objektivt utgangspunkt for diskusjonen om verdi i kunst enn bedømmelser av absolutt kvalitet, som ved første øyekast er basert *utelukkende* på individuelt skjønn og smak og ikke henviser til eksplisitt formulerte og målbare kvalitetskriterier. Denne problematikken har mange likheter med den filosofiske diskusjonen om skjønnhet og smak, slik den ble utviklet av den filosofiske estetikkens klassikere (fremfor alt Kant og Hume) på 1700-tallet: Er skjønnhet noe objektivt, altså en egenskap hos tingene, eller bare en projeksjon av subjektets følelser? Hume mener, i tråd med sitt empiristiske grunnsyn, at skjønnhet, eller estetisk verdi, ikke kan være en iboende egenskap i objektene. I stedet må skjønnhet sammenlignes med «sekundære» egenskaper som sødme eller surhet, som ikke finnes i tingene selv, men som oppstår i vår sansning. Estetiske dommer er smaksdommer, basert på en spesifikk erfaring som vi kan ha i møte med et objekt. Da er det nærliggende å trekke følgende konklusjon: «Skjønnheten er ingen egenskap i tingene selv; det er noe som bare finnes i det sinnet som betrakter tingene, og hvert sinn oppfatter sin egen skjønnhet.»³⁸ Dette betyr at en gjenstands skjønnhet bare finnes i subjektets opplevelse av den – hvis jeg opplever noe som skjønt, er det skjønt *for meg*, men har du ikke en lignende opplevelse, er det ikke skjønt *for deg*. Derved har estetiske dommer ingenting å gjøre med fornuften. Vi kan ikke resonnerer oss frem til at noe er skjønt, eller argumentere for det med utgangspunkt i objektive regler eller grunnsetninger.

Man kunne kanskje tro at Hume, som er en selverklært skeptiker, ville innta et slikt standpunkt, som innebærer at det er umulig å snakke om korrekte og feilaktige smaksdommer. Men han prøver tvert imot å ta brodden av debatten mellom subjektivismen og objektivismen gjennom å vise at det faktisk finnes en standard som er virksom på det estetiske området, selv om estetiske dommer er smaksdommer. Hume legger vekt på at det er «naturlig for oss» å søke etter en målestokk som lar oss avgjøre hvilke vurderinger som er uttrykk for god eller dårlig smak. Vi har altså en forestilling om en norm eller en standard for smaken:

37 Eliassen 2016b, s. 194. Eliassen noterer også at Hume med sitt essay langt på vei kommer til «å etablere grunnlaget for den filosofiske forståelsen av estetisk kvalitet frem til våre dager». Humes aktualitet understrekes av at hans essay har blitt gjenstand for en omfattende diskusjon i filosofisk estetikk særlig i løpet av de siste tiårene, se Gracyk 2016.

38 Hume 2008, s. 19.

Om noen hevder at Ogilby og Milton, eller Bunyan og Addison, er like geniale og elegante, ville man mene at de forsvarte en like stor ekstravaganse som hvis han hadde påstått at en muldvarphaug var like høy som Tenerife, eller en dam like stor som havet. Det kan nok finnes personer som foretrekker de førstnevnte forfatterne; men ingen bryr seg nevneverdig om en slik smak, og vi hevder uten videre at disse såkalte kritikernes følelse er absurd og latterlig.³⁹

Hume impliserer at vi ofte betrakter en forskjell i verdi som et *faktum* selv om vi i utgangspunktet har å gjøre med estetiske smaksdommer. Vi sier at Milton *er* en bedre forfatter enn Ogilby, Rembrandt *er* en bedre maler enn Odd Nerdrum, Bergman *er* en bedre filmregissør enn Kieslowski og så videre. Det er altså en kjensgjerning at vi skiller mellom god og dårlig smak, mellom rette og gale smaksdommer og derved mellom gode og dårlige kritikere. Så selv om Hume konsentrerer seg om begrepene «skjønnhet» og «smak» i tråd med 1700-talets estetikk, er altså det han snakker om, tydelig sammenlignbart med kunstnerisk kvalitet, fordi han er opptatt av domfellelse (judgment) og rangering av kunst snarere enn de fornemmelser eller følelser (sentiment) som hører til vår opplevelse av enkelte verk. Poenget med «smaksstandarden» er at den gir våre vurderinger av kunst en type objektivitet som smaksdommer i utgangspunktet savner. Den forteller oss hvilke estetiske dommer vi *bør* akseptere som mønstergyldige. Men denne normativiteten kan altså ikke bygge på kriterier som har å gjøre med iboende egenskaper hos tingene. Standarden lar oss i stedet ta avgjørelser når det gjelder *kritiske bedømmelser* av kunst. Når Hume snakker om «kritikk» og «kritikere», er dette i en vid betydning: Han mener ikke bare kritikerstanden, men *alle* som formulerer dommer om kunstens verdi. Dette er i tråd med at «kritikk» rent etymologisk kommer av det greske ordet κριτικόν («skjelne, avgjøre, dømme»). En *god* kritiker har altså evnen til å skille det som er bra, fra det som er mindre bra.

Hume bruker «smak» og «smaksdommer» i en meget videre betydning enn det som er vanlig i vår tid. Faktisk mener Hume at vi stoler på smaken, og ikke på fornuften, både når vi bedømmer et kunstverks estetiske verdi, og når vi bedømmer en handlings moralske verdi. Det er smaken som «gives the sentiments of beauty and deformity, vice and virtue».⁴⁰ Derfor er smaken grunnlaget både for moral og for kunstkritikk. Alt dette betyr, mener Hume, at vi ikke kan akseptere en ekstrem estetisk subjektivism eller relativisme, men må anerkjenne at det finnes en standard som er operativ på

39 Hume 2008, s. 18.

40 Hume 1777, M. App. 1.21, s. 294.

det estetiske området. Dette fører oss til Humes første spørsmål: Hvor kan vi finne denne standarden?

Hvor kan vi finne en standard for kunstnerisk kvalitet?

Hume legger vekt på at standarden for kvalitetsvurderinger i kunst er en *smaksstandard* som etableres i eller hos publikum i møtet med kunstverk.⁴¹ Dette betyr at spørsmålet om normativitet forskyves fra kriterier (forstått som spesifikke egenskaper i kunstverket) til spørsmålet om *hvem* som er kompetent til å vurdere eller rangere objekter som i utgangspunktet er unike. Hume hevder allment at normative konflikter (uansett om det gjelder estetikk eller moral) bare kan løses gjennom å henvise til et velinformert, upartisk og allment standpunkt. Forutsetningen for en korrekt bedømmelse er «that much reasoning must precede, that nice distinctions be made, just conclusions drawn, distant comparisons formed, complicated relations examined, and general facts fixed and ascertained».⁴² Essayet om smak forsvarer dette synspunktet og prøver å beskrive forutsetningene for at en kritiker kan innta en slik holdning, som er betingelsen for at vi skal kunne snakke om en normativ *standard* og ikke bare en mengde tilfeldige individuelle smaksdommer.

Hume legger vekt på at det egentlig bare er noen få individer som virkelig har en utviklet smak. Ikke hvem som helst kan opphøye sin smaksdom til en standard eller uttale seg om kunstnerisk kvalitet. Når det gjelder «mental» smak, som Hume vil skille fra den «fysiologiske» smaken, er det ikke tilstrekkelig å ha god smakssans, altså en evne til å fornemme forskjellige kvaliteter. En «sann kritiker» må også oppfylle de betingelser som allerede er nevnt: Han eller hun må kunne resonnerer, gjøre distinksjoner og sammenligninger, oppfatte kompliserte relasjoner og trekke faktabaserte konklusjoner. Vi har altså gjøre med en aktivitet som krever refleksjon og som er basert på kunnskap om det kritikerens uttaler seg om. Men det er nettopp derfor vi kan finne en standard eller en rettesnor for smaken. Hume tenker seg en *ideell kritiker* som vi kan henvise til når vi skal komme til avgjørelser om kritiske uenigheter, og han sammenfatter kriteriene for «a true judge in the finer arts» slik:

En god forstand forent med forfinet følelse som er forbedret gjennom øvelse og perfektionert gjennom sammenligning, og frigjort fra enhver fordomsfullhet, er det eneste som kan gjøre en kritiker berettiget til

41 Jf. Eliassen 2016b, s. 195.

42 Hume 1777, 1:9, s. 173.

denne verdifulle karakteristikken, og *deres felles bedømmelse er, uansett hvor man finner den, den rette standarden for smak og skjønnhet*.⁴³

Standarden etableres altså av individer som reagerer følsomt på et kunstverk, og som i *tillegg* har tilstrekkelig kunnskap og øvelse til å kunne uttale seg om verket og en evne til å uttrykke sine erfaringer, det vil si utøve kunstkritikk.

Humes karakteristikk av disse «sanne smaksdommerne» er omdebattert.⁴⁴ På et generelt plan har hans løsning blitt kritisert for å være sirkulær: De verk som de ideelle kritikerne anerkjenner, er de verdifulle kunstverkene, men de ideelle kritikerne identifiseres samtidig gjennom at de anerkjenner de beste kunstverkene. Hume unngår denne sirkulariteten gjennom å hevde at de sanne smaksdommerne kan identifiseres gjennom de fem kriteriene sitert ovenfor. Men dette truer i sin tur med å lede til en regress, fordi vi nå må kunne avgjøre hvorvidt en gitt person har *tilstrekkelig* forfinet smak, *tilstrekkelig* erfaring, kan gjøre de *rette* sammenligningene og så videre. Hume selv avfeier problemet gjennom å si at det i praksis ikke er vanskelig å skille ut personer som bør aksepteres som sanne smaksdommere, selv om det kanskje er umulig å si nøyaktig hvordan vi skiller dem fra dårlige kritikere. Han mener det er «tilstrekkelig dersom vi har vist at alle individers smak ikke står på like fot, og at det er alminnelig godtatt at visse personer generelt anses å være mer fremtredende enn andre».⁴⁵ Her må vi gi Hume rett: Det er i praksis ikke hvem som helst som kan uttale seg om kunstnerisk kvalitet. Det kreves en viss posisjon innenfor «kunstverdenen» for at en persons dommer skal ha autoritet. Selv om det i praksis er vanskelig å peke konkret på hvem man kan regne som «ideelle kritikere», og hvem som *bør* ha denne autoriteten, må vi stole på at kunstinstitusjonenes utsilingsmekanismer fungerer.

Hume medgir at det finnes variasjon i smak selv innenfor gruppen av «sanne smaksdommere», men dette betyr ikke at en smaksstandard er umulig å etablere. Hume fremmer ytterligere et argument som skal vise at det faktisk finnes en standard for kunstnerisk kvalitet. Dette kalles ofte for «tidstesten»: Innenfor ethvert kunstområde finnes det et antall verker som gjennom tidene er blitt vurdert som mønstergyldige, altså klassikere, eller det vi kan kalle en kanon av verk. Hume nevner Homers verk som et eksempel på noe som har «overlevd motens luner og kunnskapsløshetens og misunnelsens uvitenhet»,

43 Hume 2008, 27. Min utheving.

44 Se Gracyk 2014 for en sammenfatning av denne kritikken.

45 Hume 2008, s. 27.

og som vekker «varig beundring».⁴⁶ Ifølge Hume er det de sanne smaksdommernes felles dom som etablerer en kanon som representerer «universell skjønnhet» og er mer eller mindre uavhengig av kulturell og historisk variasjon. Selv om Hume snakker om en standard for *smaken*, det vil si relaterer standarden til smaksfornemmelser hos individer, kommer den altså konkret til uttrykk i en kanon av mønstergyldige verk. I siste instans er det eksistensen av en slik kanon som skiller den «mentale» smaken fra den «fysiologiske», og som er en betingelse for at den «mentale» smaken kan gjøre krav på en særlig type objektivitet.

Men selv om vi aksepterer Humes syn på at det finnes en standard operativ innenfor kunsten, og at denne standarden blir etablert hos utvalgte deler av et kritisk publikum, gjenstår likevel det andre spørsmålet: *Hvordan har denne standarden gyldighet for dem som erfarer objektene?* Dette kalles iblant for Humes «virkelige problem».⁴⁷

Hvorfor skal vi akseptere standarden som gyldig?

Det finnes en omfattende diskusjon om hvorvidt Hume faktisk kan presentere en gyldig løsning på spørsmålet om standardens gyldighet. Rent generelt er Humes problem overgangen fra «er» til «bør»: Gitt at vi har en gruppe utvalgte kritikere som etablerer en «smaksstandard» – hvorfor *bør* vi akseptere dette som en norm? Er ikke dette egentlig i strid med Humes empiristiske utgangspunkt? Humes måte å plassere standarden på i en utvalgt del av det kritiske publikum har blitt særlig angrepet av en innflytelsesrik tradisjon innenfor kunst- og kulturstudier som vil plassere smaken i en sosial sammenheng. Man mener at Hume for så vidt har rett, at det *de facto* finnes en «standard» innen kunst og kultur som skiller god fra dårlig eller distingvert fra vulgær smak. Men denne standarden er ingen gyldig norm som kan fortelle om *reelle* forskjeller i verdi eller kvalitet. I stedet representerer den smaksidealet til en elite. Hume prøver altså å gi en falsk gyldighet til en «standard» som egentlig er styrt av ideologiske interesser. For å låne Richard Shustermans vittige formulering kan vi kalle dette for «smaksskandalen» («the scandal of taste»), fordi en privilegert gruppes smak blir opphøyd til en «naturlig», «sann» og allmenngyldig normativ standard.⁴⁸ Denne typen «sosial kritikk av smaken», som har blitt formulert særlig av Pierre Bourdieu og hans etterfølgere, innebærer en «sosiologisering» av verdispørsmål: Det som er verdifullt, er det

46 Hume 2008, s. 21. Vi kan notere en viss likhet med Solstads måte å karakterisere kvalitet på, se fotnote 25.

47 Jf. Levinson 2002.

48 Shusterman 1989.

som tiltaler en bestemt gruppe mennesker med definisjonsmakt. Derved blir også bedømmelser av «kunstnerisk kvalitet» noe som utelukkende har å gjøre med kulturell kapital og sosiale maktforhold. På en lignende måte vil også den kanon som Hume mener gir en felles bakgrunn for kvalitetsbedømmelser, oppfattes som ideologisk og basert på skjulte interesser snarere enn på reelle kunstneriske verdier (jamfør «kanonkrigene»). Dette vil til syvende og sist lede til en estetisk verdirelativisme: Vi kan snakke om kunstnerisk kvalitet bare i forhold til en kulturell elites (tilfeldige og foranderlige) smak.

Det er klart at Humes syn på smakens standard innebærer en type elitisme. Utgangspunktet hans er at smaken nettopp ikke er demokratisk, og at «det er et fåtall som er kvalifisert til å bedømme noe kunstverk eller etablere sin egen følelse som standard for skjønnhet».⁴⁹ Ifølge Hume er det et faktum at folk flest får glede av estetisk uinteressante verk, fordi de «dømmer uten å gjøre forskjell». Det er de beste kritikerne som har en «korrekt fornemmelse» av kunstverk, og derfor kan også disse kritikernes valg og dommer være til veiledning for oss.⁵⁰ Men hva er det som gjør disse dommene korrekte og ikke bare et uttrykk for hva en gitt gruppe liker eller ikke liker? Et svar på dette kan være å forstå Humes standard ikke som en empirisk redegjørelse for smaken som sosialt fenomen, men som et forsøk på å si noe om *mulighetsbetingelsene* for å vurdere kunst overhodet. Dette innebær å lese Humes essay som en redegjørelse for hvordan vi kan *begrunne* en standard eller norm for hva som er *bra eller dårlig*. Smaksstandarden handler altså om verdiforskjell og ikke om å *like eller ikke like* noe.

En viktig poeng i en slik lesning er at Hume ikke prøver å fortelle oss noe *nytt* om kritisk vurdering av kunst – han prøver ikke å fortelle oss hva den egentlig er, eller gi et helt nytt grunnlag for den. I stedet vil han vise hvordan den kritiske praksis vi *har* innenfor kunstene, er normativ, og hvordan vi *faktisk* tar avgjørelser om kunstnerisk verdi. Vi tar det for et *faktum* at det finnes dommer om kunstnerisk kvalitet som er bedre enn andre, hevder Hume, og det er denne normativiteten han vil gjøre rede for. Noen estetiske dommer er altså berettigede; vi kan snakke om korrekte og ukorrekte dommer og om dårlig og god smak. Det er vesentlig å notere at Hume, når han snakker om den «mentale» smaken, ikke først og fremst snakker om individuelle smaksdommer. Siden estetiske dommer ikke er basert på egenskaper i tingene selv, men på en følelse, kan jo ikke smaksstandarden gi oss kriterier for å avgjøre hvorvidt en individuell estetisk erfaring i seg selv er mer verdifull enn en annen. I stedet er standarden å forstå som den bakgrunn som gjør det mulig å snakke om mer eller mindre korrekte erfaringer og korrekte eller ukorrekte

49 Hume 2008, s. 27.

50 Ibid.

dommer overhodet.⁵¹ Så selv om Hume forutsetter at smaken er fysiologisk forankret og i utgangspunktet subjektiv, mener han at den «mentale» smaken gjennom dette hever seg over det rent fysiologiske.

Elisa Galgut, som utviklet denne typen lesning av Hume, mener at eksistensen av ideelle kritikere er løsningen på spørsmålet om hvordan standarden kan være normativ til tross for at estetiske dommer i siste instans er basert på individuelle følelser. Humes «sanne smaksdommere» opererer innenfor en eksisterende estetisk standard, men de bidrar også til å forme den. Med andre ord vil deres felles dommer både *konstituere* og *forsterke* en smaksstandard. De ideelle kritikernes dommer blir en norm gjennom at de deltar i en etablert kulturell praksis, som de samtidig bidrar til å utvikle.⁵² Som deltakere i en kunstnerisk og kritisk tradisjon har vi allerede en «forforståelse» av hvilke verk som er «mesterverk», og det er dette Humes ideelle kritikere bygger videre på. De ideelle kritikere kan peke ut verk med høy kunstnerisk verdi, men deres felles dommer gir samtidig en standard som vi kan bruke som målestokk for estetiske dommer overhodet. Tradisjonen er både et bakteppe som kritiske vurderinger blir gjort opp mot, og en mulighetsbetingelse for kritisk praksis. Det er med utgangspunkt i denne tradisjonen vi kan skille mellom den dårlige og den gode kritikeren.

Humes «ideelle kritikere» har ifølge Galgut en dobbelt rolle overfor smaksstandarden: Dels etablerer de en standard, og dels kan de «point us lesser critics in its direction».⁵³ Vi husker at Hume snakker både om «critics» og «true judges» når han henviser til de personer som vi benevner «ideelle kritikere». Galguts hovedpoeng er at vi må ta denne analogien mellom kritikere og dommere på alvor og sammenligne kritikernes rolle som smaksdommere med den rollen dommere har innenfor sedvanerett (*case law*), altså i et rettsystem basert på prejudikat. I dette systemet blir enkelte rettsavgjørelser normer for lignende tilfeller, og det er dommere som gjennom sin praksis avgjør hvilke likheter og forskjeller som er relevante og bør vektlegges i det enkelte tilfellet. Dette kan tjene som modell for hvordan ideelle kritikeres dommer etablerer en standard. Som vi understreket, mener Hume at den kritiske virksomheten først og fremst har å gjøre med domfellelse (judgment), ikke med individuelle smakspreferanser. Det er derfor Hume legger vekt på «de sanne smaksdommerens» spesielle forutsetninger og fremhever at smak og finfølelse

51 Dette poenget blir betont av Burnham og Skilleås 2012, s. 142. Det er også i tråd med det Ellefsen (2016, s. 85–86) sier om at erfaringen av litterær kvalitet er en «andreordererfaring», «som foranlediges av vårt møte med for eksempel stilistiske trekk ved teksten, fortellingens evne til å stimulere leserens forestillingsevne, eller romanpersonenes tiltrekningskraft, men som samtidig er betinget av enkeltleserens mottakelighet, kunnskap og sinnstilstand».

52 Galgut 2012, s. 187.

53 Galgut 2012, s. 184.

ikke er tilstrekkelig. En ideell kritiker trenger også øvelse, kunnskap og så videre, altså en evne til å plassere sin egen virksomhet og sine egne dommer inn i en tradisjon, selv om intensjonen skulle være å protestere mot eller avvike fra denne tradisjonen. Både smaksdommeren og dommeren i retten må ha særlig kompetanse, og de arbeider innenfor en eksisterende tradisjon som de samtidig bidrar til å utforme og utvikle. Dessuten må en person være anerkjent som dommer innenfor rettsvesenet for at hans eller hennes dommer skal ha bindende kraft; på samme måte må en kritiker være anerkjent av «kunstverdenen» og kritikersamfunnet. Så selv om det kanskje ikke finnes definitive kriterier for at noen skal kunne regnes som en «ideell kritiker», finnes det allment aksepterte praksiser som kritikere kan oppnå anerkjent status gjennom.⁵⁴ En viktig del av dette, som ikke betones i særlig grad av Hume, er kritikerens evne til å formulere seg og grunngi sin erfaring på en forståelig måte.⁵⁵ Konklusjonen er at selve muligheten for å vurdere kunst, og å snakke om høy eller lav kvalitet, forutsetter eksistensen av en kritisk og kunstnerisk tradisjon. Bare den som kan sette sine dommer i relasjon til denne tradisjonen, kan ha autoritet i sine kvalitetsdommer.

Denne lesningen av Hume er i tråd med det antiessensialistiske filosofiske perspektivet som vi innledet vår fremstilling med. Vi trenger ikke å anta at det finnes noen vesentlige felles egenskaper i de verk som de ideelle kritikerne anerkjenner som gode. Vi trenger ikke heller å anta at de ideelle kritikerne utgjør en elite som egentlig ikke har noe til felles med oss «vanlige kritikere». Dette perspektivet på smaksstandarden er derfor også kompatibel med en «institusjonell-kontekstuell» kunst- og kvalitetsforståelse snarere enn med en «estetisk-essensiell» forståelse.⁵⁶ Ifølge denne lesningen blir objektiv vurdering *mulig* gjennom at vi har en standard, og Hume gir et bilde av hvilken type objektivitet det kan være meningsfullt å forutsette når det gjelder vurdering av kunst. Den legger vekt på at «de ideelle kritikernes» rolle som eksperter bygger på at vi har *tiltro* til dem.⁵⁷ Og det er ikke slik at vi stoler på dem fordi de *vet* mer enn oss om kunst, men fordi de kan *vise oss veien* til verdifulle estetiske erfaringer.

54 Hvordan har for eksempel de kritikere som Jonvik behandler i sin artikkel i denne antologien, fått en anerkjent status? Selvfølgelig først og fremst gjennom sin kritiske virksomhet. Hvorvidt de er «ideelle kritikere» i Humes forstand, er et spørsmål som må stå åpent.

55 Burnham og Skilleås 2012, s. 167.

56 Se Vilks 2007. Se også Jonviks artikkel i denne antologien.

57 Burnham og Skilleås (2012, s. 165–71) understryker særlig dette aspektet av vårt forhold til potensielle «ideelle kritikere».

Er en standard i sin natur konservativ?

Forståelsen av smakens standard som en mulighetsbetingelse for vurdering av kunst legger vekt på «de sanne smaksdommernes» virksomhet og relater den til en kanon av anerkjente verk. Men som Foucault og andre kritiske tenkere ikke er sene til å påpeke, bygger en slik normering også på *utelukkelse* av det som ikke passer til normen, altså standarden. Betyr ikke dette at en humesk smaksstandard automatisk ekskluderer avvikende og nyskapende verk?

Vi kan her bare skissere et kort svar på denne kritikken. Siden Hume legger vekt på de verk som har bestått tidstesten, snakker han altså om mesterverk som er akseptert som eksemplariske uttrykk for kunstnerisk kvalitet. Dette er også verk som har bred appell i den forstand at «alle» kjenner til dem, og alle som har en noenlunde seriøs interesse, kan verdsette dem på et visst nivå. Men hvordan forholder denne kanonen seg til smaksstandarden? Er det kanon i seg selv som er den egentlige målestokken? Og betyr dette i så fall at et nyskapende kunstverk egentlig ikke kan anerkjennes som godt hvis det avviker radikalt fra kanon?

Jerry Levinson prøver i en innflytelsesrik artikkel å gi et svar på denne typen kritiske innvendinger mot Hume. Han medgir at *hvis* standarden var selve de anerkjente mesterverkene, måtte alle verk som avvek fra kanon, automatisk bedømmes som dårlige. Ifølge Levinson unngår Hume denne konklusjonen nettopp gjennom å plassere standarden hos de ideelle kritikere, og ikke i kanon, altså de anerkjente verkene *selv*. Mesterverkene er unike og nyskapende, og verdifulle på atskillige måter, men kan nettopp derfor ikke inneholde entydige kriterier for kunstnerisk kvalitet. Poenget er derimot at vi har en grunn til å akseptere de ideelle kritikernes dommer som en standard fordi de er kompetente til å vise oss i retning av de kunstnerisk mest verdifulle verkene, altså de verk som kan gi oss belønnende estetiske erfaringer. Men de ideelle kritikere kan gjøre dette nettopp gjennom sitt spesielle forhold til de anerkjente mesterverkene. Etersom de er i stand til å skjelne de kvaliteter som gjør et gitt verk bra, og til å forstå hvordan verkets egenskaper bidrar til denne verdien, *bør* vi bry oss om hva de har å si om andre kunstverk. Vi kan stole på at de evner å peke på hvordan et gitt verk har lignende kvaliteter som anerkjente mesterverk (vi husker at evnen til å sammenligne var et av Humes krav til den «ideelle kritikeren»).⁵⁸ Vi kan si at mesterverkene ikke fungerer som en målestokk for kunstnerisk kvalitet gjennom å være normer for kunstnerisk kreativitet, men snarere gjennom å påvirke hvordan ideelle kritikere vurderer kunst gjennom å finslipe deres

58 Levinson 2002, s. 233.

kritiske ferdigheter og deres evner til å være mottakelige for ulike former for kunstnerisk verdi.⁵⁹

Konklusjoner fra Hume

La oss se på en innvending som melder seg på dette punktet: Betyr ikke Humes redegjørelse i praksis at spørsmålet om kunstnerisk kvalitet kan avgjøres gjennom å henvise til en liten elite av kunstkyndige mennesker? Egentlig må vi svare «ja» til dette, men dette *er* det eneste reelle alternativet til nihilisme i synet på kunstnerisk kvalitet. Objektivitet i kvalitetsdommer baserer seg på at det finnes «ideelle kritikere» som tar avgjørelser som vi kan anerkjenne som veiledende. Vi må altså stole på at disse kritikerne *kan* peke ut noe verdifullt, det vil si at deres dommer er pålitelige. Dette krever for det første at vi har noe felles med ekspertkritikerne: De er altså ikke en elite som har erfaringer som er uoppnåelige for oss «vanlige mennesker». For det andre er det viktig at disse ekspertene kan veilede oss, altså at de har en evne til å formidle sine erfaringer og grunngi dem gjennom sine beskrivelser av objektet. Hvis en kritiker ikke gjør dette, truer hans eller hennes vurderinger med å bli ubegrunnede orakelutsagn om at noe «har kvalitet» på en helt ubestemt måte i stedet for å være *instruktive* ekspertuttalelser.⁶⁰

Det er her en mer eksplisitt diskusjon om vurderingers grunnlag eventuelt kan være til hjelp: Vi vil at kvalitetsbedømmelser skal henvise til kriterier, men samtidig kan vi ikke kreve eksakte og allmenngyldige kriterier for kunstnerisk kvalitet.⁶¹ Det er altså *diskusjonen om kvalitet* snarere enn *enighet om kriterier* som er målet med en refleksjon over kunstnerisk kvalitet. Som Bernhard Ellefsen påpeker, er disse diskusjonene viktige, selv om kvalitetsbegrepet i seg selv kanskje helst bør forstås som en type «*gest* som peker i retning av én side ved det å engasjere seg intellektuelt og følelsesmessig» i kunst.⁶² Siden vi i denne sammenhengen oftest har å gjøre med en «absolutt» bruk av «kvalitet», blir det viktig hvem som uttaler seg, og på hvilke premisser. En del av diskusjonene vil altså dreie seg om hvem som bør bli akseptert som «kunstkyndig» eller ekspert, det vil si hvem som skal ha autoritet til å uttale seg om kunstnerisk kvalitet, og hvem vi kan stole på som eksperter. Disse

59 Burnham og Skilleås 2012, s. 158.

60 Jf. hvordan Ellefsen (2016) legger vekt på at litterær kvalitet ikke kan verifiseres eller bevises, men at den kritiker som kan overbevise den interesserte og seriøse leseren, i siste instans er den som har «rett».

61 Jonviks artikkel i denne antologien viser hvordan en gruppe anerkjente norske kritikere innenfor litteratur og kunst ser på sin egen virksomhet på en måte som er i tråd med denne påstanden.

62 Ellefsen 2016, s. 101.

spørsmålene har ingen fasitsvar, men, som Hume selv uttrykker det, er det «alminnelig godtatt» at visse personer generelt anses å være mer fremtredende kritikere enn andre, «om det enn er vanskelig å peke på hva dette nøyaktig består i». ⁶³

Én konklusjon kan slik være at termen «kvalitet» ikke er ubrukelig i vurdering av kunst, men at vi må være klar over hva vi snakker om, og hvorfor vi bruker termen i forskjellige kontekster. Et grunnleggende poeng her er å kunne skille mellom ulike «momenter» i kvalitetsbegrepet, det vil si å motstå fristelsen til å anta at «kvalitet» egentlig betyr det samme i alle brukskontekster. Vi må akseptere at det er umulig å komme frem til eksakt formulerte kriterier for kunstnerisk kvalitet som gjør kvalitetsbedømmelsen uavhengig av *hvem* som gjør den. I stedet må vi stole på sakkyndige og kompetente personers dommer, altså slike som ideelt sett har egenskapene Hume krever av «sanne smaksdommere». I praksis er dette et forsvar for prinsippets om armlengdes avstand: Det er egentlig bare kunstinstusjonene selv som kan avgjøre hvem som er kompetent til å uttale seg om kunstnerisk kvalitet.

Til innvendingen om at dette ikke er demokratisk, kan det eneste svaret være at kunst ikke handler om demokrati. ⁶⁴ Det er klart at et slikt «ekspertvelde» kan oppleves som en lite transparent og potensielt urettferdig måte å vurdere kvalitet på. Men vi må huske at ekspertisen ikke baserer seg på ufeilbarhet i enkeltdommer, eller på at de «ideelle kritikere» har erfaringer andre aldri kan komme i nærheten av, og vi derfor må akseptere deres dommer. Selve poenget med å snakke om ideelle kritikere er snarere at det finnes en grunn til å stole på eksperters kompetanse. Tiltro er naturligvis ikke noe som er gitt, men noe som må erverves gjennom praksis. De ideelle kritikere må altså kunne sette sine dommer i forbindelse med de erfaringer og den forståelse vi «vanlige kritikere» har.

I siste instans forutsetter selve muligheten for kvalitetsbedømmelser av kunst en mer eller mindre felles verdigrunn. Dette betyr for eksempel at vi, som medlemmer av en felles kultur, tar for gitt at estetiske erfaringer er verdifulle, og at vi kan få slike verdifulle erfaringer fra kunst. I tillegg har vi en tiltro til at det finnes eksperter som kan peke oss i retning av disse erfaringene. Dette betyr at vi har en type estetisk fellesskap som vi mener det er verdifullt å være delaktig i. ⁶⁵ Det er innenfor en slik «forforståelse» at vi kan ha en normativ standard overhodet og dermed en mulighet til å snakke om kunstnerisk kvalitet.

63 Hume 2008, s. 27.

64 Jf. Langsted, Hannah og Larsen 2003, s. 16.

65 Jf. Burnham og Skilleås, s. 171.

Litteratur

- Arts Council England (2017). «Quality Metrics». Hentet fra www.artscouncil.org.uk/quality-metrics/quality-metrics (lest 13.01 2017).
- Burnham, Douglas og Ole Martin Skilleås (2012). *The aesthetics of wine*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Eliassen, Knut Ove (2016a). «Innledning». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7–22). Oslo: Kulturrådet.
- Eliassen, Knut Ove (2016b). «Kvalitet uten innhold?». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 183–202). Oslo: Kulturrådet.
- Ellefsen, Bernhard (2016). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–103). Oslo: Kulturrådet.
- Eng, Svein (1998). *U/enighetsanalyse: med særlig sikte på jus og allmenn rettsteori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fosse, Jon (1999). *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget.
- Galgut, Elisa (2012). «Hume's Aesthetic Standard». *Hume Studies*, 38(2), s. 183–200.
- Gracyk, Theodore (2016). «Hume's Aesthetics». I E.N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition). Hentet fra <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/hume-aesthetics/> (lest 11.01.2017).
- Grøgaard, Stian (2016). «Om kvalitet under reformbyråkratiet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 53–67). Oslo: Kulturrådet.
- Gundersen, Dag og Leif Halbo (2014). «Kvalitet». I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/kvalitet> (lest 11.01.2017).
- Hume, David (1777). *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. London: A. Millar. Hentet fra <http://www.davidhume.org/texts/epm.html> (lest 24.01.2017).
- Hume, David (2008). «Om standarden for smak». I K. Bale og A. Bø-Rygg (red.), *Eстетisk teori: En antologi* (s. 17–31). Oslo: Universitetsforlaget.
- Langsted, Jørn, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen (2003). *Ønskekivist-modellen: kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim.
- Larsson, Stig (2014). *Når du kjenner at det begynner å ta slutt*. Oslo: Pelikanen forlag.
- Levinson, Jerrold (2002). «Hume's Standard of Taste: The Real Problem». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(3), s. 227–238.
- Liedman, Sven-Eric (2007). «Sancta Æmulatio». I L. Strannegård (red.), *Den omätbara kvaliteten* (s. 26–40). Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.

- Shusterman, Richard (1989). «The Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant». *The Philosophical Forum*, XX(3), s. 211–229.
- Solstad, Dag (2003). 16.07.41. Oslo: Oktober.
- Strannegård, Lars (2007). «Kvalitet på modet». I L. Strannegård (red.), *Den omätbara kvaliteten* (s. 13–25). Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Säätelä, Simo (2017). «Absolute and Relative Value in Aesthetics». I S. Majetschak og A. Weiberg (red.), *Aesthetics Today* (s. 349–364). Berlin: De Gruyter.
- Urmson, James Opie (1950). «On Grading». *Mind*, 59, s. 145–169.
- Vilks, Lars (2007). «Bra konst: kvalitet i konsten 2001». I M. Rönn (red.), *En fråga om kvalitet* (s. 159–198). Stockholm: Santérus.
- Weitz, Morris (1956). «The Role of Theory in Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), s. 27–35.
- Wittgenstein, Ludwig (1997). *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax.
- Wittgenstein, Ludwig (2014). *Lecture on Ethics*. Chichester: Wiley Blackwell.

Litterær kvalitet 1.

Historiske perspektiver

*Erik Bjerck Hagen, Christine Hamm, Frode Helmich Pedersen,
Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden*

Innledning

Fenomenet litterær kvalitet er noe selvfølgelig og uomgjengelig i enhver levende litterær kultur. Likevel har det vist seg vanskelig å gripe og definere, og denne vanskeligheten har økt med årene. På 1700-tallet følte man seg sikrere på at datidens elitekultur var den mest opplyste verden til da hadde sett, man hadde færre problemer med å tenke universelt, og det var fortsatt mulig å operere med klassiske forbilder og regler for skjønnhet i ulike stabile sjangre. Fra midten av århundret kom det inn et sterkere subjektivt element i smaken og dømmekraften, og man begynte i det hele tatt å undersøke de subjektive forutsetninger for å kunne kalle noe for godt og noe annet for mindre godt. Toneangivende tenkere, som David Hume i Skottland og Immanuel Kant i Tyskland, mente like fullt fremdeles at den subjektive gleden ved estetisk kvalitet relativt enkelt lot seg universalisere. Dersom den enkelte kritiker eller *connoisseur* renset bort sine personlige interesser og private lidenskaper, kunne han komme frem til en desinteressert dom det var mulig å hevde var gyldig for alle.

Siden romantikken er imidlertid den vestlige kulturen blitt ytterligere subjektivert, mye mer historisert og dessuten sterkt utfordret for sitt hegemoni. Hume skriver i det klassiske essayet «Of the Standard of Taste» (1757) at «den samme Homer som gledet Athen og Roma for tusen år tilbake, blir ennå beundret i Paris og London». *Iliaden* og *Odysséen* har beholdt all sin kraft, sier han, gjennom alle «forandringer i klima, politisk styresett, religion og språk». ¹ Men er Homer identisk med seg selv eller er «han» mange? Gleder han oss alle på samme måte? Beundrer vi ham av de samme grunnene som på 1700-tallet? Tror vi på Hume i dag?

1 Hume 1993, s. 139. Vår oversettelse.

Svarene på dette går i alle retninger. På den ene siden foreligger det fremdeles en kanonbevissthet og en forestilling om et slags konsensusideal med hensyn til kvalitet. Litterære diskusjoners mest hyppig brukte kvalitetskriterier har ikke økt sterkt i antall fra romantikken til i dag, og tvinges man til å begrunne en litterær dom, gjøres det som regel etter gjenkjennelige linjer. På den andre siden må vi ikke undervurdere motstanden mot den litterære kanon og mot forestillinger om litterær kvalitet i det hele tatt. Kvalitetsbestemmelse er også et spørsmål om makt: Den litterære dom kan virke uskyldig og universell nok på overflaten, men skjuler også kulturens toneangivende og dypt ideologiske preferanser, gjerne også slike som aktivt bidrar til å opprettholde rådende maktforhold.

Nå står likevel ikke kvalitetsbevissthet og ideologikritisk bevissthet i noe direkte motsetningsforhold. Forestillinger om litterær kvalitet som ikke kontinuerlig angripes og problematiseres, vil stivne og gjøre forfattere og litterære verk til fjerne monumenter. Denne selvkritiske lærdommen står sentralt i den hegemoniske filosofiske tradisjonen fra Sokrates til i dag. I likhet med Shakespeares Iago er denne tradisjonen «nothing, if not critical».² Også tenkemåter som søker å bryte ned dominerende kvalitetsforståelser, vil dessuten som regel beholde selve forestillingen om kvalitet. På ruinene av det gamle skal noe nytt og bedre oppstå. I begrepet «litteratur» ligger det som gjerne allerede et normativt aspekt: En litterær tekst er en *god* tekst.

Gangen i artikkelen er slik: Innledningsvis tar vi utgangspunkt i noen vurderinger av Ernest Hemingways første roman, *The Sun Also Rises*, fra 1926 (avsnitt II). På bakgrunn av disse kommentarene gis et riss av hvordan samtalen om litterær kvalitet har vært ført fra omkring 1750 og til i dag (III–V). Deretter følger tre avsnitt (VI–VIII) som problematiserer kvalitetssamtalen ut fra de tre nøkkelbegrepene *historie*, *ideologi* og *kjønn*. Vi avslutter med en konkluderende kommentar til Hemingways roman (IX).

Vedrørende Ernest Hemingways *The Sun Also Rises*

Ernest Hemingways første roman slutter med følgende linjer:

Down-stairs we came out through the first-floor dining-room to the street. A waiter went for a taxi. It was hot and bright. Up the street was a little square with trees and grass where there were taxis parked. A taxi came up the street, the waiter hanging out at the side. I tipped him and told the driver where to drive, and got in beside Brett. The driver started up the street. I settled back. Brett moved close to me. We sat close against

2 *Othello* II, 1, 125.

each other. I put my arm around her and she rested against me comfortably. It was very hot and bright, and the houses looked sharply white. We turned out onto the Gran Via.

«Oh, Jake,» Brett said, «we could have had such a damned good time together.»

Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed suddenly pressing Brett against me.

«Yes,» I said. «Isn't it pretty to think so?»³

Også den som ikke har lest romanen, vil formodentlig gjenkjenne et slikt avsnitt som godt, som litteratur. Hvis noen så spør leseren hva som *gjør* det godt, vil hun først kanskje si at avsnittet er fullt av følelser, av stemning, av melankoli, av noe uuttalt. Romanens hovedpersoner har hatt sine muligheter, men ser nå sine begrensninger, og leseren vil vite mer: Hvem er disse menneskene? Hvorfor har de havnet akkurat her? Hvor representative er de? Hva kan vi lære av dem? Hva legger de egentlig i sine siste replikker? Hvordan kan vi bli bedre kjent med dem? Altså alt det som gjør at vi leser videre eller – som i dette tilfellet – starter forfra.

Ved videre lesning vil følelsen av kvalitet måtte tilta, avta eller forbli mer eller mindre lik – eller den vil vise seg ujevn og kanskje forandre seg fra kapittel til kapittel. Kanskje kommer vi til å like noen av de fiktive personene bedre enn andre, og også i dette går det an å finne indre kvalitetsforskjeller.

Presses leseren videre til virkelig å *begrunne* en artikulert og positiv litterær dom, vil hun kunne si: «Det er levende», «Det er annerledes», «Det er ekte» – og vil da allerede ha sagt ganske mye om hvordan vi de siste to–tre hundre år har bestemt noe som litterært godt.⁴ Er leseren litteraturkritiker eller litteraturforsker, vil hun også måtte beskrive i mer detalj *hva* det er ved teksten som gjør at den får denne effekten eller disse effektene av kvalitet. Kritikerer og forskeren Harold Bloom vektla i 1987 for eksempel Hemingways spesielle bruk av *paratakse*, det vil si en sidestilling av alle avsnittets setninger. De er likesom løsrevet fra hverandre og fullstendig likeverdige. Ingen av dem er overordnet eller underordnet, og ingen fremstår som viktigere enn de andre. Det parataktiske skaper i seg selv ikke kvalitet, men hos Hemingway har det en egen effekt. Bloom nevner i den forbindelse «an even tonality of apparent understatement», og minner slik om Hemingways velkjente isfjellteknikk – ni tiendedeler av innholdet skulle befinne seg under overflaten.⁵ For noen fremsto romanen som amoralsk, kynisk og innholdsløs da den først ble lest, men

3 Hemingway 1976, s. 206.

4 Se Hagen 2004, s. 44–50.

5 Bloom 2007, s. 332.

mange kritikere la straks merke til Hemingways særegne stilistiske kvaliteter. Poeten Conrad Aiken nevnte «the unattractiveness, not to say the sordidness of the scene, and the (on the whole) gracelessness of the people», men også forfatterens «extraordinary individuality of style» og «quite extraordinary effect of honesty and reality». ⁶ Allerede i 1924 hadde kritikeren Edmund Wilson sett hvordan Hemingway «is remarkably successful in suggesting moral values by a series of simple statements». ⁷ Alle personene i boken har hele tiden ulike intense følelser for hverandre, og Hemingway får fremhevet intensiteten ved at følelsene sjelden nevnes. De bare antydes, underforstås eller ligger innfelt i personenes handlinger og gester.

Vi kunne også si at setningenes sideordning og likeverdighet skaper en åpen effekt som ikke samler romanens beskrivelser rundt de to hovedpersonene, men gjør at tingene og beskrivelsene heller vokser vekk fra dem. Hemingways *understatements* signaliserer at absolutt alt betyr noe – selv det mest ordinære –, men betydningene har også for lengst vokst personene over hodet. De er der som fjerne stemninger og uklare anelser mer enn som artikulerte, håndfaste innsikter. Romanens tittel er hentet fra Forkynneren i Det gamle testamente: «*One generation passes away, and another generation comes; / But the earth abides forever. / The sun also rises, and the sun goes down, / And hastens to the place where it arose.*» Hemingway forklarte tittelen med at han hadde «a great deal of fondness and admiration for the earth and not a hell of a lot for my generation», men han ble av kritikere som Aiken like fullt rost fordi han hadde gjort representantene for «the lost generation» både «moving» og «intensely tragic». ⁸

Etter sin påvisning av parataktiske trekk ved Hemingways stil føler Harold Bloom seg i posisjon til å plassere Hemingways kvaliteter i en større litteraturkritisk sammenheng:

Hemingway possessed both a great style and an important sensibility. He was not an original moralist, a major speculative intellect, a master of narrative, or superbly gifted in the representation of persons. That is to say, he was not Tolstoy, whom he hoped to defeat, he said, if only he could live long enough. But style and sensibility can be more than enough, as *The Sun Also Rises* demonstrates. Style alone will not do it; consider Updike or Cheever. We go back to *The Sun Also Rises* to learn a sensibility and to modify our own in the process of learning. ⁹

6 Meyers 1982, s. 90.

7 Meyers 1982, s. 64.

8 Meyers 1982, s. 91.

9 Bloom 2007, s. 333–334.

Dette er et ganske løst opprisset kart av kvalitetskriterier, og man ser hvordan andre forfattere vil måtte posisjoneres annerledes i det, selv om det i vår tid skal mye til for å klare seg uten noe som minner om «a great style» og «an important sensibility».

Men hvor stabil er denne dommen over Hemingway og hans stil? Med hvilken rett overtar vi den fra Bloom anno 1987, og i hvilken grad tenker han akkurat som kritikerne fra 1926? I hvilket lys fortøner kommentarene til *The Sun Also Rises* seg dersom vi forstår litterær kvalitet ut fra blikket og bevisstheten til en kritiker fra midten av 1700-tallet eller tidlig 1800-tall? I hvilken grad ser vi forskyvninger i forholdet mellom det Bloom kaller stil, sensibilitet, moral, tankekraft og fortellerevne? Hvor viktig er det å «være spesielt god til å fremstille personer» som om de var levende som oss? I hvilken grad er *det estetiske* – stil, sensibilitet – noe som kan frikobles fra krav til moralsk og kognitiv innsikt?

En opplysningskritiker: Samuel Johnson

Det eldste og mest slitesterke av Harold Blooms kriterier er «evnen til å representere personer». I boken *The Western Canon* skriver han at «[t]he peculiar magnificence of Shakespeare is in his power of representation of human character and personality and their mutabilities». ¹⁰ Her følger han Samuel Johnson, som i sitt berømte forord til en Shakespeare-utgave fra 1765 erklærte: «Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature.» ¹¹ Som ingen annen, mener både Johnson og Bloom, kunne Shakespeare skape personer som var som tatt ut av livet og naturen. *Mimesis* eller representasjon hadde vært et sentralt kjennetegn ved diktningen siden Aristoteles, men *graden* av virkelighetsilluderende kraft var nå for Johnson altså blitt hovedkilden til litterær kvalitet eller *pleasure*, som han et annet sted kaller «the end of poetry». ¹²

Mimesis innebærer et sterkt kognitivt element i kvalitetsvurderingen: «The end of poetry is to instruct by pleasing», skriver Johnson, og han finner også et hav av «practical axioms and domestic wisdom» i mesterens skuespill. ¹³ En slik kobling av estetisk kvalitet og praktisk nyttig visdom kan i moderne ører virke i overkant moraliserende, men det er da viktig å se at det moralske er integrert i den estetiske effekten og ikke noe som ligger utenfor og styrer den. Det er heller ikke slik at Johnson underspiller forestillingsevnenes rolle i lit-

10 Bloom 1994, s. 63.

11 Johnson 1989, s. 122.

12 Johnson 2000, s. 706.

13 Johnson 1989, s. 126.

teraturen. Riktignok langet han ut mot lesere som ble villedet av fantasien til å søke «delirious ecstasies» gjennom litteraturen i stedet for å se den som «the mirror of life», men i et senere essay om Milton anvender han som sentrale kvalitetskriterier både «power of invention» og «vigour of sentiment». ¹⁴ Han priser noen av Miltons tidlige dikt fordi de har «a cast original and unborrowed», og vi får nå høre at «[p]oetry is the art of uniting pleasure with truth, by calling imagination to the help of reason». ¹⁵

For Johnson står Milton på fjellstø moralsk og kristen grunn – hovedtemaet i *Paradise Lost* er tross alt å rettferdiggjøre «the ways of God to men». Samtidig sier han at Milton nærmest er unik i dette henseendet: «[T]he moral of other poems is incidental and consequent; in Milton's only it is essential and intrinsic.» ¹⁶ På motsatt side av denne skalaen plasserer Johnson sin helt Shakespeare, hvis hovedfeil er at han «is so much more careful to please than to instruct that he seems to write without any moral purpose». ¹⁷ Dette er en alvorlig nok anklage: I en artikkel fra 1750 gjør Johnson det klart at den nye tids krav til en mer «realistisk» litteratur også stiller mye strengere krav til moralsk instruksjon: «It is necessary to distinguish those parts of nature which are most proper for imitation.» ¹⁸ Han advarer samme sted mot å portrettere karismatiske skurker, som vi lett interesserer oss for og blir sjarmert av, selv om de til alle tider har vært «the great corrupters of the world».

Dette platonske synet på diktningens forførende evner forhindret imidlertid ikke Johnson fra å nyte også Shakespeares mindre oppbyggelige skikkelser, om enn av og til nærmest motvillig, som i verdsettelsen av Shakespeares største klovn, Falstaff: «But Falstaff unimitated, unimitable Falstaff, how shall I describe thee? Thou compound of sense and vice; of sense which may be admired but not esteemed, of vice which may be despised, but hardly detested.» ¹⁹

Johnson er også romantikeren Harold Blooms kritikerhelt, og Bloom har få problemer med å rive sin forgjenger ut av 1700-tallets mer beherskede og klassiske kontekst: «On Milton, on Shakespeare, on Pope, Johnson is everything a wise critic should be: he directly confronts greatness with a total response, to which he brings his complete self.» ²⁰ Siden Johnson også er blitt portrettert i den mest berømte av engelske biografier – James Boswells *Life of Johnson* – vet vi mer om dette eksentriske selvet enn om de fleste andre

14 Johnson 1989, s. 125.

15 Johnson 2000, s. 698 og s. 703.

16 Johnson 2000, s. 703.

17 Johnson 1989, s. 130.

18 Johnson 2000, s. 177.

19 Johnson 1989, s. 205.

20 Bloom 1994, s. 185.

kritikere, og Bloom mener at Johnson er sterkere enn alle andre kritikere «not only in cognitive power, learning, and wisdom, but in the splendor of his literary personality».²¹

Vestens personlighetsdyrking kom for alvor med romantikken og dens mye omtalte ekspressive vending. Den suverene dikter ble nå utstyrt med nye dybder og ny mystikk – og fantasien fikk friere tøyler til å uttrykke seg uten for mange hensyn. Stil og sensibilitet rykket inn i sentrum, og originalitet og autensitet ble viktigere enn den mer balanserte vekting Johnson foretok mellom moralsk ansvarlighet, visdom, estetisk behag og individuelt særpreg.

Romantikken: Den ekspressive vending

En særlig viktig grunn til den moralske slagsiden i 1700-tallets litteraturtenkning var at man den gang ikke opererte med noe klart skille mellom det vi i dag kaller henholdsvis skjønnlitteratur og sakprosa. Dermed var heller ikke skjønnlitteraturen en så tydelig frisone som vi ofte betrakter den som i dag. Samtidig er det nettopp rundt midten av 1700-tallet at forutsetningene for en slik frikobling oppstår, siden det var på denne tiden *det estetiske* ble utskilt som et eget felt. Estetikken som filosofisk disiplin ble grunnlagt av Alexander Baumgarten med verket *Aesthetica* i 1750. Termen «estetikk» betegnet her egentlig bare filosofien om den *sanselige* (i motsetning til den *rasjonelle*) erkjennelsen, men det gikk ikke lang tid før den ble uløselig knyttet til kunsten, som fremsto som den mest prominente bæreren av en slik form for erkjennelse. Estetikken beveget seg dermed bort fra den filosofiske diskusjonen om hva som kjennetegner sanselig erkjennelse, og over mot spørsmålet om hva som kjennetegner *skjønnhet*.

Det viktigste enkeltverket i denne tradisjonen er Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* fra 1790. På spørsmålet om hva *skjønnhet* er, svarer Kant at det er en egen form for lystfølelse i sinnet som karakteriseres av desinteresse og åndsevnenes frie spill. Bevissthetsapparatet er i denne tilstanden ikke innrettet mot å skaffe seg erkjennelse og heller ikke mot å felle moralske dommer, men kan i stedet utfolde seg fritt og lekende med innbilningskraften som primus motor. Med denne tankegangen la Kant grunnsteinen for det som senere ble kjent som *autonomiestetikken*, hvor kunsten i prinsippet er fristilt fra alle krav om å være samfunnsnyttig eller moralsk instruerende.

De unge tyske tidligromantikerne ved århundrets slutt – Ludwig Tieck, Novalis og brødrene Schlegel – var mest av alt begeistret for Kants sterke vektlegging av *friheten*, som ble et løsenord for hele romantikken, slik den

21 Bloom 1994, s. 192.

utviklet seg i 1800-tallets første halvdel. *Individets frie poetiske skapelse* ble nå satt i høysetet, hvilket også innebar at man fikk et endret syn på hva som kjennetegnet god diktning.

Hovedpoenget ble heretter at forfatteren var i besittelse av en unik personlighet, med en helt særegen fantasi, og at det først og fremst var disse størrelsene som skulle komme til uttrykk i diktverket. Diktningen ble dermed primært ansett som *ekspressiv* snarere enn mimetisk. Den dikteriske friheten bar for mange også bud om noe *uendelig*, som ble inkarnert i poesiens evne til å antyde eller trenge inn i transcendent sfærer hinsides fornuftens rekkevidde. Enkelte romantikere anså poetens frie fantasi som en uuttømmelig kilde til poetiske frembringelser, og de betraktet de store kunstverkene som uuttømmelige i seg selv, i den forstand at de alltid var i stand til å avgi ny mening og nye leseerfaringer.

Det romantiske litterære verket skulle ikke være kunstig, retorisk, mekanisk eller maniert, men naturlig, harmonisk, organisk og autentisk. Man var ikke lenger opptatt av at diktningen skulle demonstrere eller illustrere konkrete moralske læresetninger – ikke fordi man dyrket umoral eller anså moralske spørsmål som fremmede for poesien, men fordi man anså det som selvinnlysende at unike uttrykk fra en kreativ fantasi aldri kunne være noe annet enn moralsk oppbyggelige. Man kan altså egentlig ikke si at romantikerne tok den fulle konsekvensen av Kants frikobling av den estetiske sfæren: Diktningen var for dem fremdeles moralsk oppbyggelig, og den var også en kilde til erkjennelse. Men både oppbyggeligheten og det erkjennelsesmessige inngikk nå i en ny tenkemåte og fikk dermed også en annen betydning enn den hadde hatt i opplysningstiden: Diktningen var nå (dersom den var vellykket) automatisk moralsk oppbyggelig fordi den styrket leserens evne til å føle og tenke.

Det mimetiske kravet til diktningen ble ikke nødvendigvis svekket i romantikken. Også den nye diktningen ville ha mer virkelighet, og også romantisk litteratur presenterer oss for gjenkjennelige personer i gjenkjennelige omgivelser – i hvert fall i det store og det hele. T.S. Eliot skriver for eksempel om William Wordsworth at «in the matter of mimesis he is more deeply Aristotelian than some who have aimed at following Aristotle more closely».²² Eliots observasjon samsvarer med Wordsworths uttalte ambisjon om å bringe litteraturen nærmere livet slik det faktisk ble levd og følt, i et språk som ligner det man hørte blant alminnelige mennesker. For ham var den høyeste poesi hverken en oppvisning i retorisk briljans eller en flukt inn i fantastiske verdener, men en hyllest til «the simple produce of the common day».²³

22 Eliot 1961, s. 65.

23 Uttrykket er hentet fra diktet «Home at Grasmere», som ble publisert som en del av langdiktet *The Excursion* (1814).

Realisme og modernisme

Selv om mange av romantikkens kriterier for kvalitet gjorde seg gjeldende gjennom hele 1800-tallet og fortsatt er med oss i dag, møtte den romantiske (eller idealistiske) litteraturtenkningen motstand omkring midten av 1800-tallet, da realismen for alvor begynte å vinne terreng. I kjernen av realistenes kritikk av romantikken lå spørsmålet om litteraturens forhold til virkeligheten. For selv om romantikerne opprinnelig hadde villet skape en litteratur som lå nærmere enkeltmenneskets faktiske erfaringer enn det som til da hadde vært vanlig, er det ikke til å komme fra at vektleggingen av fantasien, det visjonære og det transcendent resulterte i en diktning som lett kunne oppleves som virkelighetsfjern. I realismen ble derfor *mimesis*-kravet mye sterkere, man satte sannheten høyere enn skjønnheten, men beholdt samtidig de romantiske kriteriene *originalitet* og *autentisitet*.

Når diktningen nå, ifølge realistene, måtte legge seg tettere opp mot samtidens virkelighet, måtte den også nødvendigvis forholde seg til samfunnsproblemer som fattigdom, undertrykkelse og urett. Ut fra den skjerpede vektleggingen av *mimesis* springer det dermed også et krav om at diktningen må være *engasjert*, den må være politisk bevisst. I Norden var det først og fremst Georg Brandes som slo til lyd for et slikt litteratursyn. Brandes forlanger at diktningen må sette «Nutiden og Virkeligheden» i høysetet: Den må etterligne virkeligheten, omtale konkrete problemer og idéstrømninger som opptar oss her og nå, og dessuten aktivt intervensere i samtidens kulturkamp.

Men kriterienes utvikling er ikke lineær, og det er heller ikke slik at realistene kunne feire noen varig triumf over romantiske idealisters syn på diktningen som en selvtilstrekkelig eller *autonom* sfære. For vi gjenfinner autonomitanke i den litterære modernismen, hvor den formuleres med stor overbevisning og i ulike varianter gjennom hele det tjuende århundret, ikke minst innen litteraturvitenskapen. Autonomitankegangen opptrer nå sammen med andre modernistiske kvalitetskriterier som *kompleksitet* og *ironi* – samtidig som realistenes syn på det litterære verket som en fyllestgjørende virkelighetsgjengivelse henges ut som foreldet og naivt. For modernistene er *bruddet med tradisjonen* dessuten en kvalitet i seg selv, og innebærer både en oppvurdering av formmessige eksperimenter og kraftige angrep på nedarvede verdier. Modernistiske forfattere motsatte seg også forestillingen om diktningen som et slags nytelsesmiddel for sofistikerte borgere – et synspunkt man også finner innen litteraturforskningen. For eksempel gikk I.A. Richards i sitt innflytelsesrike verk *The Principles of Literary Criticism* (1925) til angrep både på overbetoningen av litterær *pleasure* og alle former for *message hunting*. I stedet ble den litterære tekstens indre spenninger satt som et overordnet tegn på kvalitet.

Imidlertid er heller ikke modernistenes litteratursyn ufravikelig, og motstridende kvalitetskriterier levde side om side gjennom hele forrige århundre.

Når F.R. Leavis for eksempel sammenfatter sitt kvalitetssyn med begrepene «reality» og «sincerity», kommer han lett på kollisjonskurs med autonomiestetikken, siden begge disse kjernebegrepene signaliserer en klar virkelighetsforpliktelse. For Leavis er Jane Austen den engelske romanens store foregangsfigur, også fordi romanene hennes har en ufravikelig *moralsk* dimensjon.²⁴ I tyskspråklig sammenheng kan Hermann Broch anføres som et eksempel på noe av det samme: For selv om han på grunn av sine formmessige eksperimenter og antiborgerlige sinnelag regnes som en erkemodernist, er han aldri i tvil om at kunstens eksistensberettigelse er av *moralsk* snarere enn estetisk art. Han anså *l'art pour l'art*-doktrinen som asosial og tok i stedet til orde for at diktningen skulle være etisk retningsgivende for hele den kriserammede menneskeheten.²⁵

På tross av alle historiske endringer og uoverensstemmelser er det mulig å betrakte hele den utviklingen vi her har vært gjennom, som én stor og bevegelig tradisjon. Sett under ett er den like mye preget av kontinuitet og akkumulasjon som av ugjenkallelige brudd. Tradisjonen har sine faste indre spenninger – mellom form og innhold, mellom estetikk og moral, mellom det autonome kunstverket og det samfunnsengasjerte kunstverket, mellom kvalitet tenkt som noe enhetlig og kvalitet tenkt som noe mangfoldig –, men disse spenningene bidrar samtidig til å holde tradisjonen i live. Få vil i dag anse den vestlige litterære kanon som gitt én gang for alle. Den har sin autoritet, men debatten om enkeltverk og enkeltforfattere skaper hele tiden bevegelse. Kriteriene som her er diskutert, har heller ikke en fast betydning, men omformes idet de benyttes til å karakterisere stadig nye former for litteratur.²⁶

Samtidig er det langt fra alle litteraturforskere som vil gå med på at kvalitetsvurderingen er så sentral som vi her har forutsatt. I løpet av det tjuende århundre var det for eksempel vanlig å mene at kvalitetsvurderingen var altfor subjektiv og ubeviselig til at den kunne inngå i det *vitenskapelige* studiet av litteratur. Spørsmålet om kvalitet ble da underlagt hensynet til korrekt beskrivelse, analyse og fortolkning. En annen strategi var å si at kvalitet nettopp er noe borgerlig eller hedonistisk, og at kvalitetsjakten truer med å nøytralisere litteraturens samfunnskritiske potensial. Dersom man i stedet gjør enhver kvalitetsdom *relativ* i forhold til en historisk epoke, en politisk ideologi eller til kvalitetsdommerens rase, kjønn og klassetilhørighet, vil det tilfeldige ved dommen bli avslørt, og vi vil se hvordan alt kunne ha vært annerledes: Også

24 Leavis 1948, s. 10 og 16.

25 Hinderer 2014, s. 22.

26 Se Hagen 2004 og Ellefsen 2016 for diskusjoner av kriteriers begrensede rekkevidde i den litterære enkelt-dom.

Homer og Shakespeare kan fortone seg mangelfulle på nye måter dersom fortolkernes behov blir stilt over «verdinøytrale» diskusjoner ført på estetikens «dannede» premisser.

Vi skal se nærmere på dette problemet ved hjelp av begrepene *historie*, *ideologi* og *kjønn*. Hvordan forholder historister, ideologikritikere og feminister seg til begrepet om litterær kvalitet? Hvor *annerledes* går det an å tenke fenomenet «kvalitet» innenfor den vestlige tradisjonen? Det blir temaet for de neste tre avsnittene.

Historisme som problem

Begrepet *historisme* har ulike betydningsnyanser, men den mest åpenbare varianten er tanken om at alle kulturprodukter henger sammen med den tid og det sted de er blitt til i. Følges denne logikken helt ut i forbindelse med kvalitetsvurderinger, skulle man kunne hevde at et realistisk verk kun kan være godt for realister, og ikke for modernister, og at det blir et problem for realisten og modernisten å møtes i en felles kvalitetserfaring. Hvor mye har i det hele tatt 1950-tallmennesket litterært til felles med 1850-tallsmennesket? Lever de ikke i ulike virkeligheter, også litterært sett? Setter ikke historien selv skranker for meningsfull dialog?

Er man ekte historist, gir man avkall på felles erfaring og dialog. Det blir viktigere å forklare hvorfor et litterært verk ble regnet som godt på et gitt tidspunkt i historien, enn å leve seg inn i det ved verket som taler til flere tider eller alle tider. Samtidig skulle det være fullt mulig å anerkjenne historiens kraft til å endre smak og behag og dømmekraft og likevel også være interessert i det som forbinder oss på tvers av epokene. Går det ikke an å kombinere historisk erfaring med en sterk fornemmelse av at noen litterære verk er og blir bedre enn andre?

I noen grad har vi allerede tatt stilling til dette spørsmålet. Det er iallfall besvart *empirisk* gjennom påvisningen av den kontinuiteten som ligger i den vestlige tradisjonens kvalitetsdommer siden Johnsons og Humes dager. Man kunne selvsagt ha tenkt seg en fremstilling der vi tydeligere og skarpere skilte mellom de ulike litteraturhistoriske paradigmene – opplysning, romantikk, realisme, modernisme –, men dette synes ikke å svare til den faktiske overlappingen og det store historiske mangfoldet innen hver epoke. Dersom epokene langt sterkere hadde disiplinert sine kunstnere, kunne dessuten forskjellene mellom dem like fullt ha blitt utlignet av lesere som var innstilt på å finne likheter mer enn ulikheter. Da kommer vi inn på det større tolkningsteoretiske problem om hva det er som konstituerer litterær verdi og litterær mening i utgangspunktet: Hva er verdi og mening? *Hvor* finnes disse fenomenene? Hva er lesningens funksjon og rolle når verdier fremmes og mening bestemmes?

Dersom man har et moderne, leserorientert syn på disse tingene – slik dette er formulert i filosofisk hermeneutikk, i deler av resepsjonsteorien, i amerikansk pragmatisme etc. –, vil man mene at leseren og hans horisont og interesser alltid er aktivt involvert i verdivurderingen. Dermed blir de litterære verkene alltid lest på nye måter og alltid fornyet ved at de stadig besvarer nye og aktualiserende spørsmål. Slik overvinnnes også mye av den historiske avstand og dermed historismens grunnproblem. Homer og Shakespeare taler til oss fortsatt, og dette skjer formodentlig på måter der gamle og nye anliggender stadig smelter inn i hverandre.

Denne flytende situasjonen åpner imidlertid også i større grad for den mulighet at vi alle leser på hver vår måte, og at vi selv hele tiden skifter mening om kvalitet ut fra hvor vi til enhver tid står og går. Historien er *i* oss som lesere, og den flytter oss hit og dit gjennom hva vi opplever, hvem vi omgås, hvordan vi lever vårt liv. Dersom kvalitet er noe som konstitueres idet leser møter tekst, synes både tekst og leser nettopp å være underlagt en mektig forandringens lov. I en innflytelsesrik bok, treffende kalt *Contingencies of Value* (1988) skriver Barbara Herrnstein Smith om hvordan hun selv aldri har maktet å ha noen stabil vurdering av Shakespeares sonetter, til tross for at de nettopp er noe av det hun kjenner best:

Some of the sonnets that are now (i.e., this week or the day before yesterday) my favorites, I once (i.e., last week or ten years ago) thought of as obscure, grotesque, or raw; and some that I once saw as transparent, superficial, or perfunctory have subsequently become, for me, thick with meaning, subtle, and profound.²⁷

Her er historismen ikke bare ført ut i det helt subjektive, men også i dette subjektets helt personlige tid: Den jeg er *nå*, er ikke den jeg var i går! Det jeg liker denne uken, vil være kjedelig den neste!

Som svar på dette kan man anføre at Herrnstein Smith i det minste holder seg til den kanoniserte Shakespeare, og at hun tilsynelatende aldri har tvilt på *ham*, men dette løser ikke problemet helt. For å komme nærmere en løsning måtte man sett på en rekke faktiske resepsjonshistorier og på hvordan ulike lesere til ulike tider faktisk begrunner at de liker det ene bedre enn det andre. Dersom andre Shakespeare-eksperter har samme erfaring som Herrnstein Smith, er hennes sak styrket; dersom mønsteret er et annet, vil hennes kontingenstese kunne betviles.²⁸ Kontinuitetens talsmenn har uansett

27 Smith 1988, s. 6.

28 Se Hagen 2004, s. 51–79 for en diskusjon av Nathaniel Hawthornes resepsjonshistorie, og Hagen 2015 for en analyse av kontinuitet og diskontinuitet i Ibsen-resepsjonen.

lite annet å stille opp med enn stadig nye vurderinger, stadig nye verdidommer og stadig nye samtaler om kvalitet.

Hippolyte Taine, en av historismens grunnleggere, trodde riktignok at han kunne formulere et sikrere grunnlag for kvalitetsbedømmelsen. I en liten samling forelesninger med samletittel «Om idealet i kunsten» (1874) tenker han seg at den gode kritiker kunne bli i stand til å «forkynde Fremskridt og Forfald, erkjende Blomstring og Hensygnen osv., ikke gjennom Vilkaarlighed, men gjennom en almen Lov».²⁹ Denne allmenne loven går i korthet ut på at en mest mulig *vesentlig egenskap* ved mennesket må være mest mulig fremtredende i et verk. Definisjonen av en egenskaps vesentlighet følger en naturvitenskapelig tenkemåte. Slik man i biologien skiller mellom ytre uvesentlige variasjoner og dype artstrekk, tenker Taine at kunstprodukter kan studeres ut fra 1) den omskiftelige moten, 2) tidsånden (periodiseringer), 3) folkesærtrekk («den nationale Grundeidommelighed»), 4) selve rasen, «den dunkle og umaadelige Grund, som Sprogvidenskaben er ifærd med at bringe for Dagens lys», og 5) det allmenmenneskelige, det som er «udrustet med den modtagelighed for almene Tanker, som er Menneskets særkjende og driver det til at grundlægge Samfund, Religioner, Videnskaber og Kunster». Taine nøler ikke med å rangere disse trekkene:

Til disse forskjellige grader af aandeligt Værd svare Trin for Trin de forskjellige Grader af literært Værd. Under ellers lige Omstændigheder er en Bog mer eller mindre god, eftersom den Egenskab, den belyser, er mer eller mindre Vigtig, det vil sige mer eller mindre oprindelig og varig [...].

Det hierarki Taine tegner av litterære verker, inneholder ingen overraskelser. Toppene strekker seg fra Bibelens hebraiske salmer via Homer og Shakespeare til Goethe: «Arbeider af denne Art overleve det Aarhundrede og det Folk, som har frembragt dem. De beseire Tidens og Rummets sædvanlige Grændser; allevegne hvor det findes tænkende Aander blive de studerede.»³⁰

Et så selvforneymd vurderingsskjema var dømt til snart å falle. Allerede Skandinavias mest kjente Taine-elev, Georg Brandes, tok et oppgjør med sin læremester på dette punkt:

Som Taine at opstille en færdig, nøjagtigt videnskabelig Lære for Kritikens frie Kunst, det er en Modsigelse, og en dobbelt, naar man eller selv er den første til at spotte alle dem, der vil give Regler for udøvelsen af en Kunst.³¹

29 Taine 1874, s. 20.

30 Taine 1874, s. 65.

31 Brandes 1870, s. 155.

Brandes er mer enn noen den i Norden som har knyttet litteraturen til dens samfunnskontekst, men for ham kan ikke kritikken være vitenskap. Den er tvert imot en kunst, og kritikeren kan ta i bruk alle midler for å nærme seg sin enestående gjenstand:

Til at betegne den oehlenschlägerske Fantasi, til at særtegne Corregios Stil i Modsætning til Raffaels har vi i streng Forstand intet andet Ord eller Navn, end at hin er oehlenschlägersk, denne corregiosk. Her er Linjen, hvor den videnskabelige Æstetik gaar over i Kritikens *Kunst*. Her gælder ingen forudfattet Fremgangsmaade, her er alle Midler gode. Her er det, man maa bryde ind i sit Æmne, fra hvilken Side det frembyder en Blotelse, forme sin Iagttagelse, sin Fremgangsmaade, ja sin Stil efter Genstanden, kalde Synet til Hjælp, hvor Begrebet ikke forslaar, tale til sin Læsers Fantasi, til hans Erindringer, til hans Sanser, kort sagt bruge enhver som helst Angrebsplan, der kan gøre En til Herre over sin Genstand.³²

Her står den kreative kritiker helt fritt til å fremheve hva han lyster. Det finnes ingen skranker, heller ingen som historismen setter. Til sammen kan Taine og Brandes illustrere fire viktige poenger: 1) Også historister er faktisk interessert i kvalitet og vurdering, ikke bare i fakta og forklaring. 2) Historistene selv ser ingen stor motsetning mellom på den ene siden å forklare et verk ut fra kontekst og på den andre siden å vurdere det samme verket ut fra forestillinger om det kontekstoverskridende. 3) Ingen kvalitetsbestemmelser kan defineres utenfor eller uavhengig av kritikerens personlige skjønn og smak. 4) Det er ikke gitt at skjønn og smak er så fragmentert og foranderlig som Herrnstein Smith antyder: Georg Brandes (1842–1927) er fortsatt en av de første man konsulterer dersom man virkelig vil teste om ens dom over for eksempel et Ibsen-drama er holdbar eller ikke.

Kvalitet og ideologi

Tanken om et håndterlig kvalitetsbegrep utfordres imidlertid ytterligere når vi trekker inn begrepet *ideologi*. En ideologiorientert lesning spør først og fremst etter de underliggende *interessene* i verdifeltet: «Godt eller dårlig for hvem»? Det som er godt for aristokraten, er ikke nødvendigvis godt for arbeideren; det som er godt for hvite, er ikke nødvendigvis godt for svarte. Litterær kvalitet kan slik forstås som en relativ størrelse underordnet politiske, sosiale, klassemessige, kulturelle, kjønnsmessige eller idémessige betingelser.

32 Brandes 1870, s. 155.

En ideologisk lese måte er slik sett en funksjonsorientert lese måte, som fokuserer på hva kunstverket kan *utrette*. I snever forstand snakker vi da om kunst eller litteratur i ideologiens tjeneste og i vid forstand om kunst eller litteratur som er strukturert i tråd med eller forvalter visse idémessige føringer. Den førstnevnte posisjonen er i hovedsak i strid med forestillingen om kunstens frihet og definitivt i motsetning til en definisjon av kunst som «det som har formål uten formålmessighet» (som det heter i Kants *Kritikk av dømmekraften*).³³ Kunst er og bør være noe annet enn propaganda. Den andre posisjonen er det derimot ikke så uvanlig å anerkjenne. Den innebærer at vi ser kunst som bærer eller forvalter av verdier og verdisystemer. Til dette kan vi da spørre: Hvilke verdisystemer, og hvilke verdier?

Den mest elementære definisjonen av ideologi stammer fra Marx' *Das Kapital*: «Sie wissen das nicht, aber sie tun es.»³⁴ – «De vet det ikke, men de gjør det.» Ideologi er etter dette det ikke-erkjente verdi- eller holdningsgrunnlaget som styrer våre handlinger – kort sagt det vi med Marx kaller *falsk bevissthet*. Ideen i revolusjonær marxisme går så ut på å rive ned denne eksistensielle muren, eller fjerne sløret som hindrer oss i å oppnå en autentisk erfaring av verden, og dermed sette oss fri. Det viktigste verktøyet i en slik tenkemåte er *ideologikritisk analyse*, som nettopp avslører slike skjulte og ikke-erkjente verdigrunnlag hvor de enn måtte finnes.

Med problematiseringen av forholdet mellom kulturell verdisetting og ideologiske interesser er vi på sporet av en distinksjon mellom *kvalitet* og *relevans* i litteraturen. Er en god bok nødvendigvis viktig? Er en viktig bok nødvendigvis god? I hvilken grad er det i det hele tatt hensiktsmessig, enn si mulig, å skille disse to «kvalitetene» fra hverandre? Som et eksempel skal vi her stoppe litt ved et verk der spørsmålet om ideologi har preget både resepsjonen og kvalitetsvurderingen, nemlig *Beloved* (1987) av den amerikanske forfatteren Toni Morrison, som i 1993 ble den første (og hittil eneste) afrikansk-amerikanske mottaker av nobelprisen i litteratur. Et sentralt spørsmål i mottakelsen av dette forfatterskapet har vært hvordan det skal leses: Er de tradisjonelle kriteriene og analysesegrepene relevante i møtet med den type erfaringer bøkene skildrer og bygger på, altså afrikansk-amerikansk historie, rasisme og minoritetserfaringer? Må det etableres andre kriterier? Og hvordan skal vi forholde oss til at de fleste tenkelige måter å artikulere disse erfaringene på ikke bare er utilstrekkelige, men også inngår i – og dermed styres av – en tradisjonell, hegemonisk tenkemåte? Dette siste spørsmålet peker videre mot et viktig problem både i postkolonial litteratur og i kvinnelitteratur: det dilemmaet som oppstår når den undertrykte må artikulere sine

33 Kant 1995, § 10–17.

34 Marx 1968, s. 88.

erfaringer av undertrykkelsen i undertrykkerens språk (som i mange tilfeller også er den undertryktes språk).

Et sentralt spørsmål i den kritiske mottakelsen av Morrisons roman er om den i det hele tatt bør diskuteres innenfor rammene av hva som er «godt», eller om dette også innebærer et slags kulturelt «overgrep» mot både verk, forfatter og afrikansk-amerikansk kultur. Forfatteren selv hadde noen år før utgivelsen gitt uttrykk for at kritikerkorpsets sammenligningsgrunnlag i seg selv er forankret i et verdsett fjernt fra den kulturen verket springer ut av: «Most criticism [...] justifies itself by identifying black writers with some already accepted white writer [...]. I find such criticism dishonest because it never goes into the work on its own terms.»³⁵

Det er nettopp en slik innplassering Morrison selv blir gjenstand for når Harold Bloom i 1990 karakteriserte hennes romaner som «possible candidates for entering an American canon founded upon what I insist would be aesthetic criteria alone».³⁶ Bloom skiller mellom ideologi og estetikk, og anerkjenner forfatterskapets estetiske sider, men går langt i å tilsidesette ideologien og den politiske relevansen: «Toni Morrison, in her time and place, answering to the travail of her people, speaks to the needs of an era, but her art comes out of a literary tradition not altogether at one with her cultural politics.»³⁷ Den tradisjonen Bloom refererer til, er altså den store modernistiske romantradisjonen, som Morrison har blitt plassert i av andre, både før og etter Bloom og nobelprisen.

Spørsmålet om kvalitet i kanonisk forstand sto sentralt da romanen kom ut i 1987. Interessant nok kan vi her se noen påfallende forskjeller mellom ulike litterære kulturer: Mens både den amerikanske og britiske resepsjonen inneholder til dels sterkt sprikende vurderinger av mange typer, var den norske kritikken unisont rosende og basert på en forestilling om tidløs, kanonisk kvalitet.³⁸ «*Elskede* er ikke først og fremst en bok om det afroamerikanske folk, men om mennesker», het det i *Fædrelandsvennen*.³⁹ I *Klassekampen* er dommen entydig kanoniserende: «'Elskede' har klassikerstempelet på hver side, mesterens fingeravtrykk overalt. [...] 'Elskede' har en sterk smak av Nobelprissøknad.»⁴⁰

Mot denne nokså skjematisk tendensen sto altså en svært differensiert og opphetet diskusjon i amerikansk kritikk, der man problematiserte alt fra Morrisons bruk av biografisk stoff, den konfliktfylte forvaltningen av afri-

35 Morrison i Tate 1984, s. 122.

36 Bloom 1990, s. 1.

37 Bloom 1990, s. 5.

38 Tulluan 2000, s. 62.

39 Abrahamsen 1988.

40 Olsen 1988.

kansk-amerikansk historie (inkludert utvekslinger med tidligere diskusjoner om dette, blant annet debattene omkring Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin*) til spørsmålet om hvorvidt romanen *Beloved* er et litterært mesterverk i tradisjonell forstand eller snarere et melodramatisk stykke ideologi. Bokens hovedhendelse har en klar historisk bakgrunn: På 1850-tallet ble Margareth Garner arrestert og tiltalt i Ohio for å ha tatt livet av et av sine egne barn mens hun og ektemannen var på rømmen fra slavejegere. Samtidig er dette i høyeste grad også et tradisjonelt litterært motiv, gjerne kalt Medea-motivet, etter fremstillingen Evripides gir i tragedien *Medea*. Slik får romanen både en politisk og en litterær kontekst.

At Morrison *har* et gjennomført verdisyn og en historisk-politisk (eller aktivistisk) agenda, ble påpekt av flere kritikere, og ofte fremholdt som et positivt trekk. Ashraf Rushdy fremholder hvordan bruken av historisk og biografisk stoff ikke bare rettferdiggjøres av romanen, men også gjør fortidens maktstrukturer mer konkrete og reelle: «By taking a historical personage – a daughter of a faintly famous African-American victim of racist ideology – and constructing her as a hopeful presence in a contemporary setting, Morrison offers an introjection into the fields of revisionist historiography and fiction.»⁴¹

Andre valgte en helt annen innfallsvinkel. I *The New York Times Book Review* åpner Margareth Atwood sin anmeldelse slik:

«BELOVED» is Toni Morrison's fifth novel, and another triumph. Indeed, Ms. Morrison's versatility and technical and emotional range appear to know no bounds. If there were any doubts about her stature as a pre-eminent American novelist, of her own or any other generation, «Beloved» will put them to rest. In three words or less, it's a hair-raiser.⁴²

Atwood karakteriserer også Morrisons bruk av overnaturlige elementer som gjort «with magnificent practicality», altså som en fullt ut integrert del av romanens realisme. Målt mot et kriterium som «troverdighet» er romanen vellykket, siden det har lyktes forfatteren å skape et univers som virker: «*Beloved* is written in an antiminimalistic prose that is by turns rich, grateful, eccentric, rough, lyrical, sinuous, colloquial and very much to the point. [...] In this book, the other world exists and magic works, and the prose is up to it.»⁴³

Mot en overveiende positiv, estetisk vurdering som denne sto andre og mer avvisende stemmer. Særlig én enkelt anmeldelse bør nevnes: Stanley

41 Rushdy 1999 [1992], s. 38.

42 Atwood 1990, s. 43.

43 Atwood 1990, s. 146–147.

Crouchs omtale i tidsskriftet *The New Republic*. I en sterkt kritisk vurdering angriper han romanen for å være for bundet til det populærlitterære formatets spekulativitet og for derigjennom å skape ideologisert ikke-kunst:

As in all protest pulp, everything is locked into its own time, and is ever the result of external social forces. We learn little about the souls of human beings, we are only told what will happen if they are treated very badly. The world exists in a purple haze of overstatement, of false voices, of strained homilies; nothing very subtle is ever really tried. *Beloved* reads largely like a melodrama lashed to the structural conceits of the miniseries.⁴⁴

Morrison får aldri frem det tragiske i karakterene, hun bruker dem bare til å tematisere eller lage en politisk «sak», skriver Crouch videre. Dermed kan romanen heller ikke make å røre sine lesere og heller ikke nå opp til det klassisk-kanoniske verkets «tidløshet»: «*Beloved* fails to rise to tragedy because it shows no sense of the timeless and unpredictable manifestations of evil that preceded and followed American slavery, of the gruesome ditches in the human spirit that prefigure all injustice.»⁴⁵

For Crouch representerer *Beloved* en type dypt problematisk bruk av historisk erfaring. Romanen er – i hvert fall hva gjelder spørsmålet om forvaltningen av afrikansk-amerikansk historie og kultur – spekulativ. Crouch bruker betegnelsen «melodrama» som en entydig negativ karakteristikk.

Debatten rundt *Beloved* er ikke bare med på å bekrefte romanens betydning og relevans, men også på å befeste dens status som et kulturelt og politisk dokument. Debattens mange stemmer kan sees som noe romanen aktivt imøtekommer og gjør til en del av seg selv. I en oppsummeringsartikkel om resepsjonen av *Beloved* leser iallfall Karla Holloway flerstemtheten som en del av romanens historisk-kulturelle sjangertrekk. Den er ifølge Holloway ment å skulle være del av en korsang:

Yes, it is derivative. No, it is not a «ghost story». It is a spiritual. There is a maelstrom of response surrounding Toni Morrison's latest novel *Beloved*. And that is as it should be. After all, *Beloved* sounds the call of an irrepressible story, and the responses, strident and angry or laudatory and embracing, accomplish the final layer of voicing for a novel that adds to the litany of Morrison's «talking books».⁴⁶

44 Crouch 1987, s. 38.

45 Crouch 1987, s. 38.

46 Holloway 1989, s. 179.

Forestillingen om en slik *spiritual* blir et godt bilde på den replikkvekslingen som utspiller seg i kritikkens meningsbrytninger og diskusjoner, iallfall i dette spesielle tilfellet. Blooms høye og «apolitiske» røst blander seg både med Crouchs brummende protester og det brede registeret av politiske anklager og moralske håp som finnes blant romanens beundrere. Slik blir det historiske og ideologiske en uimotsigelig størrelse, en «irrepressible story», som overskrider den spesifikt litterære diskusjonen, men uten på noe punkt å stanse den.

Kvalitet og kjønn

Innsikten i at lesninger av litteratur aldri kan være ahistoriske og nøytrale og tilnærmet objektive, og at de altså alltid er styrt av ulike bakenforliggende ideologiske posisjoner, har også vært styrende for den feministiske litteraturforskningen. Der har man helt konkret spurt hvilken rolle kjønn spiller i lesninger av litteratur og for vurderingen av litterær kvalitet. Særlig fra 1970-tallet av begynte kvinnelige forskere å spørre hvorfor det finnes så få kanoniserte kvinnelige forfattere, og hvorfor det er «de store mennene» som representerer litterære strømninger og perioder. Skyldes det at kvinner virkelig skriver dårligere – og hva skyldes i så fall det? Hadde kvinner for lite utdanning? Mangel på tilgang til samtalepartnere eller til publikasjonskanaler? Tvilte de for mye på seg selv? Eller hadde mangelen på kvinnelige kanoniserte forfattere muligens mer å gjøre med de viktigste litteraturforskernes kjønn?

Tenkningen rundt kvalitet og kjønn har endret seg i takt med endringer i måten litterære tekster generelt har blitt lest på. Det vil si at endringene må sees i lys av et litteraturvitenskapelig paradigmeskifte. Også før 1970 fantes det selvsagt litteraturforskere som løftet frem kvinnelige forfattere. Ellisiv Steen skrev for eksempel i 1959 den første monografien om en enkeltroman i Norge: *Kristin Lavransdatter*. Forholdet mellom kjønn og kvalitet ble riktignok et hovedanliggende først da litteraturvitenskapen generelt fikk en klar sosiologisk og politisk dreining. Det skjedde fra og med 1970, da man ikke bare etterlyste større historisk bevissthet og etablerte ideologikritiske lesestrategier, men også begynte å gjøre opprør mot for eksempel nedvurderingen av kvinnelige forfatterskap. Elaine Showalter forsøker i *A Literature of their own* fra 1977 å etablere en kvinnelig litterær kanon, og Gilbert og Gubar's *The Madwoman in the Attic* fra 1979 beskjeftiger seg utelukkende med kvinnelige forfattere og deres kamp for å bli anerkjent. I Danmark svarte Pål Dahlerup kraftfullt på Georg Brandes med boken *Det moderne gennembruds kvinder* i 1983, publisert nøyaktig hundre år etter *Det moderne Gennembruds Mænd*. I Norge ble det rettet søkelys mot kvinnelitteratur i egne tidsskriftsnumre (for eksempel et nummer av *Vinduet* i 1975), antologier om kvinnelitteratur

og kvinnelig litteraturkritikk.⁴⁷ Ikke minst ble prosjektene *Nordisk kvindelitteraturhistorie* og *Norsk kvinnelitteraturhistorie* ferdigstilt (henholdvis 1997 og 1990).

Fremveksten av en større bevissthet om kvinner i litteraturen ble godt hjulpet av feministiske studenter og unge forskertalenter som utfordret lærerne sine når det gjaldt pensumlister. I et av essayene i boken *Skrivefest* fra 2005 husker Tove Nilsen 70-tallsfeministenes nyvurdering av kanon slik: «Vi gransket pensumlistene, men fant ingen å speile oss i, nesten ingen kvinne- navn, bortsett fra den obligatoriske Sapfo, den mannskledd George Eliot og de forblåste søstrene Brontë.»⁴⁸ Ofte ville feministene at kvinnelige forfatter- skap skulle inneholde gode kvinnelige forbilder. God litteratur forutsatte for feminister en erkjennelse av at kvinner var undertrykt, og av at det var håp om frigjøring.

Et blikk på den norske antologien *Frihet til å skrive* fra 1981 bekrefter dette perspektivet. Graden av *mimesis* og virkelighetsillusjon var et hovedkri- terium, men nå ble det sett ut fra et tydelig kjønnsperspektiv. Man forventet seg at kvinnelige forfattere skulle skildre kvinnelige erfaringer: Amalie Skrams og Cora Sandels forfatterskap ble oppvurdert, fordi de viste frem hvor pro- blematisk det seksuelle forholdet mellom menn og kvinner var og er.⁴⁹ På den andre siden ble en forfatter som Sigrid Undset anklaget for å være reak- sjonær og farlig fordi hun på en subtil måte bekreftet blikket på kvinner som fødemaskiner eller som mer forankret i naturen enn menn.⁵⁰

Samtidig er det interessant at feministene løftet frem til dels helt andre kvalitetskriterier enn litteraturforskere ellers. Mens det i litteraturvitenskapen ble sett som et tegn på kvalitet at en forfatter maktet å fremstille universelle anliggender, var feministene på jakt etter bøker der det partikulære, den kvin- nelige erfaringsverdenen, ble synlig. For dem var det på ingen måte et dårlig tegn dersom en forfatter skrev tett opp til eget liv. Tvert imot: Det selvbiogra- fiske var et nesten gjennomgående trekk ved alle de store kvinnelige forfat- terne fra første halvdel av 1800-tallet, og dette ble opplevd som et autentisk trekk.⁵¹ Mannlige litteraturforskere hadde nedvurdert Skrams ekteskaps- romaner fordi de var for private og ikke «universelle» nok, mens *Hellemyr- folket* derimot var teksten der Skram «ser bort fra sig selv og sit eget», som Georg Brandes skrev i sin nekrolog over Skram i 1905.⁵² Denne vurderingen ble nå snudd på hodet.

47 Engelstad og Øverland 1981; Hiorth Lervik 1980.

48 Nilsen 2005, s. 46.

49 Se Engelstad og Øverland 1981.

50 Se Eriksson 1977 og Knudsen 1985.

51 Se for eksempel Hareide 1999.

52 Se Engelstad 1992, s. 12.

Tendensen i feministisk litteraturforskning var slik lenge å vektlegge erfaringen og stort sett forbigå etablerte kantianske kriterier som autonomi, universalitet og desinteresse. Realisme, gjenkjennelighet og politisk engasjement var uttalte kvalitetstegn. Fra midten av 1980-tallet rettet imidlertid forskere kritikk mot denne tendensen. Toril Mois angrep på Elaine Showalter i *Sexual/Textual Politics* (1985) er typisk: Moi hevder at Showalter overser Virginia Woolfs kunstneriske uttrykk og nedvurderer henne ved å redusere henne til en usikker kvinne som ikke vet hvem hun er. Moi ønsket seg – helt i tråd med det som var vanlig i litteraturvitenskapen på dette tidspunkt – større vekt på formale, eller estetiske, trekk ved litteraturen. Feminister begynte slik i økende grad å diskutere motiver, fortelleteknikk og stil mer enn tematikk og handling. Blikket ble rettet mot modernistiske forfattere man mente underminerte binære kjønns hierarkier. Ellen Mortensen skriver for eksempel om Cecilie Løveid at det er formen som gjør at tekstene blir radikale og oppsiktsvekkende: Der handlingen «falder i tråd med 70'ernes prosa» ligger det «mest besnærende og forfriskende i eksperimenterne», i Løveids «eget autentiske lyriske prosasprog». ⁵³ Kriterier for god kvalitet var nå at en tekst underminerte etablerte forestillinger om hva som er «kvinnelig», og hva som er «mannlig», og at den gjorde oppmerksom på det som ble oppfattet som «fallosentrisme». Peggy Kamuf skriver: «By feminist one understands a way of reading texts that points to the masks of truth with which phallocentrism hides its fictions.» ⁵⁴

Problemet med denne tenkningen var at forskerne etter hvert ble pinlig oppmerksomme på at de dermed måtte fortrenge nettopp den kvinnelige forfatteren (som jo ikke lenger fantes som fast størrelse), og at de ikke lenger kunne snakke åpenlyst om en kvinnelig tradisjon eller tematikk knyttet til kvinners erfaring. På forfattersiden hevdet forfatterne at de ikke var kvinnelige forfattere, både fordi de ønsket å opponere mot den tradisjonelle oppdelingen i mannlig og kvinnelig kjønn og betydningen den hadde fått, og fordi de følte at de ble vurdert negativt og bortenfor den «egentlige» kunsten. At det å bli klassifisert som kvinnelitterær forfatter har negative konsekvenser, er dessuten åpenbart, slik for eksempel Unn Conradi Andersen har vist i en studie om kriterier i litterære vurderinger i dagspressen: Litteratur skrevet av kvinnelige forfattere blir svært ofte vurdert som *melodramatisk*, *selvutleverende* og *patetisk*, begreper som nesten ikke blir brukt om mannlige forfattere. ⁵⁵

Den feministiske litteraturforskningen har av den grunn i tiltakende grad gjort spørsmål om kvalitetsvurdering til et teoretisk anliggende. Det finnes

53 Mortensen 1997, s. 366.

54 Sitert etter Langås 2001, s. 103.

55 Andersen 2009.

slik en rekke nyere studier i begreper som tradisjonelt anvendes i litterær vurdering, og som åpenbart er kjønnspolitisk ladet. Feministiske filosofer som Cornelia Klinger har for eksempel argumentert for at kontrasten mellom det skjønne og det sublime alltid har vært kjønnet: Det sublime er stort sett blitt forstått som det mannlige, og ikke minst knyttet til det mannlige romantiske geniet. I «On the sublime» skriver Schiller:

Beauty, under the shape of the divine Calypso, bewitched [...] Ulysses, and the power of her charms held him long a prisoner in her island. For long he believed he was obeying an immortal divinity, whilst he was only the slave of sense; but suddenly, an impression of the sublime [...] seizes him; he remembers that he is called to a higher destiny – he throws himself into the waves, and is free.⁵⁶

Odyssevs er her altså den mannlige kunstneren som lenge blir fortryllet av kvinnelig skjønnhet, før han sublimt og modig kaster seg i bølgene og oppnår den mannlige frihet.

Denne tendensen til å teoretisere grunnlaget for kvalitetsdommer finnes ikke bare i direkte undersøkelser av litteraturkritikkens kvalitetsbegrep, men også i feministiske lesninger av litteraturen: Tekster som diskuterer sitt kjønnspolitiske rammeverk, som for eksempel romaner som svenske Lena Anderssons *Egenmäktigt förfarande* (2013), blir nå gjerne ansett som gode. Tekster som forbigår innsikter den feministiske litteraturvitenskapen har bidratt med, blir nådeløst kritisert.⁵⁷

Avslutning: Hemingways kvaliteter

Vi har nå sett på en 250 år lang kvalitetssamtale, først ut fra kontinuitetens perspektiv, deretter ut fra avbrytelsens og metakritikkens perspektiv. Samtalen fortsetter også etter avbrytelsen og kritikken, om enn med ny bevissthet om hva som tidligere var utelukket, glemt eller undertrykt. De tradisjonelle kvalitetskriteriene lever også videre, men gjerne i modifiserte former, fylt med endret innhold. Originalitet kan bety noe annet for en realist enn det gjør for en modernist, og noe annet for en kvinne enn for en mann.

Vender vi til slutt tilbake til Hemingways roman *The Sun Also Rises*, kan vi slå fast at det ikke hersker noen enighet om hvordan den skal leses. Dette gjelder naturligvis også selve sluttscenen, som er minst like full av *under-*

56 Schiller 1884, s. 143.

57 Se for eksempel Ebba Witt-Brattstrøms kommentarer til Karl Ove Knausgård's *Min kamp*-serie som kom på trykk i Dagens Nyheter i 2015.

statement som noe annet i boken. Den rastløse og alkoholisererte lady Brett Ashley, som har mistet sin store kjærlighet i krigen, og den krigsskadede journalisten Jake Barnes (som har fått en underlivsskade som gjør hans kjærlighet til Brett fysisk umulig) kjører sammen ut av boken, men sannsynligvis med større avstand til hverandre enn noen gang før. Kommentatorene er uenige om hvem av dem som underveis har lært mest. Linda Patterson Miller skriver:

As Brett rests comfortably against Jake in the taxi in Madrid, she seems at peace for the first time in the novel. Her final statement to Jake [...] reflects her sad but realistic recognition of time lost.

In the themes of appearance and reality, and of personal growth and self-realization, *The Sun Also Rises* is very much her novel, and she stands at the center of it, beautiful, vulnerable, and finally herself.⁵⁸

Bretts sentralitet er imidlertid langt fra u diskutabel. «Whose novel is it anyway?», spør Harold Bloom og er i tvil om svaret. Han kaller Brett «the nymphomaniac and alcoholic aristocrat roaring through the Twenties», men gir henne moralsk støtte minst på linje med mennene: «Her inconsistency is an aspect of her freedom, and implicitly she refuses male modes of moral judgment.»⁵⁹ Noe mer vanlig er det å se fortelleren Jake Barnes som bokens moralske sentrum. Om slutten sier Linda Wagner-Martin: «For the first time in the novel, Jake's great love of the mysterious, forthright 'new woman' [...] begins to diminish.»⁶⁰ Barnes er omsider fri fra sin besettende kjærlighet, og hans sluttreplikk viser en stoisk selvkontroll som alltid lot til å være det hemingwayske ideal (*grace under pressure*). En annen kvinnelig kommentator skriver: «Jake has erect and vigorous within him – if not without – a source of masculinity too potent to allow him to be taken for a ride. [...] Responding to Brett with pity and irony, compassion and control, Jake breaks the circle.»⁶¹ Vi ser at vurderingene av de to hovedpersonene ikke følger klare kjønns mønstre. Kvinnelige kritikere identifiserer seg gjerne med Jake, og mannlige kan trekkes mot Brett.

Et tredje alternativ i resepsjonen er å vektlegge romanens totale desillusjon, slik to mannlige kritikere gjør:

58 Miller 1995, s. 182.

59 Bloom 1991, s. 2, 1 og 3.

60 Wagner-Martin 1991, s. 4.

61 Vopat 1991 [1972], s. 103–104.

Brett takes satisfaction in deciding not to be a bitch, but there is little else to give either if them solace. Brett's closing remark, that they could have had a good life together, elicits only a cynical reply from Jake.⁶²

The closing lines confirm his total disillusionment. [...] As [Barnes] now sees, love itself is dead for their generation.⁶³

Det vil neppe være mye uenighet om at bokens kompleksitet ytterligere forsterkes av dens siste avsnitt og de to siste replikkene. Tolkingsdilemmaene kan i seg selv bidra til å gi enda mer liv til boken som helhet. Samtidig vil kvalitetsfornemmelsen være fullt ut til stede lenge før vi fortolker oss frem til en konklusjon eller en bokens siste dybde. Det er heller ikke slik at en leser av i dag må anse nytelsen av den avsluttende flertydighet som noe mer litterært elevvert enn det å velge den ene lesning fremfor den andre. En feminist kan rose Hemingway for å ha gitt Brett de beste kortene til slutt, eller kan kritisere Hemingway for hele tiden å ha vært solidarisk med Jake. Hun/han kan se portrettet av Brett som en mannlig fantasiprojeksjon eller som en realistisk bilde av en ny og fri kvinne. Nøyaktig hvordan en gitt forståelse eller tolkning øker eller minsker bokens litterære verdi, må bli stående som et åpent spørsmål. Den videre empiriske diskusjon om dette handler om «hva som står i teksten», og om Hemingways liv og intensjoner, men også om de ulike fortolkernes verdier og personligheter. Kvalitetsvurdering vil alltid være en kamp om definisjonsmakten. Den kritiker som konsist og veltalende lanserer en plausibel og ny tolkning som lar oss se Brett og Jake som «for første gang», vil – iallfall for en stund – sitte med beste kort på hånden. Tolkningens og vurderingens subjektive natur forhindrer likevel at spillet noen gang opphører.

Litteratur

- Abrahamsen, Aase Foss (1988). «Fascinerende roman» (anmeldelse av Toni Morrison: *Beloved*) *Fædrelandsvennen*, 28. oktober 1988.
- Andersen, Unn Conradi (2009). *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap og mediene*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Andersson, Lena (2013). *Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Atwood, Margaret (1990). «Haunted by Their Nightmares». I H. Bloom (red.), *Toni Morrison*. New York & Philadelphia: Chelsea House Publishers.

62 Nagel 1996, s. 99.

63 Spilka 1989, s. 117.

- Bloom, Harold (1990). «Introduction». I H. Bloom (red.), *Toni Morrison*. New York & Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (1991). «Introduction». I H. Bloom (red.), *Major Literary Characters: Brett Ashley*. New York: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company.
- Bloom, Harold (2007). *Novelists and Novels. A Collection of Critical Essays*. New York: Checkmark Books.
- Brandes, Georg (1870). «Den franske Æsthetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine». I *Samlede Skrifter*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel.
- Crouch, Stanley (1987). «Aunt Medea. Toni Morrison's *Beloved*» (anmeldelse av Toni Morrison: *Beloved*). *The New Republic*, 19.10.1987, s. 38.
- Dahlerup, Pil (1983). *Det moderne gennembruds kvinder*. København: Gyldendal.
- Eliot, Thomas Stearns (1957). *On Poetry and Poets*. London og Boston: Faber & Faber.
- Eliot, Thomas Stearns (1961 [1933]). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ellefsen, Bernhard (2016). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet.
- Engelstad, Irene og Janneken Øverland (1981). *Frihet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid*. Oslo: Pax.
- Engelstad, Irene et al., red. (1988–1990). *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Oslo: Pax.
- Eriksson, Jofrid (1977). «Angrepet som forvandlet seg til et forsvar. Om kvinnelighet, kjærlighet og kjernefamilie i Sigrid Undsets Jenny». I M.B. Bonnevie et al. (red.), *Et annet språk. Analyser av norsk kvinnelitteratur*. Oslo: Pax.
- Freeman, Barbara Claire (1995). *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Woman's Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Hagen, Erik Bjerck (2004). *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Erik Bjerck (2015). *Hvordan lese Ibsen. Samtalen om hans dramatik 1879–2015*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hareide, Jorunn (1999). *Skrivefryd og penneskrek. Selvfremstilling og skriveproblematikk hos norske 1800-tallsforfatterinner. En artikkelsamling*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

- Hemingway, Ernest (1976 [1926]). *The Sun Also Rises*. London: Granada.
- Hinderer, Walter (2014). «Hermann Brochs Romantikkonzepte: Kritik und kreative Veränderungen». I D. Wohlleben og P.M. Lützel (red.), *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hiorth Lervik, Åse (1980). *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca. 1880–1930*. Tromsø/Oslo/Bergen: Universitetsforlaget.
- Holloway, Karla (1989). «Beloved by Toni Morrison», *Black American Literature Forum*, Spring 1989, s. 179–182.
- Hume, David (1993). *Selected Essays*. S. Copley og A. Edgar (red.). Oxford og New York: Oxford University Press.
- Jensen, Elisabeth Møller et al., red. (1993–1998). *Nordisk kvinnelitteraturhistorie*. København: Rosinante.
- Johnson, Samuel (1989). *Samuel Johnson on Shakespeare*. H.R. Woudhuysen (red.). Harmondsworth: Penguin Classics.
- Johnson, Samuel (2000). *The Major Works*. D. Greene (red.). Oxford: Oxford World's Classics.
- Kant, Immanuel (1995 [1790]) *Kritikk av dømmekraften*. Over. Espen Hammer. Oslo: Pax.
- Knudsen, Susanne (1985). «Om at bedrive metafor». I Rakel Christina Granaas et al. (red.), *Kvinnesyn – tvisyn. En antologi om Sigrid Undset*. Oslo: Novus, s. 49–76.
- Langås, Unni (2001). «Kjønnets dilemma. Feminisme og litteraturforskning». *Edda*, 1, s. 95–106.
- Leavis, Frank Raymond (1948). *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Leavis, Frank Raymond (1998 [1975]). *The Living Principle. «English» as a Discipline of Thought*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Marx, Karl (1967 [1867]). *Das Kapital*. Band 23, bd. 1 i *Werke*. Berlin: Dietz Verlag.
- Meyers, Jeffrey (1982). *Hemingway: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Miller, Linda Patterson (1995). «Brett Ashley: The Beauty of it All». I J. Nagel (red.), *Critical Essays on Ernest Hemingways The Sun Also Rises*. New York: G.K. Hall.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Mortensen, Ellen (1997). «Den særegne klang av knust sprog. Om Cecilie Løveid». I E.M. Jensen et al. (red.), *Nordisk kvinnelitteraturhistorie. Bd. IV. På jorden. 1960–1990*. København: Rosinante.

- Nagel, James (1996). «Brett and the other Women in *The Sun Also Rises*». I S. Donaldson (red.), *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge University Press.
- Nilsen, Tove (2005). *Skrivefest*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Olsen, Morten Harry (1988). «Enestående styrke» (anmeldelse av *Beloved*). *Klassekampen*, 21.12.1988.
- Richards, I.A. (1925) *Principles of Literary Criticism*. San Diego, New York City, London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Rushdy, Ashraf (1999 [1992]). «Daughters Signifying History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*». I W.L. Andrews og N.Y. McKay (red.), *Beloved. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press.
- Schiller, Friedrich (1884). «On the Sublime». I *Works of Friedrich Schiller, Cambridge Edition Vol. VIII: Aesthetical and Philosophical Essays*. Boston: S.E. Cassino.
- Showalter, Elaine (1977). *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Smith, Barbara Herrnstein (1988). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spilka, Mark (1989). «The Death of Love in *The Sun Also Rises*». I H. Bloom (red.), *Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Chelsea House Publishers.
- Steen, Ellisiv (1959). *Kristin Lavransdatter. En kritisk studie*. Oslo: Aschehoug.
- Taine, Hippolyte (1874). *Om idealet i kunsten. Forelæsninger holdte i L'Ecole des Beaux-Arts*. Kjøbenhavn: Shuboths.
- Tate, Claudia (1984). *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum.
- Tulluan, Hanne (2000). *Reviewing Toni Morrison: the Reception of The Bluest Eye, Song of Solomon, Beloved, and Paradise*. Hovedfagsoppgave. Institutt for britiske og amerikanske studier. Universitetet i Oslo.
- Vopat, Carole Gottlieb (1991 [1972]). «The End of *The Sun Also Rises*: A New Beginning». I H. Bloom (red.), *Major Literary Characters: Brett Ashley*. New York: Chelsea House.
- Wagner-Martin, Linda (1991). «Women in Hemingway's Early Fiction». I H. Bloom (red.), *Major Literary Characters: Brett Ashley*. New York: Chelsea House.
- Witt-Brattström, Ebba (2015). «Kulturmannens trettonårige alibi». *Dagens Nyheter*, 11.05.2015.

Litterær kvalitet 2. Nyere utfordringer

*Erik Bjerck Hagen, Frode Helmich Pedersen,
Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden*

Innledning

I den foregående artikkelen diskuterte vi litterær kvalitet slik dette begrepet har overlevd i den litterære tradisjonen fra midten av 1700-tallet til i dag. Inkludert i denne tradisjonen er en tiltagende motstand mot å gjøre kvalitet til noe permanent eller objektivt eller udiskutabelt. Det litterært gode er ikke nødvendigvis like godt for alle og iallfall ikke på den samme måten. Historie, ideologi og kjønn er sentrale stikkord for denne motstanden: Dersom alle kvalitetsdommer felles i en gitt historisk tid og et gitt ideologisk rom, er det ikke sikkert at vurderingene gjelder til andre tider og i andre rom. En kritiker som krever universell aksept for sin dom, krever kanskje for mye. Vedkommende utvider sitt litterære ego og gjør seg til talsmann også for individer som kan føle seg ganske fremmed for dette egoets preferanser, uansett hvor langt det har forsøkt å nøytralisere sine idiosynkrasier og allmenngjøre seg selv.

Samtidig har tradisjonen hittil hatt stabilitet nok til at velkjente kvalitets-hierarkier langt på vei gjenkjennes og aksepteres. Shakespeare og Dante og Austen beholder sin sentrale posisjon i kulturen gjennom det som må antas å være en blanding av sosialisering (litteraturinteresserte lærer hva man *bør* like) og en faktisk kontinuitet i den litterære sensibilitet (litteraturinteresserte opplever mye av det samme når de leser autoritative forfattere, på tvers av historiske og ideologiske skillelinjer).

Litterær kvalitet kan uansett sees som et resultat av hvordan vi snakker om kvalitet i kulturen. Det går an å verdsette litteratur også helt på egen hånd, men den som verdsetter, vil gjerne dele, og det er i *samtalene* om kvalitet kulturelle hierarkier og distinksjoner oppstår. Ideelt vil så de beste samtalene gi grunnlag for sterkere individuelle erfaringer og opplevelser, slik at det hele kommer inn i en god sirkel.

Bevaringen av litterær kvalitet som fenomen og begrep forutsetter naturligvis at individets deltagelse i slike samtaler fortsatt sees som et gode – og at kvalitetserfaringen selv også gjør det. For noen vil litterær kvalitet eller skjønnhet tale for seg, altså være noe selvlegitimerende. Alternativt kan skjønnheten knyttes til andre mulige goder. Vi kan si at den befordre religiøs følelse og ettertanke, at den styrker vår moralske karakter og empati og fellesskapsfølelse, eller at den er en hovedkilde til å forstå hva et menneske er. Filosofen David Hume mente at følelsen av litterær kvalitet var «an agreeable melancholy», og at dette var den sinnstilstand som best fremmet kjærlighet og vennskap.¹ Kritikerer Harold Bloom kom til at det eneste den vestlige kanon kan gi en, er «the proper use of one's own solitude, that solitude whose final form is one's confrontation with one's own mortality».² Psykologen og filosofen I.A. Richards snakker om «the feeling of freedom, of relief, of increased competence and sanity».³

Alle slike beskrivelser og begrunnelser kan diskuteres og betviles, men kvalitetsideer flourer også blant dem som er skeptiske til den autoritet som ledsager ideene. Kamp mot autoritet og stabilitet er tross alt ikke det samme som kamp mot kvalitetsforskjeller eller kamp for at kvalitet ikke skal diskuteres. Motstandere av en rigid vestlig kanon, vil ikke nødvendigvis blåse det hele til himmels, men heller gjøre kvalitetsvurderingen til en mykere og åpnere praksis. På den andre siden vil større relativisme, subjektivism og fragmentering av kvalitetsspørsmålet alltid kunne utgjøre en trussel mot en kultur. Dersom litterære verk er viktig for hvordan mennesket definerer seg selv, vil man gjerne kjenne de beste og dessuten forstå dem best mulig. Dersom samtalen om dette regnes som uviktig eller som et rent privat anliggende, forsvinner også andre verdier enn de rent litterære.

Det finnes tendenser ved kulturen i 2017 som *kan* utsette tradisjonelle forestillinger om kvalitet for et tiltagende press, og i denne oppfølgende artikkelen ser vi på fire slike utfordringer.

Den eldste tendensen er allmennkulturell og gjelder populærkulturens fremmarsj etter 1970, med en påfølgende destabilisering av forholdet mellom tradisjonell høykultur og lavkultur. Man kan tenke seg en utvikling der populærkulturen får enda større plass, at den gradvis venner oss til lavere kvalitetsstandarder, eller at den øker fornemmelsen av at kvalitet er noe som bare skal overlates til den enkelte. Slike spørsmål er gjenstand for større samfunnsvitenskapelige undersøkelser, men krever også en kontinuerlig litteraturvitenskapelig avklaring.

1 Hume 1993, s. 12. Essayet heter «Of the Delicacy of Taste and Passion» og ble først publisert i 1741.

2 Bloom 1994, s. 30.

3 Richards 1925, s. 235.

Tendens nummer to er litteraturteoretisk. Dekonstruksjonen som teori, slik den ble utviklet særlig i tiden 1975–1990, er på et vis den siste skoleretning innen litteraturvitenskapen. I sin reneste form har dekonstruksjonen kanskje sett sine beste dager, men dens brokete etterliv er betydelig, og mange av dens teoretiske forutsetninger lever videre i nye former. Man kan diskutere i hvilken grad dekonstruksjon i det hele tatt er opptatt av kvalitetsspørsmålet, men i selve ordet ligger det iallfall en utfordring til all kanonisering selvsikkerhet.

Det hender også at litteraturen selv går lei av å skulle være «god». I den såkalte postlitteraturen søker en ny avantgardistisk tenkning og sensibilitet å angripe selve *institusjonen* litteratur med dens tilhørende ideer om den selvbevisste forfatter, den «dype» tematikk, den sensitive leser, og så videre. Her vokser det frem et ideal om å skrive på en måte som søker immunitet mot de fleste former for subjektivitet og kanskje også de fleste former for kvalitetsvurdering.

Endelig er det et faktum at kvalitetsbegrepet har spilt en avtagende rolle i den norske skolens læreplaner og lærebøker. Har skolen selv sluttet å forvalte litterær kvalitet? Det er grunn til å tro at dette i så fall vil kunne styrke poplærkulturen og den mer allmennkulturelle motstanden mot differensiering og litterær autoritet.

Det er ikke vanskelig å finne mer intime sammenhenger mellom disse fire tendensene. I 1967 trykket det lille tidsskriftet *Profil* en artikkel kalt «Portrett av kunstneren som ung narr». Der gir Per Malde og Torstein Bugge Høverstad popmusikkens suksesser en både kultur- og samfunnsomveltende funksjon:

Ville vår verden slik den ser ut i dag vært den samme uten forfattere som Johan Borgen, Tarjei Vesaas, Paal Brekke? Utvilsomt. [...] Men om en John Lennon sier et eller annet flåsete om religion eller tar avstand fraa [*sic*] marihuana, da er virkningen der øyeblikkelig.

Noe nytt er oppstått. Noe så totalt annerledes at vi ennå ikke er helt klar over hva det er. Dikteren er død. Pop-musikeren er blitt den nye poet. Han har ikke kommunikasjonsvansker. «Let's spend the night together» eller «All you need is love», det er tydelig tale.

Hva det vil føre til vet vi ikke. Det eneste vi med sikkerhet kan si er at det vi kjenner, det vi kaller sivilisasjon, kultur, kunst og filosofi er i ferd med å forsvinne.⁴

4 Høverstad og Malde, s. 40 og 41.

Jahn Thon har kalt denne artikkelen for innledningen til en *avantgardistisk* periode i det den gang trendsettende tidsskriftets historie, og den «optimistiske» profetien på slutten av sitatet låter som et ekko av siste setning i Michel Foucaults *Ordene og tingene* (1966), en poststrukturalistisk og posthumanistisk «grunnbok» om hvordan mennesket selv er i ferd med å viskes ut som et ansikt tegnet i sanden før bølgene slår inn over det.⁵ Selv om *Profil*-sitatene nå kan virke kuriøse og tidstypiske, er de slett ikke uten forbindelseslinjer til nyere postlitterære avantgarde-bevegelser. Popkulturen, litteraturteorien og den litterære avantgardismen kan også i dag komme til å samle seg til én kvalitetsutfordrende impuls.

Populærlitteratur: høyt og lavt i kulturen

Populærkulturen er ikke lenger et eget felt for masseproduserte kunstliknende gjenstander, men har for lengst, særlig etter 1970, invadert og transformert den tradisjonelle høykulturen. Sett fra mellomkrigstidens og etterkrigstidens sterkt kulturelitistiske perspektiv, ville dette ha fortonet seg som et sant mare-ritt, men verken kultureliten eller populærkulturen er hva den den gang var, så fornemmelsen av kulturell krise er antagelig svakere i 2017 enn den var da Malde og Høverstad fremmet sine provokasjoner, og iallfall svakere enn den var for eksempel i 1932.

Det året publiserte den amerikanske forskeren Q.D. Leavis *Fiction and the Reading Public*, en større studie av bokmarkedet og det hun kalte «the disintegration of the reading public». For henne stod det klart at «the book-borrowing public has acquired the reading habit while somehow failing to excercise any critical intelligence about its reading», og at de lavere klassers lesestoff vanskelig kunne skilles fra narkotiske stoffer, også med hensyn til den avhengighet det skapte.⁶

Leavis' bekymring kom til uttrykk i en tid da det knapt var mulig å skjelne ambisiøs populærlitteratur fra dens laveste form – det vi fortsatt kan kalle trivillitteratur, og som aldri var ment som annet enn lett fordøyelig underholdning og spenning. Det er imidlertid ikke gitt at dette skillet vil være akseptabelt for alle forsvarere av litterær kvalitet i dag. Harold Blooms *The Western Canon* er så å si blottet for populærkulturelle referanser, med et lite unntak for *The Marx Brothers*. Det er heller ikke gitt at argumentasjonen fra 1932 er uaktuell for iallfall visse former for konsum av populærkultur i dag. Noen vil fortsatt anta at populærlitteraturen, og ikke bare trivillitteraturen, fører til den «diminution of energy» og «sense of helplessness» som I.A. Ric-

5 Se Thon 2001, s. 347f og Hagen 2012, s. 168ff.

6 Leavis 2000, s. 7.

hards mente var prisen man betalte for å utsette seg for dårlig lesing.⁷ En typisk ideologikritisk tilnærming til fenomenet har vært at populærkulturen «bekrefter det bestående samfunn» eller «gjenspeiler den falske bevissthet i samfunnet i en gitt periode».⁸ For Leavis var det dessuten opplagt at ulike nivåer av kultur i tiltagende grad utviklet hver sin isolerte offentlighet. Dette kan synes å ha fått ny relevans med dagens pressehistoriske og teknologiske utvikling. Den litterære offentligheten ser riktignok ut til å leve i beste velgående i aviser som *Klassekampen* og *Morgenbladet*, men det er ikke gitt at det som står der, øker sansen for litterær kvalitet i samfunnet og «treffer» andre lesere enn dem som allerede er helt på bølgelengde med anmelderne. Hva er god litteraturkritikk? Hvor og hvor ofte møter man den i 2017?⁹

Det synes også klart at litterær autoritet forsvares mer eller mindre på de samme premisser som før. Bloom snakker om at den kanoniske litteraturen gir «high unpleasure or more difficult pleasure than a lesser text will provide».¹⁰ Et slikt «høyverdig ubehag» er kanskje vanskelig å definere presist, og det må uansett være grenser for hvor ubehagelig og/eller vanskelig den fineste litterære opplevelse kan være. Avstanden til underholdningens verden er likevel tydelig og tradisjonell nok. Bloom er her på linje med for eksempel den engelske kritikeren F.R. Leavis (gift med tidligere nevnte Q.D.), som i 1930 forsvarte en litterær elite på denne måten:

The minority capable not only of appreciating Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Hardy (to take major instances) but of recognising their latest successors constitute the consciousness of the race. [...] Upon this minority depends our power of profiting by the finest human experience of the past; they keep alive the subtlest and most perishable parts of tradition. Upon them depend the implicit standards that order the finer living of an age, the sense that this is worth more than that, this rather than that is the direction in which to go, that the centre is here rather than there.¹¹

For Leavis var det livsviktig at kritikere og akademikere opprettholdt den riktige synsmåte, ikke fordi man trengte kulturelle monumenter, men fordi de beste litterære verkene inneholdt «mer liv» enn det man kunne finne andre

7 Richards 1925, s. 235–236.

8 Tvinnereim 1979, s. 10.

9 Leavis skriver: «A novel received with unqualified enthusiasm in a lowbrow paper will be coolly treated by the middlebrow and contemptuously dismissed if mentioned at all by the highbrow Press; the kind of book that the middlebrow Press will admire wholeheartedly the highbrow reviewer will diagnose as pernicious; each has a following that forms a different level of public.» Leavis 2000, s. 21.

10 Bloom 1994, s. 30.

11 Leavis 1930, s. 3–4.

steder. Deres livgivende evne var dessuten der for *alle* lesere, og at eliten opprettholdt standarden ett sted, fungerte nettopp også *demokratiserende*:

The standard must be maintained somewhere, or everything is lost for the whole community. But if the standard is established and maintained, and it is a good and vital one, there will be possibilities of education, and of real participation in the cultural heritage, at many levels.¹²

Altså: Jo mer stabile og selvsagte våre forestillinger om den høyeste kvalitet er, desto enklere blir det for alle lesere langsomt (eller raskere) å finne det nivå av mottagelighet som er innenfor den enkeltes rekkevidde. Dersom elitene skifter mening fra år til år, eller alle bare skal bestemme selv, blir det ikke bare mindre oversikt, men mindre liv – og den mest lettfordøyelige populærkulturen står da klar til å overta hele showet.

Fortsatt finnes det bevissthet om en klar lagdeling av det litterære feltet. Den virkelig høykulturelle litterære dannelse forutsetter utstrakt kjennskap til gresk mytologi, antikkens meste kjente verker, Bibelen, Shakespeare, Dante, Milton og et knippe navn til. I norsk litteratur vil den indre kanon være Holberg, Wergeland, Ibsen, eventyrene og et utvalg salmer og dikt samt noen verk av forfattere fra Camilla Collett og Bjørnstjerne Bjørnson til Tarjei Vesaas og Cora Sandel – for å stoppe på et punkt for noe over femti år siden. Denne høykulturen utgjør kjernen i det som er kanon eller den store tradisjonen, og som til enhver tid består av det som setter seg i kulturen, det vi leser om igjen, det vi snakker om og refererer til, det vi husker, det vi i den offentlige samtale kan ta for gitt at andre kjenner til.¹³

På den andre siden er grensene mellom høykultur, mellomkultur og lavkultur ofte svært uklare, og det har oppstått nye gråsoner mellom sjiktene. Vi kan si at den kanoniske delen av 1800-tallets romanlitteratur inkluderer Colletts *Amtmandens Døttre*, Bjørnsons *Synnøve Solbakken*, Kiellands *Garman & Wørse*, Skrams *Hellemyrsfolket*, Hamsuns *Sult* og Garborgs *Fred* og så slutte der. Eller vi kan si at kanonen rommer for eksempel opp mot halvparten av de samme forfatternes produksjon. I sistnevnte tilfelle er vi kanskje kommet et godt stykke inn i *mellomkulturen*, det vil si et sjikt bestående av overlevd kvalitetslitteratur som ikke er kulturelt strengt nødvendig: Hvem i litteraturhistorien hører hjemme her? Sigurd Hoel, Johan Falkberget, Johan Borgen og Agnar Mykle kunne være noen navn fra det tjuende århundret. Eller tilhører

12 Leavis 1982, s. 169–170.

13 Den kanoniske litteratur vil også kunne inneholde en del sakprosa, fra Grunnloven via historikere som Ernst Sars, Halvdan Koht og Jens Arup Seip til kritikere som Sigurd Hoel og Helge Krog. Se Sejersted 2007 og Hagen 2007a.

også *de* den høye kvalitetskultur? Eller hva skal vi si om romansjangeren som sådan? Ved utgangen av 1700-tallet var den fremdeles en utpreget populær-litterær sjanger, men nå fremstår den som de siste to hundre årenes mest sentrale litterære form.

Spørsmålet om mellomkultur er ikke uskyldig. I et essay fra 1960 skrev den amerikanske kritikeren Dwight Macdonald at det ikke var triviallitteraturen som var farlig for høykulturen, men heller nettopp et nytt fenomen han kalte *midcult*, bøker der et trivielt innhold var forkledd i høykulturelle gevanter, slik at folk flest hadde problemer med å skille det ene fra det andre. Blant forfatterne han nevner, er nobelprisvinnerne John Steinbeck (generelt) og Hemingway (hans *The Old Man and the Sea*). Ren lavkultur var derimot ikke noe problem: «One of the nice things about Zane Grey was that it seems never to have occurred to him that his books had anything to do with literature.»¹⁴

Macdonalds negative bilde av mellomkulturen vil fortsatt kunne være aktuelt for den helt nye litteraturen, som ofte vil markedsføres som seriøs og «høy» uansett, og som det er kritikkens oppgave eventuelt å «avsløre». For eldre tekster er skillelinjene lettere å opprettholde, selv om de enkelte verk naturligvis alltid kan og bør diskuteres. Macdonalds bekymring treffer heller ikke den seriøse populærkulturen, den som springer ut av sjangre som i sin tid ble regnet å tilhøre masseproduksjon og ren underholdning, men som raskt eller langsomt utviklet pretensjoner ikke bare til alminnelig mellomkulturell status, men også til noe høyere enn det. Gjennom hele det tjuende århundret var det en utvikling her, etter hvert som den ene populærkulturelle sjangeren etter den andre vokste ut av sin tidligere subkulturelle rolle.

Moderne populærkultur har eksistert siden tiden omkring første verdenskrig, men først etter 1960 begynte den for alvor å bli institusjonalisert og akademisert. Dette skjedde samtidig som vi fikk det moderne middelklasseuniversitetet, og sammenhengen er åpenbar. I 1920 var det 2000 studenter ved Universitet i Oslo, i 1960 var det 6500, mens i 1970 var det 16 800.¹⁵ En ny type akademikere og intellektuelle og høykulturelt kompetente mennesker forstod nå at den populærkulturen de var vokst opp med, kunne analyseres og dissekteres på samme måte som høykulturen, og at den kanskje også ga estetisk glede og behag på samme måte og etter samme prinsipper.

For jazzens vedkommende inntraff grunnlaget for revolusjonen allerede rett etter andre verdenskrig med den såkalte *bebopen*, forbundet med Charlie Parker fremfor noen. For rock og popmusikk skjedde det samme på slutten av 1960-tallet. 1967 er kanskje det sentrale året, med utgivelsen av Beatles-

14 Macdonald 2011, s. 35.

15 Helsvig og Thue 2011, s. 324.

albumet *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, og i USA med oppstarten av *Rolling Stone magazine*, som intellektualiserte rock- og pop-feltet, med alt det det førte med seg av kanonisering, historisk bevissthet og ambisiøse kritikere.

En tilsvarende historisering og kanonisering skjedde med Hollywood-film, tegneserier og kriminallitteratur. Særlig ble den amerikanske kriminal-litteraturen – Dashiell Hammett, James M. Cain, Raymond Chandler – oppvurdert. For Cains vedkommende skjedde det med samleutgaven *Cain x 3* (1969), som inneholdt hans to mest kjente bøker *The Postman Always Rings Twice* (1930) og *Double Indemnity* (1936). De har beholdt en status som knapt har tilfalt titler som *Sinful Woman* (1947), *Jealous Woman* (1950) og *The Root of his Evil* (1950). Hammett hadde slitt siden han ga ut sine mest kjente bøker fra rundt 1930, men ble nå rehabilitert. Chandler døde i 1959 og ble gjenstand for en del akademiske studier allerede på 1960-tallet.

Vurderer vi så populærkultur etter de *samme* kriteriene som høykultur, altså mimetisk kraft, originalitet, uttrykkskraft, kompleksitet, overlevelsesevne og så videre? Selve kanoniseringen som allerede har skjedd i de nevnte sjangrene, tyder på det. Alle de kunstnerne som her er nevnt, kan også analyseres ut fra en helt individuell visjon og en helt særegen måte å nærme seg virkeligheten på. Tolkingsmuligheter flourerer, kunstverkenes subtile detaljer graves frem, og verkene tåler å bli lest og sett og hørt mange ganger. De er alle inngått som referansepunkter i kulturen. Ingenting tyder på at kjennskap til Hitchcocks *Vertigo* eller Carl Barks' tju beste Donald-historier går på bekostning av vår intimitet med Nora Helmer eller Kristin Lavransdatter. Dannelse er dannelse; kjennskap til ett viktig kunstverk i kulturen skal ideelt kunne berike opplevelsen av alle de andre. *The Postman Always Rings Twice* åpner slik:

They threw me off the hay truck about noon. I had swung on the night before, down at the border, and as soon as I got up there under the canvas, I went to sleep. I needed plenty of that, after three weeks in Tia Juana, and I was still getting it when they pulled off to one side to let the engine cool. Then they saw a foot sticking out and threw me off. I tried some comical stuff, but all I got was a dead pan, so that gag was out. They gave me a cigarette, though, and I hiked down the road to find something to eat.¹⁶

En mann som er åpen for alt, går inn i en situasjon der alt kan hende, og vi følger ham allerede med forventning og innlevelse. På få linjer får Cain vist hovedpersonens menneskelige tilstedeværelse, hans glimt av selvironi og hans moralske tvetydighet. De «lave» innslagene av slang bidrar i seg selv til å fornye språket litterært. En hvilken som helst forfatter, høy eller lav, kan lære av dette.

16 Cain 1997, s. 4.

Spørsmålet er kanskje heller om ikke den klassiske populærlitteraturen allerede har forlatt det populærkulturelle feltet og blitt konvertert til høykultur. Da kan man på den ene siden si at «faren er over», samtidig som man, på den andre, mister noe av det som skulle ha vært populærkulturens frigjørende rolle vis-à-vis gammel og stivnet elitekultur. Her går det an å skille mellom en tidlig nedrivende rolle og en senere konsoliderende rolle. Populærkulturen er nå blitt stueren, men har beholdt bare *noe* av sin gamle frekkhet og annerledeshet. Den har gjort oss mer avslappet overfor kulturelle hierarkier, men har gjort lite med vår sans for kvalitet og vår glede ved kulturelle distinksjoner.

Den selvfølgelige integreringen av populærkulturen i høykulturen betyr ikke at vi bør slutte å si at det eksisterer et skille mellom høykultur, mellomkultur og lavkultur, men det er blitt langt vanskeligere å snakke om kunst på den ene siden og underholdning på den andre. Underholdningsindustrien er selv blitt differensiert i henhold til «høykulturelle» standarder, og underholdningsverdi har dessuten alltid vært et kvalitetskriterium også for høykulturen, ikke bare på Shakespeares tid. *Kong Ødipus*, *Agamemnon* og *Forbrytelse og straff* kan nevnes som eksempler, alle også blodige nok til å ta opp kampen med kriminalsjangeren.

Dersom velutdannede nordmenn nå har problemer med å *ville* skille mellom god og dårlig litteratur, skyldes det antagelig ikke innflytelsen fra populærkulturen, men heller en generell likhetstanke og en sammenblanding av spørsmålene «Er Ibsen bedre enn Nesbø?» og «Bør man respektere at noen liker Nesbø bedre enn Ibsen?». En slik mulig sammenblanding var iallfall sentral i debatten etter forskningsprosjektet *Kunnskap og kultur i den øvre middelklassen i Norge* (2007). Prosjektets funn var at den høyt utdannede middelklassen «mener det er udemokratisk å si at noe er bedre enn noe annet, den mener det er stakkarslig å felle kulturelle dommer, og å hevde at en kanonisert forfatter er bedre enn en kioskeforfatter». ¹⁷ Denne konklusjonen møtte motbør, blant annet av typen: «Gi oss et par timer, og vi skal mobilisere pelotonger av folk som vil rope det fra berget at Dag Solstad er en mye bedre forfatter enn Anne Holt. Hvis ikke sånne holdninger også reflekteres i [materialet] (men det er vi ganske sikre på at det gjør), er det noe som er alvorlig galt.» ¹⁸ Kulturell toleranse har utvilsomt økt i takt med demokratiseringen, men autentisk litterær interesse er noe annet. Den jakter på det beste av det beste uansett hva slags permer det måtte befinne seg mellom. Det at jakten nå også kan foregå på det populærlitterære området, gjør den ikke nødvendigvis mindre intens.

17 Skarpenes 2007, s. 550. Skarpenes påpeker også at i Norge vil kulturelle vurderinger som regel «vaskes i moral» og må «bestå en moralsk prøve» (s. 556).

18 Skogen, Strandbu, Krange og Stefansen 2008, s. 439.

Litteraturteori: dekonstruktive lesestrategier

Dekonstruksjonen kan antagelig anses som den siste store teoribygningen i litteraturteorien. Selv om dens storhetstid er over, er den på ingen måte et tilbaketog stadium, for den øver fremdeles stor innflytelse ikke bare på litteraturstudiene, men også på andre fagfelt, for eksempel kulturstudier og kjønnsforskning. Vi skal her holde oss til spørsmålet om dekonstruksjonens forhold til litterære kvalitetsvurderinger. I hvilken grad kan dekonstruksjonen sies å ha levert en gyldig kritikk av forestillingen om litterær kvalitet? Er hele diskusjonen om hva som er god, mindre god og dårlig diktning, overflødiggjort som følge av dekonstruksjonens språkfilosofiske lesemåter? Er det riktig at dekonstruksjonistenes egen litteraturkritiske praksis foregikk hinsides kvalitetsspørsmålet, eller er det snarere slik at dekonstruksjonen erstattet ett kvalitetsbegrep med et annet?

Vi kan begynne med å spørre hvilke aspekter ved dekonstruksjonen som står i et motsetningsforhold til tanken om litterær kvalitet. Dekonstruksjonen sprang ut av de formalistiske og strukturalistiske skolene innen litteraturteorien, som i sin tur var tett forbundet med en forsøksvis vitenskapeliggjøring av litteraturstudiene. En slik vitenskapeliggjøring innebar et skifte fra normative og evaluerende analyser av litterære verker og over mot en mer deskriptiv og objektiviserende praksis basert på lingvistisk og semiotisk teori. Motstanden mot litterære kvalitetsvurderinger er helt uttalt for eksempel hos den formalistisk influerte teoretikeren Northrop Frye, som beskriver «descriptive criticism» som en form for kunnskap, i motsetning til «evaluative criticism», som for ham utelukkende er en journalistisk praksis hvis påstander er prinsipielt udemonstrerbare.¹⁹ Denne motstanden mot kvalitetsvurderinger i litteraturforskningen er basert på forestillingen om at verdivurderinger aldri kan være stort annet enn uttrykk for mer eller mindre tilfeldige personlige preferanser som ikke hører hjemme i en seriøs vitenskapelig praksis.

I dekonstruksjonistisk teori kommer det til en rekke *ytterligere* grunner til at kvalitetsbegrepet ikke kan ha noen plass i litteraturstudiene. For det første skjer det fordi teorien om språket som noe radikalt ikke-referensielt slår bena under det sentrale *mimesis*-kriteriet: at den gode litteraturen representerer virkeligheten på en særlig levende eller intens måte. Når litteraturen ikke lenger anses som referensiell, kan det heller ikke bli snakk om å vurdere litteratur etter dens evne til å gi levende representasjoner av mennesker og handlinger.

19 «The metaphor of the judge, and in fact the whole practice of judicial criticism, is entirely confined to reviewing, or surveying current literature or scholarship: *all the metaphors transferred from it to academic criticism are misleading and all the practices derived from it are mistaken.*» (Frye 1963, s. 58; uthevet her.)

En annen grunn er at selve forestillingen om et individuelt subjekt innen dekonstruksjonistisk teori kommer til å fremstå som en illusjon: Dersom subjektet, slik dekonstruksjonistene hevder, i hovedsak består av språk, og dette språket unndrar seg individets evne til å kontrollere mening, er resultatet ikke bare «forfatterens død» (Roland Barthes), men også *kritikerens død*, idet man ikke lenger har noen stabil instans som på grunnlag av sin oppsamlede lesererfaring kan foreta treffsikre kvalitetsvurderinger. Man vil heller ikke ha noe grunnlag for å bedømme et litterært verk med henblikk på en personlig stil eller som et autentisk uttrykk for et særegent sinn.

En tredje grunn er at dekonstruksjonen langt på vei forkaster forestillingen om diktningen som en særlig rik og fortettet form for meningsproduksjon. Enhver tekst kan ifølge dekonstruksjonisten Jacques Derrida leses som litteratur. Dette innebærer for ham at teksten leses «in a 'nontranscendent' fashion», det vil si uten tanke på mening eller referanse, og utelukkende med tanke på det han beskriver som en interesse for «the signifier, the form, the language».²⁰ Dermed forskyves «det litterære» bort fra verkene og over mot en teoretisk informert lesepraksis som kan anvendes på alle typer språkbruk – og med like stor interesse, siden enhver tekst kan gjøres til gjenstand for en analyse som avdekker språkets ukontrollerbare, subversive eller skandaløse sider.

En fjerde grunn er at dekonstruktiv teori er skeptisk til enhver form for hierarkisering, som blir ansett for å være en illegitim maktutøvelse som underkuer «den Andre», det vil si alle slags marginaliserte fenomener og stemmer. Og siden enhver litterær kvalitetsvurdering, enhver kanondannelse, er basert på hierarkisk tenkning – det vil si at noe er bedre og mer verdifullt enn noe annet –, kan den ikke unngå å komme på kollisjonskurs med dekonstruksjonen. Kort sagt: Dekonstruksjonen, forstått som «a project of radical destabilization», rokker ved enhver forestilling om det gode, det sanne og det skjønne og dermed også ved mulighetsbetingelsene for litterære kvalitetsvurderinger.²¹

Spørsmålet er nå om dekonstruksjonen ikke likevel opererer med en forestilling eller en forutsetning om litterær kvalitet. Dette kan vi se tegn til allerede ved å undersøke dekonstruksjonistenes foretrukne analyseobjekter. Blant Derridas favoritter er Rousseau, Mallarmé, Valéry, Kafka, Joyce, Artaud, Bataille, Sollers og Celan. Hos Paul de Man finner vi analyser av Rousseau, Wordsworth, Hölderlin, Kleist, Shelley, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Yeats og Proust. Hos Hillis Miller presenteres undersøkelser av Goethe, Kleist, Dickens, Henry James, Melville, Woolf, Borges, Tennyson, Hopkins og Faulkner. Hos Barbara Johnson kan vi spore en særlig sterk interesse for

20 Derrida 1992, s. 44.

21 Rorty 1995, s. 167.

Baudelaire, Melville og Mallarmé, i tillegg til hennes mer feministisk funderte forsøk på en alternativ kanondannelse med kvinnelige forfattere som Toni Morrison, Zora Neale Hurston, Dorothy Dinnerstein, James Weldon Johnson og Adrienne Rich. Med unntak av Johnson kan den første generasjonen av dekonstruksjonister altså ikke sies å ha utvist noen utpreget vilje til å bevege seg hinsides den etablerte kanon av *dead white males*. Det er snarere snakk om å nyllese forfatterskap som stort sett alle var veletablerte, kanoniske størrelser før dekonstruksjonismen så dagens lys.

Listene ovenfor indikerer også at dekonstruksjonistene, i likhet med nykritikerne før dem, tenderte mot å etablere en relativt smal kanon av forfattere som var særlig egnet for den typen analyser som de selv hadde utviklet. Når de for eksempel foretrakk Stéphane Mallarmé fremfor Victor Hugo, skyldes det etter alt å dømme at Mallarmé både fonetisk og retorisk er langt mer intrikat enn Hugo og dermed avgir bedre eksempler på hvordan den litterære teksten undergraver enhetlige fortolkninger eller desavuerer «essensielle» eller naivt naturaliserende budskap. Dermed kunne man foreslå at dekonstruksjonistene i praksis erstatter kriterier som «meningsfylde» eller «mimetisk kraft» med kriterier som «høy grad av retorisitet», «tvetydighet» og «uoversettelighet». Disse egenskapene er attraktive for dekonstruktive analyser, som er særlig innrettet mot å avdekke momenter ved de litterære tekstene som utfordrer nedarvede forestillinger om representasjon, opphav, intensjon og meningsdannelse. Derrida bekrefter dette når han kommenterer sin sterke interesse for rekken av franske forfattere fra Mallarmé og fremover:

It is incontestable that certain texts classed as «literary» have seemed to me to operate breaches or infractions at the most advanced points. Artaud, Bataille, Mallarmé, Sollers [...]. These texts operate, in their very movement, the demonstration and practical deconstruction of the *representation* of what was done with literature, it being well understood that long before these «modern» texts a certain «literary» practice was able to operate against this model, against this representation. But it is on the basis of these last texts, on the basis of the general configuration to be remarked in them, that one can best reread, without retrospective teleology, the law of the previous fissures.²²

Vi kan her observere en klar favorisering av den retorisk «avanserte» litteraturen, det vil si den litteraturen som i særlig sterk grad utfordrer, suspenderer eller undergraver nedarvede forestillinger om hva litteratur er, og hvordan den bør leses. Denne typen subversivt språkarbeid får sitt mest konsentrerte

22 Derrida 2010, s. 59.

uttrykk i det dekonstruksjonistene kaller «aporier», som betegner et tekst-internt meningssammenbrudd, et uløselig paradoks, et uoversettelig element ved teksten hvor enhver fortolkning nødvendigvis vil måtte komme til kort.²³ Den dekonstruksjonistiske analysen tar ofte sikte på å identifisere – og reflektere over – slike aporier, og det kan da se ut som om aporien fungerer som et kvalitetskriterium. Når Derrida for eksempel i en analyse av Paul Celans dikt «In Eins» identifiserer aporien i diktets flerspråklige kodeskrift («cipher»), som får diktet til å lukke seg om seg selv, er det nettopp dette aporetiske aspektet som utgjør det Derrida betegner som «the uniqueness of the poem» – hvilket åpenbart er rosende ment.²⁴ Man kan dermed foreslå at dekonstruksjonen tenderer mot å oppvurdere diktverker som gjør *det samme arbeidet som dekonstruksjonen selv*, det vil si som avslører og angriper den «nærværets metafysikk» som ifølge Derrida har preget vestlig filosofi siden Platon, og som i litterær sammenheng særlig gjør seg gjeldende i motstanden mot enhetlige fortolkninger, og i forestillingen om litteraturen som representasjon av virkeligheten. Det vil i så fall dreie seg om et kvalitetsbegrep som i hovedsak går ut på at den mest verdifulle litteraturen er den som i størst grad – gjennom sin illusjonsløse og subersive retoriske selvbevissthet – representerer en utfordring for filosofien.

Et slikt syn på litterær kvalitet har åpenbart et annet innhold enn tradisjonelle diskusjoner omkring kvalitetsspørsmålet, særlig fordi det ikke lenger har med leserens estetiske nytelse å gjøre. I stedet har man fått et mer filosofisk forestilling om litterær kvalitet, hvor målet ikke lenger er en særegen lystfølelse i sinnet – som i tradisjonen etter Kant –, men snarere en form for destabiliserende språkarbeid som vel snarere vil måtte oppleves som urovekkende enn som en kilde til nytelse.

Denne motstanden mot tradisjonelle forestillinger om «poetisk skjønnhet» finner vi også eksempler på hos Paul de Man, blant annet i innledningskapittelet i *The Rhetoric of Romanticism*, hvor han nærleser Hölderlins linje «nun müssen dafür Worte, wie Blumen, / entstehen» fra diktet «Brot und Wein».²⁵ Linjens utsagn er, konkluderer han, paradoksalt og umulig:

«Wie Blumen entstehen» is in fact a paradox, since origination is inconceivable on the ontological level; the ease with which we nevertheless accept it is indicative of our desire to forget. Our eagerness to accept the statement, the «beauty» of the line, stems from the fact that it combines

23 Derrida definerer et sted aporien som «the barred passage», det vil si en avstengt kanal eller gjennomfartsåre, det sted hvor lesningen nødvendigvis må stoppe opp. Derrida 1992, s. 399.

24 Derrida 1992, s. 399 og s. 408.

25 «Som blomster må ordene oppstå for dem» Gjert Vestrheims oversettelse, Hölderlin 2007, s. 83.

the poetic seduction of beginnings contained in the word «entstehen» with the ontological stability of the natural object [...].²⁶

Med «natural object» menes blomsten, hvis værensmåte er radikalt forskjellig fra ordenes, hvilket Hölderlins vers er egnet til å få oss til å glemme – og da *nettopp* som følge av dets forførende, poetiske skjønnhet. Vi legger her merke til at de Man setter «beauty» i anførselstegn, for på den måten å signalisere avstandstagen fra konvensjonelle oppfatninger om estetisk kvalitet. For ham er den poetiske «skjønnheten» snarere en kilde til tankefeil og henfallenhet til uholdbare illusjoner enn en betegnelse på litterær styrke eller storhet. Når den romantiske poesien likevel er verdifull, skyldes dette at den stort sett alltid viser seg å inneholde elementer som undergraver romantikkens egne ideologiske forestillinger. Dermed innebærer Paul de Mans lesninger av romantisk diktning ingen egentlig kritikk av romantisk poesi, men må snarere forstås som et forsøk på å påvise at den romantiske poesien selv hele tiden utøver en kritikk av romantisk tankegods. Den romantiske poesien er med andre ord «god» fordi den har større retorisk innsikt enn hva dens diktere var seg bevisst. I den grad dekonstruksjonen kan sies å operere med et kvalitetsbegrep, dreier det seg om en utskifting av et estetisk kvalitetsbegrep til fordel for et retorisk begrep om kvalitet.

Hvilken berettigelse har et slikt kvalitetsbegrep? Man kan for det første si at det i svært høy grad synes å være avhengig av den dekonstruktivistiske teorien, slik at litterær kvalitet ikke lenger er tilgjengelig for lesere uten spesialkunnskaper. Dernest kan det se ut som om et kvalitetsbegrep av denne typen først vil kunne la seg realisere gjennom dekonstruktivistens analyse, slik at selve kvaliteten i høy grad forskyves fra primærverket og over til litteraturforskerens tekst. Videre er det vel også, som mange kritikere har påpekt, lett for at dekonstruktive konklusjoner tenderer mot å bli de samme hver gang, slik at en litterær tekst alltid bare kan være god på én måte, nemlig ved å undergrave den typen begreper som har vært styrende for tradisjonell vestlig metafysikk. Problemet med en slik synsmåte er altså at kvalitetsbegrepet skiller lag med den alminnelige lesererfaringen, slik at svært mange aspekter ved det å lese litteratur, for eksempel det å bli oppslukt av en annerledes verden, eller det å la seg fryde over litteraturens fremstilling av mennesker og deres tanker og handlinger, ikke lenger har noen betydning i vurderingen av verkets litterære meritter. Problemet er kort og godt at et slikt kvalitetsbegrep fort kan bli esoterisk, for som Walter Bulst har formulert det er «ingen tekst noensinne skrevet for å bli lest filologisk av filologer».²⁷

26 De Man 1984, s. 5.

27 Sitert fra Jauß 1975, s. 126.

Det uoriginale: postlitterære kvaliteter

Kritikken av nedarvede former for kvalitet kommer også fra tid til annen fra litteraturen selv. Fra tiden rundt første verdenskrig finnes det en avantgardistisk tradisjon som søker å sprengte i stykker det kunstferdige ved kunsten for i stedet å oppnå en mer umiddelbar virkelighetsnærhet, gjerne knyttet til nye typer provoserende og sjokkerende formløshet. Mye tradisjonell ekspressjonisme, surrealisme og dadaisme hører til her. På 1960-tallet fikk vi en ny dokumentarisme i prosaen og ulike former for avpoetisering i lyrikken. Jan Erik Volds «nyenkelhet» er ett eksempel – såkalt konkret poesi, som Vold også praktiserte, et annet.

Begrepet «postlitteratur» blir ofte brukt om noen nye former for antilitterær avantgardisme. Det er fullt mulig å se denne litteraturen i forlengelse av dekonstruksjonen, og ikke minst i lys av dens grunnleggende problematisering av et kriterium som «originalitet» og av tanken om «forfatterens død». De underliggende prinsipielle spørsmålene vi må stille i møte med kunstformer som demonstrativt unnviker tradisjonelle kvalitetskjennetegn, er disse: Hvordan forstår (og håndhever) kritikken kvalitets- og verdivurderingen i møte med en litteratur som definerer seg selv utenfor eller på siden av den litterære tradisjonen? Hvilke typer nye kvalitetsdiskusjoner etablerer seg – eller er det mulig å etablere – i forlengelsen av den postlitterære litteraturens tilsynskomst?

Den postlitterære litteraturen beveger seg enten mot en uvant iscenesettelse av forfatteren eller i retning av det som har vært kalt «ukreativ» skrivning. Den vil gjøre det serielle og ikke-originale til kjernen i kunstskapelsen. Ofte innebærer dette en form for gjenbruk av allerede eksisterende tekstelementer, allerede skrevet tekst. Poesien blir særlig viktig i postlitteraturen, og Marjorie Perloff peker på at billedkunsten her kan fungere som en ny ledestjerne:

Appropriation, citation, copying, reproduction – these have been central to the visual arts for decades [...]. In the poetry world, however, the demand for original expressions dies hard: we expect our poets to produce words, phrases, images, and ironic locutions that we have never heard before.²⁸

Det uoriginale geniet blir en kunstner som kan skape *uten* å sette et ekspressivt sinn i sentrum for skapelsen. Ikke dikterens «My Word», men simpelthen «words», som det heter samme sted.

I poesi skapt av «uoriginale generer» vil betydningen flyttes fra verket til kontekstuelle forhold. I billedkunsten er det lett å peke på selve øyeblikket dette blir en mulig (anti)estetikk: Da Marcel Duchamp i 1917 tok det mest

28 Perloff 2009, s. 23.

folkelige av alt, nemlig et standard porselenspissoar og hengte det opp-ned på veggen, signerte det «R. Mutt» og ga det tittelen «Fontene», skjedde det noe radikalt. Det finnes knapt annet i Duchamps kunstverk enn konteksten, altså bevisstheten om hva det *betyr* at et signert urinal henger opp-ned på veggen i et galleri.²⁹

Tanken om det ikke-originale kunstverket henger tett sammen med forestillingen om *serialitet*. Hos Duchamp er det et viktig poeng at «fontenen» er et industriprodukt som omfunksjoneres og omplasseres. Hos tidlige sekstiltallskonseptualister finner vi serialitetsprinsippet ytterligere rendyrket, som hos fotografen Ed Ruscha, som skal ha satt seg som mål å bli «The Henry Ford of book making». Alle hans bøker har serieproduksjon og ikke-ekspressivitet som uttalt poeng, for eksempel i *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Various Small Fires and Milk* (1964) og *Some Los Angeles Apartments* (1965), som alle inneholder nøyaktig det titlene antyder. Det er ikke riktig å si at slike verk er blottet for ekspressivitet, all den tid kvaliteten på kunstverket hviler både på det blikket som er investert i å fange motivene, og på det håndverksmessige i fotografiene. Likevel kan vi si at ekspressiviteten ikke er en hovedsak, og at denne formen for konseptualitet innebærer en markant intellektualisering av kvalitetsforståelsen, der «følelse» av kvalitet blir utgrenset og erstattet av en mer cerebral refleksjon. Parallellene til den dekonstruktive tenkemåten er påfallende, for også her ble den umiddelbare kunstnyelsen erstattet av mer intrikate, intellektuelle øvelser.

Utfordrer postlitteraturen også grensene mellom kunstfeltene? Perloff trekker, som vi har sett, denne parallellen. Bevegelsen bort fra en verkorientert forståelse av litteraturen flytter også oppmerksomheten bort fra tradisjonelt påkattede størrelser som litterær form, komposisjon, struktur, setningsforming. Et tidlig norsk eksempel på dette er Matias Faldbakken, som med sine tre romaner utgitt under pseudonymet Abo Rasul (2001–2008) demonstrerte både koblingen mellom billedkunsten og litteraturen og kritikkens relative blindhet for den. Bøkene befinner seg åpenbart innenfor et postlitterært paradigme, med et tydelig ulitterært språk og mangel på troverdighet og psykologi i handling og romanpersoner. De er kort sagt mer å regne som idétransportører enn tradisjonelle romaner. Kritikken av Faldbakkens debutroman var like fullt i all hovedsak basert på tradisjonelle litterære kvalitetskriterier. Man delte ut ros for «språklig overskudd» og ga trekk for manglende

29 Hele dette verkets tilblivelseshistorie er for øvrig innhyllet i uklarhet, forvirring og mulig lek med appropriasjon: Angivelig skal den egentlige skaperen av «Fontene» ha vært dada-kunstneren Elsa von Freytag-Loringhoven, som Duchamp så skal ha stjålet ideen og/eller urinalet fra. I så fall fordobles hele ideen om *found objects* som kunstverk. Duchamps verk er diskutert av mange, mest polemisk av kunstkritiker Julian Spalding i den omdiskuterte *Con Art – Why You Should Sell Your Damien Hirsts While You Can* (2012).

troverdighet. Anmelderne var ute av stand til å gjenkjenne romanens røtter i den konseptuelle tradisjonen fra billedkunsten (der Faldbakken allerede var en etablert aktør).³⁰ Også hans egne refleksjoner over prosjektet peker bestemt i retning av en konseptuell, postlitterær tilnærming. I et essay trykket etter utgivelsen av første roman beskriver han prosessen slik:

En av intensjonene jeg hadde med å publisere en roman, var å gi meg selv et sammenlikningsgrunnlag for å kunne problematisere billedkunsten som arena for meningsproduksjon og -distribusjon, samt undersøke forholdet mellom ideer og publikum. Innholdet i boken dreier seg delvis om vilkårene for meningsproduksjon, og omstendighetene rundt lanseringen av den (kritikker, intervjuer, salg, publisitet, respons) kom som tilleggsargumenter jeg kunne bruke for å diskutere dette problemkomplekset videre.³¹

Faldbakken ser romanen som et verktøy snarere enn som et estetisk objekt med egenverdi. Innenfor et tradisjonelt litteratursyn virker dette nokså fremmed. Bare det å snakke om «innholdet i boken» virker fremmed i et kunstnerisk univers dominert av tradisjonell ekspressivitets- og originalitetstenkning.

Ofte ser vi også hvordan litterariteten selv blir satt på prøve gjennom demonstrasjoner av ikke-originalitet. Det mest slående eksempelet er kanskje Audun Mortensens roman *Roman* (2010), en tekst som består av de fleste ordene i Odd Bang-Hansens oversettelse av Vladimir Nabokovs *Lolita* satt sammen baklengs av et dataprogram. Noen navn er endret, hovedpersonen Humbert Humbert er blant annet blitt til Roman, og boken er utgitt og trykket med et nakenbilde av Roman Polanski på omslaget. Et annet eksempel er Mortensens siste roman, krimfortellingen *Samleren* (2015), som angivelig er en miljøtilpasset Google translate-oversettelse av Charles Willefords *The Burnt Orange Heresy* (1971). Begge steder dreier det seg om resirkulerte tekstelementer med små justeringer, men ikke alltid med spesifikke referanser. Vi kunne kalle dette serialitet med en *smart twist* som slett ikke alle anmeldere vil være i stand til å se, fordi både kontekst og materiale er ukjent. Den sistnevnte boken kom ikke med noen leseinstruks eller spesifikke hint, hvilket førte til at en rekke kritikere tok dette for et originalt verk.

Mortensens dikt «ingenleserpoesi2.doc [Compatibility Mode]», fra debut-samlingen *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*, lyder slik:

30 For en diskusjon av kritikkresponser, se Vassenden 2004, s. 125–140 og Larsen 2005.

31 Faldbakken 2001, s. 9.

Reply to all
 Forward
 Reply by chat
 Filter messages like this
 Print
 Add to Contacts list
 Delete this message
 Report phishing
 Report not phishing
 Show original
 Delete this message
 Show in fixed width font
 Show in variable width font
 Message text garbled?
 Delete this message
 Why is this spam/nonspam
 Reply to
 Me³²

All tekst består her av standardformuleringer, kommando- eller instruksstekst i et e-postprogram, i det som antagelig er den rekkefølgen programvaren dikterer. «Poetisk originalitet» synes igjen å dreie seg om en viss kompilatorisk sortering og sammensetning samt det lille minimum som ligger i rekontekstualiseringen av standardformuleringene og sammenstillingen med diktets tittel. Likevel dukker det også opp et sentrallyrisk *jeg* helt mot slutten, elegant fremskyndet og tydeliggjort av linjeskiftet. I diktet om at ingen leser poesi, viser jeget seg, patetisk og inderlig: «Reply to / Me.» Vi kan forstå denne avsluttende apostrofen som en ironisk, sentrallyrisk gest der restene av et tradisjonelt lyrisk *jeg* skimtes før det forsvinner. Likevel kan selve linjeskiftet også være et vitnesbyrd om en litterær bevissthet som tvinger seg frem, en vilje til å skape som ikke kan la være å signere verket med jegets udiskutable nærvær.

Man kan spørre seg om det er interessant eller nødvendig å *lese* en del av verkene som faller i den postlitterære kategorien. Kenneth Goldsmith argumenterer for at det ikke bare er unødvendig å lese dem, men at dette nettopp er et sentralt aspekt ved denne typen litteratur:

32 Mortensen 2009, s. 69.

The best thing about conceptual poetry is that it doesn't need to be read. You don't have to read it. As a matter of fact, you can write books, and you don't even have to read them. My books, for example, are unreadable. All you need to know is the concept behind them. Here's every word I spoke for a week. Here's a year's worth of weather reports ... and without ever having to read these things, you understand them.³³

Bøker man ikke trenger å lese, men som snarere er tankefigurer, der det interessante er *at* de finnes, og hvordan de ble til, og ikke *hva* som står i dem! Hva skal litteraturkritikken gjøre med en slik forståelse av det litterære? Det viser seg imidlertid at også denne formen for litteratur har sin egen innebygde forståelse av kvalitet, knyttet til tankeprosess og ideer: «You're not evaluated on the writing or what's on the page; you're evaluated on the thought process that comes before 'pen is set to paper,' so to speak.»³⁴ Det er den bakenforliggende prosessen, eller ideen, som er saken – eller den underliggende *programvaren* i digital litteratur.³⁵

En slik tanke om å vende seg mot de rene «ideene» – er ikke dette også en slags tilbakevending til en form for metafysikk og til det romantisk-ekspressive? Iallfall kan det se ut til at forestillinger om kvalitet på dette feltet går i en slik retning. På oppdrag fra Kulturrådet laget Audun Mortensen en tekst med tittelen «30 teser om kvalitet». Disse er strengt tatt mer utsagn om kunsten enn spesifikke refleksjoner over hva kunstnerisk kvalitet kan tenkes å være – med unntak av tese 25, som går slik: «Kunstnerisk kvalitet framkaller reaksjonen: *Hæh? Wow!* (i motsetning til: *Wow! Hæh?*).»³⁶ Denne distinksjonen kan leses som en motsetning mellom *kunst*, som er et forvirrende første møte (for eksempel med «unanticipated beauty») etterfulgt av refleksjon og gjenkjenning, og *underholdning*, som er gjenkjenning etterfulgt av forvirring. Spørsmålet om hvordan vi skal forstå denne kvalitetskarakteristikken, avhenger av hvordan vi forstår utsagnets temporalitet: Ligger det refleksjon og ettertanke mellom «Hæh?» og «Wow!», eller skal kvalitetsresponsen forstås som umiddelbar, som i en toleddet *identifikasjon* og *anerkjennelse* av konsept og idé?

Er så det postlitterære en trussel mot tradisjonell litteraritet, ja, mot selve den forståelse av litteraturen som har dannet grunnlaget for litteraturkritikk de siste tre århundrene? Om vi ikke her skal opptre som alarmister, må vi i det minste anerkjenne at hele feltet for det postlitterære rommer noen reelle utfordringer for kritikken og den tradisjonelle kvalitetsforståelsen.

33 Goldsmith 2011b.

34 Goldsmith 2011b.

35 Som Øyvind Prytz påpeker (2016, s. 253) med referanse til bl.a. Memmott 2006.

36 Mortensen 2015.

Norskdidaktikk: fra litterær kanon til verdinøytral instrumentalisme

Den norske kulturen bærer i seg en sterk ambivalens til spørsmålet om litterær kvalitet. Flere sosiologiske studier har rettet søkelyset mot dette fenomenet, som nylig ble dokumentert i Heming Gujord og Anders Vassendens artikkel «Litterære distinksjoners bryksomhet» (2015), der forfatterne viser at informanter fra ulike samfunnslag, som lett feller dommer om godt og dårlig når det gjelder kunst og arkitektur, vegrer seg mot å felle slike dommer når det gjelder litteratur.³⁷ Selv de få informantene som i prinsippet anerkjente forskjeller i litterær kvalitet, hadde liten lyst til å felle slike dommer i praksis.

Gujord og Vassenden drøfter hva denne motstanden mot litterære kvalitetsdommer kan skyldes, og de antyder en sammenheng med den egalitære kulturen i enhetsskolen, og helt konkret med lesetradisjonene i norskfaget, fra Nordahl Rolfsens *Læsebog for Folkeskolen* (1892), som var bygget opp etter nasjonaldidaktiske og moralske hensyn, til moderne litteraturredidaktikk representert ved Åsmund Hennigs *Litterær forståelse* (2010), som fokuserer tungt på leseopplevelsen til den enkelte elev. Det egalitære synet på litteraturen som informantene uttrykker, ser forfatterne som sammenfallende med den «dominerende litteraturredidaktikk i norske skoler», der innholdet i litteraturen nedtones til fordel for leseopplevelsen. Gjennomslaget for dette synet knytter forfatterne til protestantismens vekt på den indre individuelle erfaring, ikke minst slik den har vært artikulert i lekmannsreligiøsitet i Stavangerområdet, som er rammen for deres spesifikke undersøkelse.

Dette mulige sammenfallet mellom kulturtilstand og litteraturredidaktikk gjør det nærliggende å stille spørsmålet om hvorvidt skolen skal påvirke kulturen normativt eller nøye seg med å speile den deskriptivt. På den ene siden kan man forvente at skolen skal legge vekt på toleranse for ulike kulturuttrykk i egalitær ånd, men på den andre siden kunne man også tenke seg at skolen presenterte elevene for noe å strekke seg etter, altså krevende kulturuttrykk hvis legitimering hviler på en form for akseptert kvalitet. Mens nyere norskdidaktiske bøker går i retning av at skolens rolle er å presentere elevene for en eksisterende kulturtilstand, er den generelle delen av den rådende læreplanen gjennomgående bygget på tanken om skolens oppdragende virkning. Denne holdningen er også utgangspunkt for planens kvalitetsforståelse, som er tydelig artikulert i avsnittet «Kritisk sans og skjønn». Her knyttes estetisk kvalitet tett til teknisk kvalitet. Også estetisk kvalitet får dermed et objektive preg, og målet er dannelse gjennom internalisering av «velprøvde standardar»:

37 Forfatterne drøfter Ove Skarpenes' omdiskuterte artikkel «Den 'legitime kulturens' moralske forankring» fra 2007 og doktorarbeidet *Folk om forskjellar mellom folk* av Merete Jonvik (2015).

Forstandig vurdering – evne til å fastslå kvalitet, karakter eller kor brukelegtingen er – føreset modning ved gjenteken øving i bruk og problematisering av velprøvde standardar. I møtet med både kunstnarlege uttrykk og arbeidslivet sine normer for godt handverk og god form må inntrykka få tid til å felle seg ned, slik at dei kan vekse fram som sjølvstendige haldningar.

Den generelle delen av læreplanen skriver seg fra begynnelsen av 1990-tallet og er i dag under omarbeiding. Om denne omarbeidingen skal nærme seg læreplanens *fagspesifikke* del, som ble omarbeidet i *Kunnskapsløftet* (2006), er det grunn til å vente at interessen for kvalitet tones ned til fordel for aktualitet og en åpning mot egalitært, kulturelt mangfold.

Handler lærerrollen om å etablere målestokker og kvalitetsbevissthet, eller skal man snarere tilstrebe en kulturell relativistisk åpenhet? Her kan det jo ikke være snakk om et enten/eller. Snarere enn å posisjonere seg på den ene eller andre siden bør det være et mål for læreverkene å bevisstgjøre fremtidige lærere om slike dilemmaer. I det følgende skal vi derfor gjennom noen punktnedslag drøfte hvordan en ambivalens rundt litterær kvalitet spesifikt nedfeller seg i norskdidaktiske læreverk fra senere år.

En klassiker i feltet er Anne-Kari Skarðhamars *Litteraturundervisning. Teori og praksis*, som kom ut første gang i 1993, siden i 2001 og så 2011. Skarðhamar henvender seg til lærere i grunnskolen, og ettersom videregående opplæring står utenfor, kunne man vente at det her var mer vekt på pedagogikk og leselyst og mindre på kvalitet, men dette verket er faktisk det som tydeligst tar opp grunnleggende kvalitetsskilder. Forfatteren åpner med et skille mellom det å lese mye («sluking») på den ene siden og den langsomme, reflekterende lesingen, som hun gir betegnelsen «nyttelseslesning», på den andre. Hun etablerer også distinksjonen mellom «finlitteratur» og «populærlitteratur», og om kvalitetslitteraturen sier forfatteren:

Han [forfatteren] er kunstner og ikke bundet av faste mønstre, men kan beskrive de fiktive personene nyansert og gi dem individualitet og dybde. Han kan eksperimentere og overraske leseren. Språket unngår sjablongpreg og faste formuleringer og skiller seg stilistisk fra masselitteraturen. De seriøse bøkene blir vurdert av litteraturkyndige forlagskonsulenter og anmeldt i aviser og tidsskrift.³⁸

Dette relativt begrensede avsnittet er den mest eksplisitte og detaljerte kvalitetsrefleksjonen man finner i senere års norskdidaktiske lærebøker. Forfatteren går imidlertid ikke videre inn i en diskusjon om ulike grader av kvalitet

38 Skarðhamar 2011, s. 100f.

eller hvordan man skal forholde seg til kvalitetsfenomenet i litteraturundervisningen ut over det viktige poeng at elevene kan presenteres for god og krevende litteratur. Skarøhamar veksler mellom betegnelsene «populærlitteratur» og «trivillitteratur», som blir synonyme, og hun ser denne litteraturens legitimering i at den har en «nyttig funksjon som trening i leseferdighet», selv om den kvalitetsmessig avfeies som klisjéfylt formellitteratur.³⁹

Kvalitetsdiskusjonen føres også over i en diskusjon om eldre kanonlitteratur. I den første utgaven fra 1993 leverte Skarøhamar et prinsipielt forsvar for *det historiske* som i hovedsak falt sammen med Hernes-planens tenkning: «Begrunnelsen for å gi eldre litteratur stor plass gjelder elevenes kulturelle og historiske identitet.»⁴⁰ I de senere utgavene har Skarøhamar imidlertid måttet forholde seg til Kristin Clemets *literacy*-reform *Kunnskapsløftet*, og hun har dermed derfor måttet endre sidene om den eldre kanoniske litteraturen og finne frem lupen: «Leter en i læreplanens delmål og beskrivelser for forskjellige årstrinn, kan en likevel finne at det er aktuelt å lese eldre tekster på alle trinn i det tolvårige utdanningsløpet.»⁴¹ I en kritisk dialog med *Kunnskapsløftet* ender Skarøhamar med å advare: «Klassisk litteratur kan lett bli skjøvet til side hvis bokvalget skal være samtidslitteratur og styres av speilfunksjon der elevene bare kan se seg selv og sin egen tid.»⁴² I dette verket knyttes altså kvalitetsdiskusjonen til det grunnleggende spørsmålet om skolens kulturelle rolle som speil eller rettesnor. En slik kritisk dialog med læreplanen finner man lite av i senere didaktiske verk.

Det grunnleggende skillet mellom populærlitteratur og skjønnlitteratur etableres riktignok også i Sylvi Pennes *Litteratur og film i klasserommet* fra 2010, en bok for trinn 8–13 som er sterkt preget av begrepet *literacy*, forstått som utviklingen av et metaspråk om litteratur. I tråd med *Kunnskapsløftet* skifter da oppmerksomheten fra det å lese litteratur til hva man kan *si om* litteraturen man presumptivt har lest. Likevel arbeider Penne med å opprettholde litterære distinksjoner knyttet til høyt og lavt. Populærlitteraturen er, ifølge Penne, basert på ytre handling og speiler de oppfatningene elevene allerede har, mens den egentlige skjønnlitteraturen er «dialektisk» og tvinger leseren til å utforske sine vante forestillinger.⁴³ Den første handler om følelse, den andre om erkjennelse. Eksemplene Penne bruker, er også gjennomgående hentet fra kanon, men denne fremstilles som en blanding av populærkultur og høykultur, da Penne tar inn over seg blant annet Peter Brooks' rehabilitering av en i utgangspunktet populærkulturell form som

39 Skarøhamar 2011, s. 101.

40 Skarøhamar 1993, s. 85.

41 Skarøhamar 2011, s. 104.

42 Skarøhamar 2011, s. 104.

43 Penne 2010, s. 121.

melodramaet.⁴⁴ Helt kort tar hun opp begrepet om mellomromanen, men ut over dette er det ingen systematisk diskusjon av litterær kvalitet, selv om boken grunnleggende må leses som et forsvar for eldre litteratur og kanon i skolen i møtet med tendenser som undergraver slike elementer.

Mer omfattende og teoritung enn Skarøhamar og Penne er Åsmund Hennigs *Litterær forståelse* (2010) – som også er referansen til Gujord og Vassenden. Dette er en bok som figurerer på flere pensumlistene, og som vil være relevant for alle nivåer i skolen. Som påpekt vektlegger Hennig leseopplevelsen, og diskusjonen om litteraturutvalg går dermed i retning av det populærkulturelle, med færre motforestillinger enn man kunne se hos Penne. Man finner ingen systematisk drøfting av kvalitet hos Hennig, men likevel dukker det stadig opp kommentarer som gjenspeiler ikke bare eksistensen av kvalitetsforskjeller, men også forestillinger om hva kvalitet består i. Et eksempel er følgende refleksjon:

Jeg tror også at vi setter størst pris på de fortellingene som har en viss substans. Med det mener jeg ikke at en fortelling trenger å være belærende for å være god. Men den bør gjøre oss litt mer opplyst eller inspirere oss til å tenke. En fortelling som er både klok og moralsk oppbyggelig, er gjerne en bedre fortelling enn en som er tåpelig og nedbrytende.⁴⁵

En fortelling som er klok, er bedre enn en som er tåpelig; denne refleksjonens famlende og sirkulære form må sees som symptom på ubehaget ved kvalitetsdistinksjonen. Her fremsettes det som forfatterens optimistiske «tro» at det kollektive «vi» setter pris på fortellinger med «substans». Denne substansen skal både heve kunnskapsnivået (mer opplyst) og refleksjonsnivået. «Substansens» innhold blir i siste linje likevel presisert til å være at fortellingen er «klok og moralsk oppbyggelig». Her ser det altså ut til at opplevelse, kvalitet og moral går opp i hverandre, og det håpes at kollektivet søker slikt med lyst.

Hennigs bok har ellers en polemisk undertone mot kvalitet og elitisme. Det å hevde at kvalitet finnes, får en ideologisk bismak av autoritær kulturell vold. Lærerens forsøk på å styre elevenes litterære valg karakteriseres som «sensur», selv om forfatteren med en viss raushet legger til: «Slike innslag av sensur er gjort i beste mening. De bunner i all hovedsak i et ærlig ønske om å gi ungene kvalitet. Selvfølgelig er det viktig at kvalitet er tilgjengelig, og det er viktig at vi gir dem mulighet til å bli kjent med gode bøker. Men [...]» – et cetera.⁴⁶

44 Se Brooks 1985.

45 Hennig 2010, s. 36.

46 Hennig 2010, s. 141.

Læreren skal ifølge forfatteren ikke styre elevens lesevalg; kvalitet er i denne sammenheng noe «selvfølgelig», men begrepets innhold forblir uutsagt.

Kvalitet eksisterer altså, men spiller ingen rolle i en opplevelsesbasert undervisning der leselyst og elevens frie valg er altavgjørende. Likevel bærer teksten til Hennig preg av en ambivalens som likner den Gujord og Vassenden fant hos enkelte informanter. For også hos Hennig er det et ønske at elevene «etter hvert også skal få smak for flere av rettene som den klassiske kanonen kan by på», og han bryter begeistret ut om *Vildanden*: «For det er i sannhet et fantastisk stykke og en fabelaktig tekst, som vil gi de aller fleste villige lesere en stor opplevelse og mye å tenke og vokse på.»⁴⁷ Dette utbruddet står imidlertid merkelig alene som en påfallende anomali i tekstens polemikk. Riktignok dukker begrepet «populærlitteratur» opp også her, men ikke innenfor en kritisk drøfting av kvalitet. Hennig synes å skille mellom dårlig populærlitteratur, som Hardy-guttene, og god populærlitteratur, som Harry Potter-bøkene, som drøftes mer inngående. I denne sammenheng understreker Hennig igjen sin advarsel om å presentere kvalitetskriterier for elevene: «Lærerens oppgave er ikke å definere et smalt og eksklusivt syn på 'litteratur' og så forsøke å gjøre elevene kjent med dette.»⁴⁸ Selv om forfatteren synes å erkjenne kvalitetsforskjeller, yter fremstillingen ideologisk motstand mot at disse forskjellene skal presenteres for elevene.

Gjennomgangstonen i Hennigs diskusjon om tekstvalg og lesing i skolen er at elevens frihet og lystopplevelse skal være styrende. Eleven skal «velge selv». Argumentasjonen medfører i sin ytterste konsekvens at det ikke er noe i veien for å bytte ut Ibsen med Harry Potter i norsk skole – tvert imot er dette en naturlig konklusjon, selv om slikt muligens skjer med lærerens lønnlige håp om at noen elever av seg selv vil velge *Vildanden*. Lærerens rolle er å holde mulighetene åpne. Kvalitative forskjeller skal ikke læreren kommentere, slik Hennig heller ikke selv tydeliggjør for *lærerstudentene* hva denne kvaliteten kunne bestå i – selv om det altså skinner igjennom at noe slikt faktisk finnes.

En liknende holdning til kvalitet finner man i Henning Fjørtofts *Norskdidaktikk* fra 2014. Fjørtoft sier at «[n]orskfaget skal fremelske dømmekraft», men har få forslag til hvilke normer eller holdepunkter man skal dømme etter.⁴⁹ Utgangspunktet for Fjørtofts refleksjoner er «et norskdidaktisk premiss: Norskklærere har ikke en privilegert tilgang til kunnskaper om språk og litteratur».⁵⁰ Hvordan skal man forstå en slik formulering opp mot det faktum at nordiskfaget ved universiteter og norskfaget ved høyskoler underviser

47 Hennig 2010, s. 138 og 139.

48 Hennig 2010, s. 143.

49 Fjørtoft 2014, s. 66.

50 Fjørtoft 2014, s. 33.

studenter i et omfattende pensum om norsk språk og eldre og nyere litteratur? Forklaringen er at norskfaget for Fjørtoft ikke lenger har et kunnskapsinnhold av denne art, men er et rent instrumentelt redskapsfag. Didaktikkens metode er nå oppfattet som selve faget: «Men norsklærere har en unik innsikt i *elevers forståelse og mestring* av disse fenomenene.»⁵¹ Dette rimer med den utvikling Fjørtoft ser at norskfaget er i, som er en bevegelse mot en generell *literacy* der «alle tenkelige tekstuttrykk og kommunikasjonsformer er like viktige».⁵² Det står altså ikke at de er like *gode*, bare like *viktige*, men denne distinksjonen forfølges ikke. Som forfatteren påpeker: «Da kan det bli vanskelig for både lærere, elever og foreldre å gjenkjenne faget», hvilket fremstår som positivt i et perspektiv der «fagene» i seg selv er foreldede strukturer.

Et av kapitlene i Fjørtofts bok handler riktignok om skjønnlitteratur, men fenomenet er fremstilt som noe lett fortidig: «I norskfaget har lesing av skjønnlitteratur tradisjonelt hatt en sentral stilling.»⁵³ Riktignok berømmes leseglede og entusiasme som litteratur kan vekke hos enkelte, men kapittelet fokuserer mer på at det «ideologiske grunnlaget for undervisningen i skjønnlitteratur» er uklart.⁵⁴ Med slike formuleringer mistenkeliggjøres kulturelle og kvalitative distinksjoner uten at denne polemikken blir åpent fremført i læreverket. Til kanon er boken avvisende, slik den også avfeier norsk språkhistorie og litteraturhistorie på få linjer.⁵⁵ Den samme skjebne lider historiske og dialektale elementer i språkundervisningen. Man finner riktignok spredte formuleringer om at skjønnlitteraturen kan åpne for tvetydighet og andre livsverdener, og glimt som «[e]stetiske tekster har gjerne høy kompleksitet», men slike antydninger får ingen begrunnelse og ingen legitimering.⁵⁶ Både kvalitative og historiske perspektiver er utenfor denne didaktikkens ideologiske og instrumentalistiske horisont, selv om det også her altså skinner gjennom en uklar bevissthet om at kvalitet finnes.

Ingen av de omtalte lærebøkene kan sies å ha en gjennomreflektert og balansert refleksjon over hva kvalitet og kriterier kan være, og hvordan de kan anvendes i skolen. I ulik grad spiller de den alminnelige kulturelle ambivalens til kvalitetsbegrepet, og de legger ikke opp til noen nyansert debatt. Det er likevel en klar utvikling fra Skarøhamars artikulerte skille mellom populærkultur og god skjønnlitteratur og frem til Hennig og Fjørtoft, som aktivt polemiserer mot anvendelsen av kvalitetsskiller samtidig som de indirekte, nærmest i tavare, innrømmer at noe slikt som litterær kvalitet kan ha betydning.

51 Fjørtoft 2014, s. 33.

52 Fjørtoft 2014, s. 85.

53 Fjørtoft 2014, s. 183.

54 Fjørtoft 2014, s. 183.

55 Fjørtoft 2014, s. 65.

56 Fjørtoft 2014, s. 188.

Konklusjon

Denne artikkelen gir ikke noe endelig svar med hensyn til den litterære samtalsens sannsynlige utvikling eller avvikling, men er et riss av noen trekk ved det som inntil videre er siste fase i den større tradisjonen fra 1700-tallet. Det vi har kalt de fire nyere utfordringene til et tradisjonelt kvalitetsbegrep, har alt i alt ikke samlet seg i et stortilt og koordinert angrep. Den dårligste populærlitteraturen utgjør muligens en vedvarende fristelse og forstyrrelse for et moderne menneske, men det litterære feltet har så langt vist seg sterkt nok til å ta opp i seg den beste populærkulturen og å holde den dårligste utenfor. Distinksjoner og skillelinjer kan gjøres tilnærmet like klare som i tiden før 1970. Dekonstruksjonen som teori kan i ekstreme varianter minimere litteraturforskeres interesse for kvalitet, men har ikke fått noe stort gjennomslag på dette punktet, og den har heller ikke lansert et kraftfullt nytt kvalitetsbegrep. Postlitteraturen er som avantgardebevegelse ennå ung, og det gjenstår å se hvilken bredere innflytelse den vil kunne ha i årene fremover. Det siste gjelder i høyeste grad utviklingen innen skoleverket. Dersom litteraturforskningen fremover blir mer opptatt av litteraturhistoriske og litteraturkritiske problemstillinger, vil dette naturligvis kunne slå inn i fremtidige læreplaner. Dersom hensynet til det kulturelle mangfold blir avgjørende for fremtidig undervisningspolitikk, vil kvalitetsspørsmålet kunne bli enda mer marginalisert.

Artikkelen som helhet kan uansett nå sees som en epilog til den foregående artikkelen om tradisjonen fra cirka 1750, og ikke som et uttrykk for et brudd med de strømningene som der ble diskutert. En litteraturkritiker eller litteraturteoretiker i dag kan ennå, som Samuel Johnson, «directly confront greatness with a total response, to which he brings his complete self». ⁵⁷ En forfatter kan ennå søke litterær storhet i tradisjonen fra Shakespeare eller Austen. En skolelærer vil ennå kunne la elevene få kjennskap til «the best that is known and thought in the world», som var det Matthew Arnold forventet av litteraturkritikken i 1864. ⁵⁸

Litteratur

Arnold, Matthew (1970). *Selected Prose*. P.J. Keating (red.). Harmondsworth: Penguin Books.

Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. (overs. og utvalg Stephen Heath). London: Fontana Press.

⁵⁷ Bloom 1994, s. 185.

⁵⁸ Arnold 1970, s. 141.

- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company.
- Brooks, Cleanth (1947). *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. San Diego, New York, London: HBJ.
- Brooks, Peter (1985 [1976]). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press.
- Cain, James M. (1997 [1930]). «The Postman Always Rings Twice». I *Crime Novels: American Noir of the 1930s & 40s*. New York: The Library of America.
- De Man, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (1992). *Acts of Literature*. London og New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (2010). *Positions*. Overs. A. Bass. London: The Athlone Press.
- Faldbakken, Mathias (2001). «Upopulær». *UKS Forum for samtidskunst*, 3/4-2001.
- Fjørtoft, Henning (2014). *Norskdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Foucault, Michel (2006 [1966]). *Ordene og tingene. En arkæologi om humanvidenskabene*. Overs. Mogens Chrom Jacoben. København: Det lille Forlag.
- Frye, Northrop (1963). «Literary Criticism». I J.E. Thorpe (red.), *Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures* (s. 57–69). New York: MLAA.
- Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Gujord, Heming og Anders Vassenden (2015). «Litterære distinksjoner bryksomhet». I N.A. Bergsgard og A. Vassenden (red.), *Hva har oljen gjort med oss? Økonomisk vekst og kulturell endring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Hagen, Erik Bjerck (2007a). «Jens Arup Seip». I E. Bjerck Hagen og P. Aaslestad (red.), *Den norske litterære kanon 1900–1960*. Oslo: Aschehoug.
- Hagen, Erik Bjerck (2012). *Kampen om litteraturen. Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Helsvig, Kim og Thue, Fredrik (2011). *Universitetet i Oslo 1945–1975*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hennig, Åsmund (2010). *Litterær forståelse. Innføring i litteraturdidaktikk*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Hume, David (1993). *Selected Essays*. Stephen Copley og Andrew Edgar (red.). Oxford og New York: Oxford University Press.
- Hölderlin, Friedrich (2007). *Sanger i natten*. Overs. Gjert Vestrheim. Oslo: Gyldendal.

- Høverstad, Torstein Bugge og Malde, Per (1967). «Portrett av kunstneren som ung narr». *Profil* (4).
- Jauß, Hans Robert (1975). «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft». I Rainer Warning (red.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München.
- Jonvik, Merete (2015). *Folk om forskjellar mellom folk. Oppfatninger om kulturelle praksisar og sosiale hierarki og deira sosiale tydingar*. Stavanger: UiS.
- Larsen, Christiane Jordheim (2005). *Skandinavisk misantropisk konseptualitet. Om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Leavis, Frank Raymond (1930). *Mass Civilization and Minority Culture*. Cambridge: The Minority Press.
- Leavis, Frank Raymond (1982). *The Critic as Anti-Philosopher. Essays and Papers*. Chicago: Ivan Dee.
- Leavis, Queenie Dorothy (2000 [1932]). *Fiction and the Reading Public*. London: Pimlico.
- Macdonald, Dwight (2011). *Masscult and midcult. Essays against the grain*. John Summers (red.). New York: New York Review Books.
- Memmott, Talan (2006). «Beyond taxonomy. Digital poetics and the problem of reading». I Morris, Adalaide og Swiss, Thomas (red.), *New media poetics. Contexts, technotexts, and theories*. Cambridge: MIT Press.
- Miller, J. Hillis (1987). «Presidential address 1986. The Triumph of theory, the resistance to reading, and the question of the material Base». *PMLA*, 102(3), 281–291.
- Mortensen, Audun (2009). *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*. Oslo: Flamme.
- Mortensen, Audun (2015). «Teser om kvalitet». Hentet fra: <http://www.kulturradet.no/documents/10157/7097dc4b-ea5a-4ac4-a637-ea642b20811f>
- Penne, Sylvi (2010). *Litteratur og film i klasserommet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Perloff, Marjorie (2012). *Unoriginal genius. Poetry by other means in the new century*. University of Chicago Press.
- Prytz, Øyvind (2016). *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Richards, Ivor Armstrong (1925). *Principles of Literary Criticism*. San Diego, London, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Rorty, Richard (1995). «Deconstruction». I Raman Selden (red.), *The Cambridge history of literary criticism*, vol. 8: *From formalism to poststructuralism*. Cambridge University Press.

- Sejersted, Jørgen M. (2007). «Francis Bull» I E.B. Hagen og P. Aaslestad (red.), *Den norske litterære kanon 1900–1960*. Oslo: Aschehoug.
- Skarøhamar, Anne-Kari (1993). *Litteraturundervisning. Teori og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skarøhamar, Anne-Kari (2001). *Litteraturundervisning. Teori og praksis*. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skarøhamar, Anne-Kari (2011). *Litteraturundervisning. Teori og praksis*. (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skarpenes, Ove (2007). «Den 'legitime kulturens' moralske forankring». *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48(4), 531–558.
- Skogen, Ketil, Åse Strandbu, Olve Krange og Kari Stefansen (2008). «Sluttreplikk til Skarpenes og Saksli». *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 49(3), 435–439.
- Spalding, Julian (2012). *Con art – Why you should sell your Damien Hirsts while you can*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Thon, Jahn Holljen (2001). *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*. Dr. art.-avhandling. Universitetet i Oslo.
- Tvinnereim, Audun (1979). *Trivillitteratur. Populærlitteratur. Masselitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vassenden, Eirik (2004) *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Damm.

Kvalitetsforhandlinger i praksisfeltene

Kuratorgjennombruddet i Norge: samtid, medier og diskurs

Eivind Røssaak

... in the organization of exhibitions,
the works must not stand in the way ...

Marcel Duchamp

Kunstutstillinger har alltid vært sentrale for å forstå kulturen, både dens preferanser og dens motforestillinger. Utstillinger er regisserte hendelser, ofte organisert av en kurator. I dag nevnes store utstillinger sjelden uten kuratorens navn, og få ord har skapt så mye blest innen kunstfeltet som nettopp begrepet «kurator». Hundrevis av bøker fra årtusenskiftet og fremover drøfter fenomenet: *Ways of Curating, The Curatorial, Ten Fundamental Questions of Curating, Thinking Contemporary Curating, Curating and Politics, Everything You Always Wanted to Know about Curating* og selvfølgelig *The Curator's Handbook*. Forslagene omkring kuratorens betydning, utbredelse og kraft er mange. Nylig utkom boken som oppsummerer det hele som en komedie om hva som skjer når alle bransjer vil ha en kurator: *Curationism: How Curating Took over the Art World and Everything Else*. Hvem er denne skikkelsen?

Ordet «kurator» kommer fra det latinske *curare* og brukes gjerne om en «oppasser». Begrepets historie går tilbake til Romerriket, hvor kuratoren var ansvarlig for forsyninger og sanitære forhold; de var byråkrater, lovens menn. I middelalderen var kuratoren en del av presteskapet eller tok seg av mindreårige og syke – endog de gale. Prokuratoren (en som «tar seg av noe for noen») var gjerne en saksforbereder eller en advokat. Et raskt søk med Nasjonalbibliotekets N-gram-leser gjennom bøker, tekster og aviser fra de siste 200 årene viser at ordet fremdeles oftest brukes i forbindelse med barnevernssaker og i helsetjenesten for øvrig – selv om ordet «kurator» i dag i økende grad brukes

også innen kunstfeltet.¹ Innenfor kunst- og utstillingsfeltet har begrepet en sammensatt historie. Man kan si at en kuratorfunksjon har eksistert så lenge man har presentert og satt sammen objekter for et publikum, men ordet «kurator» brukt om en som kjenner, pleier og stiller ut en samling objekter, ble først brukt i renessansen. Robert Hooke er blant de første kjente kuratorene i denne forstand. Han ble utnevnt til «Curator of Experiments» for *Royal Society* i London i 1664. Kuratoren som samlingspleier har senere fått en lang historie innen biblioteks- og museumsfaget. Innen kunstfeltet oppsto det en ny type kurator på slutten av det 20. århundre, løsrevet fra funksjoner som innkjøp og samlingspleie. Den nye kuratorskikkelsen var med på å endre kunstfeltet internasjonalt, og etter hvert også i Norge, særlig fra 1990-tallet og fremover.

Nye utvekslingslogikker på kunstfeltet: Begreper og bakgrunn

Denne artikkelen vil ikke fortelle den norske kuratorhistorien, men forsøke å vise hvordan kuratoren internasjonalt og i Norge etablerte en ny *oppstilling* av det visuelle feltet knyttet til medier, estetikk og kvalitetsforståelse. Jeg bruker bevisst ordet «oppstilling» heller enn «utstilling», fordi «oppstilling» handler like mye om det konseptuelle som det visuelle. Man kan si at en utstilling kan iverksette en ny oppstilling av begreper, ideer og sanseligheter. Her vil vi særlig legge vekt på det konseptuelle i denne oppstillingen. Det dreier seg altså om hvordan en utstilling både eksplisitt og implisitt oppstiller en rekke nye begreper og tanker. Tydeliggjøringen av «oppstillingen» er i stor grad kuratorens arbeid.

Jeg skal altså her særlig ta for meg begrepsutviklingen og kvalitetsforståelser slik de nedfeller seg i det programmessige ved noen utvalgte utstillinger. En ny kritisk modell innen kunsthistoriefaget har de senere årene rettet søkelyset mot nettopp utstillinger og kuratorkonsepter heller enn mot stiler, epoker og kunstnerskap. Kurator ved Pompidou-senteret i Paris, Florence Derieux sier: «It is now widely accepted that the art history of the second half of the 20th century is no longer a history of artworks, but a history of exhibitions.»² En slik tilnærming til norsk kunsthistorie hører fremdeles til unntakene. Trass i alle bøkene som er utkommet, alle artiklene og alle konfe-

1 Takk til Lars Johnsen ved Nasjonalbiblioteket, som gjennomførte N-gram-undersøkelsen for meg basert på digitaliserte bøker og aviser fra de siste 200 årene i Norge. Her kommer det frem at omkring år 2000 ble begrepet «kurator» stadig oftere brukt innen kunstfeltet. På 1800-tallet ble ordet ofte brukt i kombinasjoner som «prokurator» (advokat) og i noen få tilfeller i forbindelse med kuratorer for museer. Nasjonalbibliotekets N-gram-tjeneste finnes her: https://www.nb.no/sp_tjenester/beta/ngram_1.

2 Derieux 2007, s. 8.

ransene om temaet i inn- og utland, finnes det ingen som har gitt en samlet og systematisk oversikt over kuratorens betydning i Norge. Kunst- og designhøgskolen i Bergen har siden 2004 tilbudt videreutdanning innen «skapende kuratorpraksis» og fikk et mastertilbud i faget i 2015. En norsk kuratorforening ble opprettet i 2011 og har startet arbeidet med å lage et norsk kuratorarkiv. En større gjennomgang av feltet er høyst påkrevet, men vil bli langt lettere når alle dokumenter og arkiver har funnet sitt hjem. Denne artikkelen vil ikke gi en samlet oversikt, men vil basere seg på et lite avgrenset materiale for å vise en mulig måte å redegjøre for dette fenomenet på.

Man kan tenke seg tre forskjellige kvalitetsområder når det gjelder kuratering: kvaliteten på kuratorens katalogtekst (det vil si kuratorens innfallsvinkel og tolkning), kvaliteten på presentasjonsformen (det vil si hvordan kuratoren utnytter gallerirom, *location*, informasjons- og pedagogiske verktøy; ofte omtales dette som det «kuratorielle» blant kritikere) og kvaliteten på verkene i utstillingen. Vanligvis når man snakker om kvalitet på kunstfeltet, mener man kvaliteten i sistnevnte forstand, som kvalitet på kunstverker. Men erfaringen av kvalitet fremstår antakelig som et resultat av sammenhengen mellom disse tre kvalitetsområdene (tekst, utstilling, verker) og i videre forstand som en del av samtalen om kunst (kritikken). En mer omfattende studie av kuratorgjennombruddet i Norge burde sammenstille alle disse områdene (katalogtekster, utstillingsmodeller, utvalget av verker og deltakere og kritikken). Innenfor rammen av denne artikkelen er dette ikke mulig. Jeg har her valgt å fokusere på en ofte underkommunisert side av utstillingsarbeidet, nemlig katalogtekstene. Dette er også særlig relevant i denne sammenhengen, da dette er stedet hvor kuratoren tydeligst fremmer sitt syn på kvalitet. Jeg ser etter hvordan katalogtekstene selv setter opp kvalitetsbegreper som legitimerer og undersøker utstillingen og verkene. Videre arbeider jeg ut fra en antakelse om at nettopp kontekstens og diskursens nye betydning for å forstå verkene i det aktuelle tidsrommet – 1990-tallet – bidrar til å løfte katalogtekstens (og derved kuratorens) betydning. Vendingen mot diskursteori på kunstfeltet ser også ut til å falle sammen med vektleggingen av kunnskapsrike katalogtekster og tydelige kuratorer. Hvordan setter kuratoren i gang en kvalitetsdebatt med utgangspunkt i katalogtekstene? Hovedvekten i denne artikkelen ligger på hvordan kuratoren formulerer et sett kvalitetsbegreper, og hvordan disse begrepene, ifølge kuratoren, deltar i eller trer frem i kunsten. Den aktive fortolknings- og formidlerrollen er felles for de utvalgte kuratorene.

Man kan tenkte seg tre kurator typer som på 1990-tallet befant seg i et dialogisk spenningsrom: museumskuratorene, kunstnerkuratorene og de frie kuratorene. En kortfattet begrepsavklaring trengs. Museumskuratoren er ikke en entydig størrelse eller rolle. Historisk har denne rollen vært delt mellom direktører, intendanten eller fagpersoner. I dag har store museer ofte flere

kuratorer. Kuratorrollen vil også være ulik innenfor ulike kunstmuseumsinstitusjoner. Man kan her skille mellom sentrale og regionale museer, museer bygd opp rundt et bestemt kunstnerskap (for eksempel Munchmuseet) eller sentrert om en bestemt mediumstype (spesialmuseer knyttet til for eksempel foto, video eller grafikk og så videre). I denne artikkelen ser vi den typiske kunstmuseumskuratoren først og fremst som fast ansatt kunsthistoriker ved en sentral institusjon som for eksempel Nasjonalmuseet. Rollen som kunstmuseumskurator er selvfølgelig en «gammel» rolle, preget av både en sammensatt institusjonsintern historie og en rekke fabelaktige personligheter opp igjennom historien. Det har vært skrevet mye om hvordan Henie Onstad Kunstsenter har spilt en viktig rolle i Norge på dette området, også lenge før de tok i bruk begrepet «kurator».³

Kunstnerkuratoren, altså kunstneren(e) som kuraterer egne og/eller andres arbeider, ble en tydelig figur på 1990-tallet, særlig gjennom oppblomstringen av nye, kunstnerdrevne visningssteder. Disse har spilt en sentral rolle i hele den moderne kunsthistorien, men et mye omtalt fenomen som bør nevnes i denne sammenhengen, er den voldsomme oppblomstringen av kunstnerdrevne visningssteder i Norge på 1990-tallet. Disse visningsstedene oppsto gjerne fordi enkelte kunstnergrupper, gjerne yngre kunstnere, følte seg oversett av de tradisjonelle institusjonene. Kunstnerdrevne visningssteder etablerte seg derfor gjerne i opposisjon til tradisjonelle museumskuratorer. I noen sammenhenger var til og med termen «kurator» mislikt, fordi den var for sterkt knyttet til de tradisjonelle institusjonene. Man snakket heller for eksempel om selvorganiserte visninger skapt av et kollektiv av kunstnere. Disse visningssteder er omtalt andre steder og skal derfor ikke være et fokus her.⁴ Men det er ingen tvil om at denne type alternative visningssteder var med på å utvikle en motstemme til de tradisjonelle institusjonene, som i neste omgang ble fanget opp av en ny type kurator, nemlig den frie kuratoren. Dette er en kurator som ikke er tilknyttet en bestemt institusjon, og som ikke primært er kunstner, men snarere akademiker med sammensatt bakgrunn. Denne kuratorfiguren er særlig interessant for den typen undersøkelse som presenteres her, da frie kuratorer ofte i større grad enn andre vektlegger nettopp det diskursive og katalogtekstens sentrale rolle som medierende instans – og de reflekterer ofte mer eksplisitt omkring «det kuratoriske».

«Det kuratoriske» er en term som har dukket opp i mange debatter om hva det vil si å kuratere noe innenfor kunstfeltet. Det kuratoriske er en kategori som fanger inn alle aspektene ved en utstilling – samt tankene og ideene man ønsker å spre ut i samfunnet. For å kunne studere dette feno-

3 Se særlig O'Donnell 2016.

4 Se Veiteberg 2017 for en god gjennomgang av dette fenomenet i Norge på 1990-tallet.

menet må man se på alle elementene ved en utstilling – ikke minst «ideene» som prøves ut. En god katalogtekst kan si noe om hvordan kuratoren tenker seg «det kuratoriske» ved en spesifikk utstilling. Det kuratoriske handler om nettopp den materielle og idémessige sammenhengen mellom katalogtekst, utstilling og kunstverker, og innebærer, som Irit Rogoff påpeker, en dypere form for kunnskapskritikk som selvrefleksivt stiller spørsmål ved kunstutstillingens ulike deler: Hva er en katalogtekst? Hva er en utstilling? Hva er et verk?⁵ Det kuratoriske etablerer et «aktivt produksjonsrom», et rom som både er fysisk, mentalt, intellektuelt og institusjonskritisk, og som oppstiller kunst og kvalitetsbegreper på nye måter.⁶ Det kuratoriske er slik hele tiden opptatt av et annet utgangspunkt, et nytt synspunkt og et mulig nytt ståsted og perspektiv på kunnskap. I den forstand kan man si at det kuratoriske låner energier fra kunstfeltet, slik kunstfeltet har lånt energier fra det diskursive og filosofiske (i form av institusjonskritisk kunst, konseptuell kunst og så videre). Forholdet mellom visningssteder, kunstverk, kunstnere, kritikere, kunsthistorikere og andre kunnskapsfelter, som for eksempel filosofi, inngår i en ny utvekslingslogikk som ikke var så vanlig før den nye kuratoren etablerte seg.

Misnøyen med overleverte og tradisjonelle kvalitetsbegreper og oppblomstringen av nye eksperimentelle kunstpraksiser på 1960-tallet og fremover fikk avgjørende betydning for fremveksten av den nye kuratoren. Dette skapte en krise på kunstfeltet som ble mer og mer merkbar også i Norge. Man kan si at denne krisen og opphevelsen av entydige hierarkier innen konkurrerende kunstpraksiser er en av de viktigste kunstinterne faktorene for fremveksten av kuratoren. Dette ser man tydelig i de mest kjente kuratorenes egne selvrefleksjoner, katalogtekster og intervjuer. Gjennom hele den moderne kunsts historie har maleriet vært det sentrale kunstmediet, trass i en rekke avantgardedeforsøk på å detronisere det. Men på 1960-tallet brøt dette hierarkiet sammen. En av pionerene innen kuratering, Seth Siegelaub, mener endringene blir tydelige særlig fra 1967; maleriet som mestermedium ble skjøvet til side av flermediale uttrykk, som installasjonen, som ikke på samme måte har en selvfølgelig «fast plassering» i museet eller gallerirommet. Presentasjonsform blir et problem i seg selv, og slik ble den moderne kuratoren født, hevder Siegelaub. Man trenger noen «to make someone else aware that an artist had done anything at all».⁷ Det ble derfor vanlig at kuratorer samarbeidet tett med kunstnere som representerte helt nye, uvante og ukjente kunstneriske

5 Rogoff sitert i Schwartz 2016, s. 97. Det «kuratoriske» har blitt et mye diskutert begrep innen kuratorteori, og man ser at de som ønsker å holde seg unna teoretiske og filosofiske perspektiver på kuratering, ofte foretrekker det mer nøytrale begrepet «det kuratorielle» som da bare dekker presentasjonsform.

6 Ibid.

7 Siegelaub 1997, s. 49.

praksiser. Siegelaub arbeidet for eksempel tett sammen med kunstneren Joseph Kosuth, og Harald Szeemann jobbet tett sammen med kunstnere som for eksempel Joseph Beuys.

Både kunsten og kunstnerrollen var i kraftig endring. Kunsthistorikeren Boris Groys hevder polemisk at med installasjonskunstens inntreden på 1960-tallet ble kunstneren selv en kurator av sitt eget arbeid.⁸ Det oppstår en funksjon her som enkelte tradisjonelle museer og gallerier ikke føler seg helt komfortable med. Kunstverket er liksom ikke helt ferdig i atelieret, slik som maleriet var det; installasjonen blir først endelig «ferdig» idet den får sin riktige presentasjonsform i et galleri eller museum. Det oppsto altså en funksjon, en kuraturimpuls, som først dukket opp hos kunstnere, men som senere ble utviklet i samarbeid med en ny aktør som spesialiserte seg på denne type mediering av kunst mellom kunstner, galleri og publikum.

Kunst medieres alltid i form av en rekke paratekster. Kunstner, tittel, årstall, proveniens og annen metadata som omkranser kunstverkene i en utstilling, er eksempler på dette. Den nye kuratoren investerer enda mer i denne paratekstuelle medieringen i form av presentasjoner, tolkninger, teoretiske kontekstualiseringer og aktualiseringer. Kuratoren blir etter hvert den aktøren i feltet som kjenner den nye kunsten best. Kunstneren og kuratoren Liam Gillick opplevde frem mot årtusenskiftet at det ikke lenger var kunsthistorikere og kritikere man leste for å skjønne hva som foregikk i kunstfeltet, men kuratorenes kataloger.⁹ Historisk har museumsintendanten, i hvert fall på kontinentet, alltid vært doktorer og professorer i kunsthistorie. De var ofte spesialister med stor kunnskap på et utvalgt område, gjerne en historisk epoke eller stil. Den nye kuratoren hadde oftere en mer sammensatt bakgrunn, og noen hadde rukket å ta en doktorgrad i samtidskunst. De representerte en motstemme til et tradisjonelt kunnskapshegemoni. Kunsthistoriker Gunnar Danbolt skriver om hvordan de tradisjonelle kunsthistorikerne rett og slett falt av lasset, mistet grepet om samtidskunsten og ble utfordret av teoriskolerte kuratorer og kunstnere.

Kunstteori var for førti–femti år sidan, i allefall her i Norge, ein fagdisiplin som kunsthistorikarar vanlegvis heldt seg langt unna. Kunstteori tilhørde filosofien og blei rekna som ein disiplin der ein dreiv med ørkeslause diskusjonar utan praktisk nytte for kunsthistoria. Denne oppfatninga kom i stor grad av at kunstomgrepet låg nokolunde fast og derfor verken plaga kunstkritikarar eller -historikarar. Men så snart den ettermoderne kunsten også nådde Noreg, blei situasjonen endra.¹⁰

8 Groys 2008.

9 Gillick og Bos 2005, s. 74.

10 Danbolt 2014, s. 14–15.

Når ting ikke lenger er faste, men begynner å flyte, blir kuratoren en katalysator. Kunstutdanningen endres også. Akademiutdanningen beveget seg utover 1990-tallet i en mer teoretisk retning med innføringen av estetisk teori. Dette gjorde studentene i stand til bedre å møte kunsten, kunstnerrollen og de nye teknikkene som et åpent og heterogent felt, og ikke minst var denne vektleggingen av konseptualisering med på å danne grunnlaget for at også kunstneren kunne fungere som kurator på en ny måte. Slik ble 1990-tallet de kunstnerdrevne gallerienes storhetstid i Norge.

Utstillingen som et medium

Hans Ulrich Obrist har i flere av sine bøker om kuratering vist at det er mange aktører i kunsthistorien som kan sies å være sentrale i utviklingen av ideen om utstillingen som et skapende medium i seg selv. Pionerene er mange, fra forvaltere av renessansens kuriositetskabinetter til kunstnere som Courbet og Manet, som laget egne protest- eller motutstillinger på egne visningssteder. Nye utstillingsmodeller ble ofte skapt som motpoler til eller kritikker av etablerte institusjoner. I Norge markerte opprettelsen av den kunstnerdrevne Statens kunstutstilling i 1884 et brudd med akademienes klassiske stil og pekte frem mot en ny naturalisme i kunsten. Men den kanskje viktigste nytenkningen av utstillingsmediet i det 20. århundre skjedde med den kunstneriske avantgarden i Europa. Flere av retningene innen avantgarden ble skapt og konsolidert gjennom kollektive utstillingsprosjekter utenfor de etablerte institusjonene. Likevel bør enkelte museumsdirektører, som Alexander Dorner, trekkes frem. Samarbeidet mellom ham og kunstneren László Moholy-Nagy i 1930 er oppsiktsvekkende. Deres skisse til utstillingen *Raum der Gegenwart* (Samtidens rom) kombinerer film, arkitektur og design innenfor et avansert multimediakonsept. Dorner hadde allerede utviklet spennende ideer omkring de såkalte *Stimmungsräume* (atmosfærom), et konsept som fikk stor utbredelse først mye senere. Andre bør også nevnes i denne forbindelse, som museumslederne Alfred Barr (MoMA), Willem Sandberg (Stedelijk Museum), Walter Hopps (Pasadena Museum of Art) og Pontus Hultén (Moderna Museet i Stockholm) – og den innflytelsesrike frilanskuratoren og kritikeren Lucy Lippard. I norsk sammenheng var Per Hovdenakk og Ole Henrik Moe dristige kuratorer lenge før termen «kurator» sirkulerte i sin nåværende form. Men det som interesserer meg i denne sammenhengen, er ikke primært de store institusjonsbyggerne innen kunstmuseumsfaget, men snarere de nye frie kuratorstemmaene som dukket opp i Norge på 1990-tallet. De plasserte seg ofte i en motposisjon til de store, tunge institusjonene og «talte» på vegne av nye uttrykk og stemninger som ennå ikke var kanoniserte. En velkjent «farsfigur» for denne typen opposisjonell

kuratorstemme er sveitseren Harald Szeemann (1933–2005). Før vi ser nærmere på de norske eksemplene, er det derfor viktig å se litt på en av dem som formet den frie kuratorrollen.

Harald Szeemann spesialiserte seg på nettopp nye utradisjonelle teknikker og hybrider knyttet til installasjonskunst, konseptkunst og performance. Utstillinger er «poems in space», mente han, og hans kuratering av *documenta* 5 i 1972 satte standarden for kuratering av samtidskunst i lang tid fremover.¹¹ Szeemanns karismatiske og til dels autoritære kuratorpraksis har også dannet grunnlaget for mange av mytene om kuratoren. Han elsket å la seg avbilde som mannen som spikret sammen vegger og installasjoner som en kunstner, og han drømte om at nye utstillingsmodeller basert på «strukturert kaos» og formet som *Gesamkunstwerk* kunne stimulere publikum til revolusjonære rystelser og uante sanseinntrykk.

Szeemann opprettet det første kjente uavhengige kuratorselskap etter at han fikk sparken som leder ved Kunsthalle Bern i 1969. Kuratorselskapet gikk under navnet «Fabrikken» og «Agentur for intellektuelt gjestearbeid» (Agentur für geistige Gastarbeit). Agenturets første utstilling, *Vår verden av ting – objekter*, ble faktisk vist i både Kunsthalle Nürnberg og ved Høvikodden kunstsenter i 1970, sistnevnte samkuratert av Ole Henrik Moe.¹² Utstillingen gikk opp grensegangen fra Duchamp og Warhol mellom kunst (*readymades*) og hverdagsgjenstander. Szeemann kalte seg dog sjelden «kurator», men vekslet mellom titlene «Ausstellungsmacher» (utstillingsmaker), «metakunstner», «oppfinner» og til og med «sjaman». Betegnelsen «Ausstellungsmacher» er interessant, fordi den knytter an til en antiborgerlig tradisjon som går tilbake til Bertolt Brecht. I stedet for å bruke «borgerlige» termer som «forfatter», «kurator», «regissør» eller «direktør» foretrakk «progressive» kunstnere termer som knyttet an til termen «-macher» (jf. *skomaker* eller *håndverker* på norsk). Brecht kalte seg ikke forfatter, men «Stückeschreiber» (stykkeskriver), og ble kalt «Stückemacher» (stykkemaker) eller «Theatermacher» (teatermaker).¹³ Szeemanns bruk av denne termen er med andre ord med på å avmystifisere museumsdirektøren og museumsinstitusjonen som noe opphøyd og distansert og inviterer i stedet til en slags deltakermodell hvor kuratoren også er en snekker og en håndverker.

Man kan si at Szeemanns kuratering preges av tre tidstypiske tendenser som også kom til å få stor betydning for de frie kuratorene i Norge: antikkunst, antimuseum og (i mindre grad) ahistoriske klanger. «Antimuseum» betegner

11 Szeemann sitert etter Birnbaum 2005. Gjennomgangen av Szeemanns arbeider baserer seg på Obrist 2008 og 2014, Gardner og Green 2016, Birnbaum 2005 og Platzker (u.d.).

12 Utstillingen diskuteres i O'Donnell 2016.

13 Takk til Christian Janss for denne begrepsavklaringen.

kritikken av tradisjonelle museer og det museale som en dyrking av noe dødt. I stedet skulle museet være et levende sted hvor ting skjer, og hvor man lærer å tenke på nye måter som også angår vår egen tid. Dette viser seg blant annet i interessen for det institusjonskritiske og kunstneres alternative museums-konsepter. Flere slike strategier ble utprøvd på *documenta 5*. Szeemann lot for eksempel en rekke kunstnere delta med egne kuraterte prosjekter, arkiver eller utstillinger som i seg selv kunne tolkes som pastisjaktige museer eller anti-museer. Joseph Beuys gjennomførte under hele utstillingsperioden en politisk performance i form av et *Byrå for organisering av direkte demokrati gjennom folkeavstemning*. Marcel Duchamp deltok med *Boîte-en-valise*, et minimuseum i en koffert, Claes Oldenburg med et *Mouse Museum* (en serie Mikke Mus-figurer), Herbert Distel med *Museums of Drawers* (500 kunstneres verker katalogisert i skuffer), Marcel Broodthaers med *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (et fiktivt og parodisk museum med over 500 gjenstander), og Ben Vautiers *Cupboard* inneholdt et arkiv over Fluxus-aksjoner.

Antimuseumstendensen henger tett sammen med antikunsttendensen. «Antikunst» var en generell term som ble mye brukt på 1960- og 1970-tallet, gjerne om avantgardistiske kunstretninger som dadaisme og konseptualisme, som Szeemann var med på å fremheve i Europa. Hans praksis sto i så måte i skarp kontrast til den dominerende Clement Greenberg-inspirerte maleriske modernismen, som kritiserte de nye såkalte teatral hendelser og installasjoner på kunstfeltet. Det var nettopp spekulative og teatral tendenser på kunstfeltet Szeemann allierte seg med. Hans utstilling *Wenn Attitüden Form werden: Werke – Konzepte – Vorgänge – Situationen – Information* (bedre kjent som: *When Attitude Becomes Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*) på Kunsthalle Bern i 1969, gjentatt i 1:1-format i Venezia i 2013, var for eksempel et voldsomt oppgjør med den dominerende abstrakte malerimodernismen som hadde preget *documenta 4* i 1968. Szeemann inviterte 69 kunstnere til å forestille seg kunst på nye måter: Richard Long foretok en reise i fjellene, Mario Merz laget en iglo, Michael Heizer «åpnet» fortauet og så videre. Reaksjonene på utstillingen førte til at Szeemann til slutt måtte forlate sin lederstilling i Kunsthalle Bern.

«Ahistoriske klanger eller resonanser» er et trekk ved Szeemanns kunstfilosofi og ble også tittelen på en utstilling han arrangerte på Stedelijk Museum i 1988 («a-Historische klanken»), hvor kunst fra ulike epoker ble blandet sammen for å fremkalle ulike former for samklang. Dette grepet er ikke så vanlig i Norge, men dukker opp som et komparativt innslag i enkelte utstillinger.¹⁴ Szeemann brukte grepet i mange forskjellige varianter i løpet av

14 Et interessant eksempel på historiske samklanger er utstillingen *Seeable/Sayable*, kuratert av Ida Kierulf, Helga-Marie Nordby og Eivind Hofstad Evjemo på Kunsternes hus i 2016.

sin karriere. Noen ganger ble kunst sammenstilt med ikke-kunst (bruksgjenstander og populærkulturelle varer). Dette var for eksempel et sentralt trekk ved *documenta 5*, som fikk tittelen *Befragung der Realität – Bildwelten heute* (Virkelighetsundersøkelser – Billedverdener i dag). Det var ikke Kunsten med stor K som ble undersøkt, men snarere forholdet mellom virkelighet, kunst og bilder mer generelt. Kunstfeltet ble plassert i en større billedsammenheng knyttet til visuell kultur og ikonologi. Kunstobjekter ble stilt ut sammen med kitsch, bruksgjenstander og rituelle gjenstander fra fortid og nåtid. Dette innebar en antropologisering av kunstbegrepet og en åpning mot visuell kultur, lenge før dette ble *comme il faut* innenfor akademien. Kritikeren Georg Jappe skrev at «for første gang er *documenta* ikke en dommedag som etablerer en verdensranking, men en verdifri, tematisk utstilling».¹⁵ Szeemann foreslo at utstillingen skulle bli «et sted for programmerte hendelser, interaktive rom, strukturert som en passasje gjennom skiftende aktivitetssentre». *documenta* ble med dette grepet for første gang titulert «En 100 dagers hendelse». I stedet for å gi de utvalgte kunstnerne klart avgrensede rom eller plasseringer, lot han grensene mellom dem bli utvisket. Daniel Buren fikk for eksempel gjøre et tapebasert verk som infiltrerte nesten alle de andre verkene – til mange andre kunstneres irritasjon. Mens Szeemanns forrige utstilling, *When Attitude Becomes Form* – som var orientert mot konseptkunst, happenings, fluxus og postminimalisme –, bar preg av at «kunstnerne overtok utstillingen», var *documenta 5* et utpreget eksempel på en «utstilling som tar over kunsten».¹⁶ De 222 deltakende kunstnerne ble plassert innenfor fem ulike tematiske deler, kuratert av Szeemanns assistenter, et grep som ofte er brukt etter ham.

Et annet viktig element i Szeemanns arbeid som fikk stor betydning for kuratorgjennombruddet i Norge, var den administrative organiseringen av *documenta 5*. Szeemann var den første frie kuratoren som ble plukket ut til å lede det som var den viktigste kunstutstillingen i Europa. Han benyttet denne friheten til å foreta en rekke strukturelle omveltninger som var så radikale at kuratorer har måttet kjempe for disse omveltningene flere ganger i ettertid.¹⁷ Mens tidligere såkalte *documenta*-«sekretærer» hadde vært tro tjenere for utstillingens byråkrati, etablerte Szeemann en ny kuratorstyrt modell som innebar en endring av både måten man valgte ut kunstnere på, og selve den administrative utstillingspraksisen. For det første avskaffet han de tradisjonelle rådgivende innstillingskomiteer med deres avstemmingsystem. For det

15 Sitert etter Gardner og Green 2016, s. 23 (alle oversettelser er mine).

16 Gardner og Green 2016, s. 21.

17 Kurator Catherine David nevner i sin katalogtekst til *documenta 10* at hun måtte gjenta Szeemanns revolusjon fordi utstillingsadministrasjonen hadde reetablert de gamle skillene og hierarkiene som han hadde forsøkt å knuse i 1972 (se David 1997).

andre opprettet han en arbeidsgruppe av medkuratorer ledet av ham selv. Eneveldig kontroll, via en sentralstyrt kuratormodell, førte til større frihet i form av dristige eksperimenter og kontroversielle valg, hevdet han.

Det mest kontroversielle ved utstillingen, og det som provoserte flest av de deltakende kunstnerne, var at kunstnerskapene ble kalt «individuelle mytologier». Slik omgikk Szeemann til en viss grad mange kunstneres og kritikeres egne begreper og forestillinger og beredte grunnen for det han så på som en friere og åpnere tilnærming. Samtidig kunne dette lett forstås i retning av at kunstverkene primært ble sett på som nettopp «individuelle mytologier» (som private religioner eller trossamfunn?) og ikke som kritiske praksiser eller vurdert ut fra sine selvstendige sosiale og politiske kontekster. Sentrale kunstnere som Robert Smithson, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris og Fred Sandbeck valgte å trekke seg fra utstillingen i protest. Noen av dem ble likevel med i utstillingskatalogen – og det er interessant, fordi Szeemann også utviklet ideen fra Seth Siegelaub om kuratoren som forlegger. Utstillingskatalogen var mursteinstykk og minnet mest om en rapport fra et mangfoldig forskningsprosjekt. Designmessig markerte den en tydelig dreining bort fra den vakre kunstkatalogen, i retning av en sammensatt utstillingsdokumentar. Szeemann var ikke en mann som unngikk konflikter og strid, og det er kanskje grunnen til at han inkluderte kunstneres protester mot utstillingen i katalogen. Robert Smithson essay «Cultural Confinement» kritiserer Szeemann for å være en fangevokter som posisjonerte kunstnere som sjakkbrikker. «Kulturelt fangenskap skjer når en kurators begrensninger påføres kunsten, heller enn å be kunstneren selv bestemme sin egen grense», skriver Smithson.¹⁸ Også Daniel Burens nå klassiske essay «Exhibition of an Exhibition» er med i katalogen. Buren skriver: «Stadig oftere handler utstillinger ikke om å stille ut kunstverker, men utstillingene blir en utstilling av seg selv som kunstverk.» En annen kunstnergruppe skrev senere et protestbrev mot Szeemann i *Artforum*. Her foreslo de en rekke regler som en kurator ikke må bryte: «Kunstneren har rett til å bestemme om vedkommendes kunst skal utstilles [...], og hva og hvor [...]. Et kunstverk skal ikke utstilles og klassifiseres uten etter kunstnerens samtykke [...]. En kunstner har rett til å gjøre som han selv vil, uten sensur, på sin tildelte plass i katalogen.»¹⁹ Mens noen kunstnere mislikte Szeemanns regi og så den som et overgrep, opplevde andre, som kunstnerne Joseph Beuys, Bruce Naumann og Richard Serra, regien som befriende og fornyende. Kontroverser omkring kuratorrollen, som de som fant sted på Szeemanns tid, har en tendens til å returnere hver gang en ny, sterk kurator viser seg. Det skjedde – som vi skal se i neste avsnitt – også i Norge.

18 Sitert etter Gardner og Green 2016, s. 25 (mine oversettelser).

19 Ibid.

Kunst + filosofi = kurator

25 år etter Szeemanns første kuratorgjerninger dukket debatten om kuratoren for alvor opp også i Norge. Kunstfeltet på 1990-tallet var vitalt og fullt av konflikter. Det var intern strid i Norske Billedkunstnere (NBK), Unge Kunstneres Samfund (UKS) krevde mer makt, og alternative kunststyrte visningssteder dukket opp flere steder, Museet for samtidskunst innfridde ikke forventningene om å belyse ung norsk kunst, den første UKS-biennalen med selvstendige kuratorer ble gjennomført, enkelte kunstnere (særlig de oversette) opponerte mot kuratorrollen, og deler av den institusjonsbaserte kultureliten likte ikke at kuratoren ble for synlig.

En debatt brøt ut i *Aftenposten* i 1996. Den låt til dels som et ekko av kontroversene omkring Szeemann. Blant annet kom daværende sjefskonservator ved Museet for samtidskunst Karin Hellandsjø med uttalelser som gikk i retning av at kuratoren hadde fått en for overdreven posisjon, og at kuratoren satte filosofi, teori og egne konsepter og ideer foran kunsten.²⁰ Åsmund Thorkildsen var på dette tidspunktet (fra 1988 til 1999) intendant for Kunstnerens Hus og i manges øyne en ledende eksponent for en ny, informert og teoristerk lek med utstillingskonsepter. Han svarte Hellandsjø i den nå legendariske artikkelen «Kunst + filosofi = kurator» i *Aftenposten* 11. november 1996. Hellandsjø og andre omtales her som representanter for en teori-fiendtlig kulturelite som dekker seg bak et kunstig skille mellom samtidskunst og filosofi. Thorkildsen hevder at samtidskunsten ber om, og kanskje til og med krever en mer filosofisk orientert resepsjon og presentasjon. Den toneangivende kunsthistorikeren Arthur C. Danto hadde året i forveien holdt sine *Mellon Lectures on the Fine Arts*, senere utgitt som *After the End of Art*, hvor han argumenterte for at kunst og filosofi sto nærmere hverandre enn noensinne. Tradisjonelle kunstoppfatninger er helt passé, hevdet Danto, og Thorkildsen argumenterte for at en kurator for samtidskunst må ta denne problematikken inn over seg. Hellandsjø responderte retorisk med å si at en kurator ikke skal *tilføre* kunsten mening, men «trekke meningen ut, og hjelpe kunsten å komme til seg selv».²¹ Mange deltok i debatten, for, imot og midt imellom de to. Her skal vi la denne debatten ligge og se nærmere på hva som faktisk skjer på kuratorfronten. I praksis ser det nemlig ut til at kuratoren i Norge ikke stilte seg opp foran kunsten med en filosofisk pekefinger, men snarere samarbeidet med kunstnerne i et forsøk på å vise hvordan kunsten selv «tenker».

20 Se Hellandsjø 1996a og 1996b.

21 Hellandsjø, 1996b.

Thorkildsen brukte særlig de siste årene av sin tid ved Kunsternes Hus til å eksperimentere med det han selv kalte postmoderne utstillingsmodeller, som lekte med gallerirommets visuelle muligheter i kombinasjon med ofte perspektivrike katalogtekster og pedagogiske opplegg for besøkende og studenter.²² Noen eksempler: I utstillingen med etterlatte arbeider fra atelieret til avdøde Per Palle Storm i 1995 ble hvite gipsskulpturer plassert i et rom malt i turkis, som i en svømmehall, og salen ved siden av var i rødt. I flere utstillinger jobbet Thorkildsen tett med kunstnerne i omorganiseringen av utstillingssalene. Den innflytelsesrike konseptkunstneren Joseph Kosuth, som hadde deltatt på *documenta 5*, ble invitert til å eksperimentere med blant annet sine tekstbaserte installasjoner. En svartmalt sal ble fylt med tekster fra kunst- og filosofihistorie i hvite typer fra gulv til tak. Siden interessen for Kosuth på Statens kunstakademi var stor, ble studenter invitert med på faglige sammenkomster i salen, og skillet mellom kunst og filosofi ble problematisert i praksis.

Til utstillingen *Slab of Skinned Water, Cubed Chicken & White Sauce* fra 1997 inviterte Thorkildsen Jessica Stockholder til å videreutvikle sine stedsspesifikke installasjoner. Hun omdannet, sammen med studenter fra Statens kunstakademi, Kunsternes Hus til en gigantisk dekonstruert arkitektonisk installasjon. Thorkildsens forbilledlige kuratoriske samarbeid med kunstnerne etablerte en særegen kraft i utstillingsrommene ved at dialogen mellom gallerirom og verk gikk opp i en høyere enhet hvor (kunst)institusjonen formelig flyttet på seg. Stockholders operasjoner i salene var virkningsfulle som kinematisk spesial-effekter: Objekter obstruerte og penetrerte vegger og dannet visuelle passasjer med resonans til maleriske, fotografiske og digitale manipulasjoner. Salene kombinerte rått håndverk, arbeid og prosess på en uvanlig fininnstilt måte.

Siden Kunst-Norge på mange måter var ute av sync med resten av verden, kan man ikke helt enkelt sammenligne de norske kuratorenes jobb med de utenlandske på denne tiden. For eksempel var både de retningene Szeemann kjempet imot, og de retningene han kjempet for, ennå ikke dominerende i Norge på samme måte som i Tyskland. Kuratorer som Thorkildsen hadde derfor en formidabel pedagogisk oppgave foran seg, og polemiske spissinger (mot for eksempel det modernistiske maleriet) ble aldri så sentrale som på kontinentet. Thorkildsens kuratorgjerning var i hovedsak viet introduksjonen av sentrale, men ofte neglisjerte amerikanske samtidskunstnere i Norge og det man kan kalle 1980-tallets problematisering av maleri og foto. Den høye kuratoriske kvaliteten på hans utstillinger var unektelig med på å åpne opp landskapet for nye impulser og – ikke minst – å inspirere yngre kuratorer til å arbeide med norsk samtidskunst på nye måter.

22 Evensen (u.d.).

Det kontemporære

I ettertid har flere kritikere og kunsthistorikere hevdet at perioden utover på 1990-tallet som etterfulgte det postmoderne, kan kalles «det kontemporære». Begrepet dekker en rekke tendenser, som relasjonell kunst, postkonseptuell kunst, kontekstkunst og sosial kunst. Disse retningene kan ikke vurderes primært ut fra mediespesifikke kvalitetsforståelser som tar utgangspunkt i form, farge, stil og proporsjoner. Vi fikk i stedet en kunst som «i større grad undersøker og utforsker verden og virkelighetens forskjellige forhold og virkemåter», skriver Øystein Ustvedt i *Ny norsk kunst etter 1990* og peker på at «kunstens virksomhetsområde utvides henimot andre fagområder, som forskning, kritisk journalistikk og arkivlignende strategier».²³ Gunnar Danbolt hevder i sin monografi *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* at det kanskje viktigste kjennetegnet ved det kontemporære er at man ikke lenger betrakter kunsten som et objekt, men snarere som en prosess, en kreativ handling eller en performativ ytring.²⁴ Betrakteren må derfor forholde seg til kunsten på en annen måte enn tidligere – mer aktivt og deltakende. Diskurser, det sosiale, kunstens randsoner må inkorporeres i erfaringen som en del av kunsten selv heller enn å betraktes som irrelevant, som utenfor kunsten.

Men på 1990-tallet ble ikke det kontemporære alltid ønsket like velkommen av det etablerte Kunst-Norge. De tradisjonelle institusjonene (Museet for samtidskunst), organisasjonene (NBK) og et rådende kunstsyn var ikke kontemporært nok, mente de unge. Heller ikke utdanningsinstitusjonene gikk i riktig retning, mente de. Utdannings- og forskningsminister Gudmund Hernes blandet seg til og med inn i Statens kunstakademiets indre anliggender og støttet, mot studentenes og de ansattes vilje, rektor Jan Åke Pettersons utlysning av to professorater i «figurativ kunst». Flere ansatte protesterte høylytt mot denne kneblingen av akademisk frihet, og professor Ingrid Book og amanuensis Carina Hedén sa opp sine stillinger ved akademiet i 1996.²⁵ Spennningene og debattene i kunstfeltet var voldsomme, og det ble ganske tydelig at dette handlet om det gamle mot det nye, det samtidige. Nye kunstpraksiser markerte seg derfor sterkest på den alternative kunstscenen og ble, som vi skal se, ofte formidlet av en ny, formuleringsvillig kuratorstype uten fast institusjonstilknytning.

Man ser også et interessant parallelt skifte i tidsskriftet *UKS – Forum for samtidskunst*. Fra midten av 1980-tallet og frem til midten av 1990-tallet ble tidsskriftet redigert av George Morgenstern og Stian Grøgaard. De oppdro Kunst-Norge, ikke ulikt Åsmund Thorkildsen, i internasjonal estetisk teori.

23 Ustvedt 2012, s. 7.

24 Danbolt 2014.

25 Book m.fl. 1995.

Særlig interessen for kantiansk og postkantiansk estetikk, frem mot Lyotards teorier om det estetisk eller postmoderne sublime er fremtredende, men det var stort sett amerikansk, ikke norsk, samtidskunst som ble formidlet. I 1996 skjer en dramatisk vending i tidsskriftets profil. Den nye redaktøren, Bjørn Bjarre, kaller det et «brudd». Hans første leder har overskriften «off/on».²⁶ Nå skal den såkalte «off-scenen» i norsk samtidskunst «slås på» og få et berettiget søkelys rettet mot seg. Det første nummeret vies i sin helhet den alternative kunstscenen i Norge, og treffende nok rapporterer UKS-biennalens medkurator Ingvill Henmo over fire sider fra en paneldebatt om nettopp UKS-biennalen.²⁷

Mediehierarkier og diskurser

Særlig tre utstillinger er eksemplariske for den nye kuratorens norske gjennombruddsfase: *UKS-biennalen* i 1996 (kuratert av Jon-Ove Steihaug og Ingvill Henmo, antakelig blant de første norske frie kuratorene i Norge som eksplisitt bekjente seg til det nye kuratorbegrepet), *Fellessentralen* på Kunsternes Hus i 1998 (kuratert av Jon-Ove Steihaug) og riksutstillingen *Kunst til folket* i 2003–2004 (kuratert av Jonas Ekeberg). Disse utstillingene fremmer en ny type kvalitetsforståelser som danner et brudd i norsk samtidskunst. De vender seg bort fra en del av de kriterier og debatter som regjerte i modernismen og i deler av postmodernismens begrep om det sublime, og beveger seg mot en ny kunstforståelse. Vi skal i det følgende se nærmere på noen sentrale formuleringer og kuratoriske grep ved disse utstillingene.

Hvordan trer de nye kvalitetsforståelsene frem? De tre nevnte utstillingene og deres kuratorer satte nettopp nye kvalitetsforståelser på dagsordenen. Kunstfeltet ble *oppstilt* på en ny måte – nye begreper, nye generasjoner og nye medier kommer inn. Kuratorenes kvalitetsforståelse bryter med det gamle mediehierarkiet og åpner opp for en diskursiv tilnærming. De vil vise «den andre kunsten» som de nasjonale institusjonene har «oversett». Det finnes også et tydelig skifte i fokus fra de to utstillingene på 1990-tallet, som etablerer diskursbegrepet og argumenterer mot det gamle mediehierarkiet, og frem til *Kunst til folket*-utstillingen på 2000-tallet, som tar bruddet med det gamle mediehierarkiet og den diskursive tilnærmingen for gitt. Vi skal nedenfor ta for oss hver enkelt av disse tilnærmingene.

UKS-biennalen i 1996 var et resultat av UKSs ønske om å gå bort fra en typisk jurybasert vårutstilling basert på innleverte og juryerte arbeider innen ulike medier eller teknikker. Hvis jurybaserte utstillinger er tuftet på medier

26 Bjarre, 1996.

27 Henmo, 1996b.

og representativitet, er kuratorbaserte utstillinger som regel basert på ideer og konsepter og en strengere regi, slik Szeemann så tydelig demonstrerte. En sentral kontekst for UKS-biennalens oppstart er bruddet med det gamle mediehierarkiet. Også Szeemanns måte i sin tid bryte med det mediehierarkiet som hadde dominert *documenta*-utstillingene, men i Norge, trass i mange avantgardeangrep opp igjennom århundret, satt det gamle mediehierarkiet enda dypere, i og med at det var så grunnleggende for det relativt sett velorganiserte Kunst-Norge. NBK konsoliderte et avleggs kunstsyn knyttet til det gamle mediehierarkiet, og denne organiseringen preget kunstlivet, museene, deler av kritikken og flere av de store utstillingene, mente UKS og de yngre kunstnerne.

Tradisjonelt var utstillinger gjerne juryert ut fra NBKs inndelinger i såkalte teknikker. Denne inndelingen organiserte medlemsmassen, høstutstillingene, museenes avdelinger, juryer og stipendkomiteer. Teknikkene var maleri, skulptur, grafikk, tegning, tekstil og den åpne kategorien «andre teknikker». De førstnevnte medietypene – maleri, skulptur og grafikk, i nettopp den rekkefølgen – ble sett på som de egentlige og mest toneangivende kunstneriske mediene. Men som vi har sett, var nettopp fremveksten av «andre teknikker» nær knyttet til gjennombruddet for den nye kuratoren i Europa på 1960-tallet. På 1990-tallet skjer det samme i Norge: Den nedvurderte kategorien «andre teknikker» blir gradvis så dominerende blant særlig yngre kunstnere at mediehierarkiet mister sin legitimitet. Dette blir tydelig i UKS-biennalen i 1996, og det slås ettertrykkelig fast av den nye UKS-formannen Bo Krister Wallström, som samme år argumenterer for å knuse NBKs teknikkregime og innføre eksterne kuratorer på både Høst- og Vårutstillingen.²⁸ Etableringen av en kvalitetsforståelse som ikke er forankret i det gamle mediehierarkiet, er svært tydelig i UKS-biennalens katalog, og det er, som vi skal se, nettopp derfor at diskursbegrepet blir så viktig. De ekspressive og formelle kriteriene som hadde vært med på å bestemme kvalitet innen maleri og skulptur, var ikke lenger gyldige eller meningsfulle på samme måte i forbindelse med uttrykk som tidligere hadde blitt plassert i den etter hvert anakronistiske kategorien «andre teknikker», som omfattet blant annet film, foto, video, installasjonskunst og ulike former for appropriasjon.

I katalogen forsøker Steihaug og Henmo i to forskjellige tekster å åpne kunstfeltet for et nytt kvalitetsforståelsesparadigme. Henmo sammenligner kuratorer «med redaktører for en antologi», som plasserer kunsten inn i et «betydningsfelt» og åpner opp for «meningsproduksjon i vid forstand». Utstillingskatalogen blir «en del av utstillingskonteksten»; den tilbyr «en spesiell

28 Wallström 1996.

lesning». Hun oppfatter tydelig kuratoren som en som skal formulere nye kvalitetsforståelser, og foreslår en forståelsesmodell hvor det modernistiske ekspressive maleriparadigmet erstattes av et diskursorientert paradigme.

Vi må redegjøre nærmere for begrepet «diskurs». Det anvendes i denne artikkelen på to måter. Det brukes overordnet som et metodologisk begrep for å forstå hvordan makt, motmakt og definisjonsmakt på kunstfeltet etableres på 1990-tallet. Samtidig forsøker jeg å se nærmere på hvordan kuratorene selv bruker begrepet for å få frem det de er opptatt av. Diskursbegrepet er problematisk, fordi det på den ene side er et presist metodebegrep knyttet til særlig Michel Foucaults maktkritiske teorier, mens det på den andre side brukes generelt om «(sam)talene» omkring et fenomen. Det som ofte glemmes i den sistnevnte bruken av ordet, er at «samtaler» om et fenomen oppfattes som legitime eller illegitime ut fra ulike institusjonelle og historiske ståsteder. Det er dette siste poenget som utvikles i Foucaults teorier.

For Foucault er «diskurs» en ny betegnelse for «kontekst». Det brukes om en utvidet sosial og politisk kontekst knyttet til institusjoners makt. Hvilke maktmekanismer finnes, og hvordan blir de bestemmende for både kulturelle og vitenskapelige persepsjons- og forståelsesmåter. Språkmakt og definisjonsmakt blir viktig: Hvordan etableres definisjonsmakt? Hvem utøver denne makten til å definere fenomener som kvalitet, skjønnhet, riktig og galt og så videre? Foucault definerer «diskurs» som en kontroll- og maktmekanisme som sørger for at visse teknikker og uttrykk tillegges høy kvalitet og dype meningslag, mens andre uttrykk stemples som meningsløse og mislykkede. «Diskurser er resultatet av de homogeniserende prosedyrer for ordning, innretning og kontroll en gitt samtids utsagn til enhver tid underkastes.»²⁹ Man kan si at alle samfunnsområder, inklusive det estetiske feltet, for eksempel Kunst-Norge, utvikler slike «homogeniserende prosedyrer». Det skal derfor her dreie seg om en spesifikk kunstdiskurs som kan kalles kvalitetsdiskursen i Kunst-Norge på 1990-tallet. Hvordan kan man få øye på dens avtrykk eller preg på kunstlivet? Det er nettopp dette de frie kuratorene utforsket. Det kan kreve kløkt, fantasi og hardt arbeid. Kuratorene baserer seg gjerne på en rekke studier av dokumenter (fra institusjoner, fagforeninger og medier), samtaler med kunstnere og analyser av utstillinger og verk for å få øye på hvilke makt-diskurser som er i spill. Man kan for eksempel si at det gamle mediehierarkiet på kunstfeltet er opprettholdt av institusjoner, fagforeninger og en eldre generasjon kunsthistorikere og at disse aktørens aktivitet bevisst eller ubevisst danner «en homogeniserende prosedyre for ordning» av kunst og kvalitet. Yngre kunstnere som Ole Jørgen Næss lekte bevisst med slike prosedyrer i sin

29 Eliassen 2016, s. 53.

teatrale utforskning av ulike kunstnerpersonligheter og teknikker. Dette synliggjør en spesifikk kunstnerisk diskurs. Metodisk må man videre være i stand til å holde flere diskurser i hodet samtidig, fordi det som skjer på 1990-tallet er at de fleste unge ønsket å bekjempe en modernistisk kvalitetsdiskurs (den typen som benektet at samfunnsmessige diskurser har relevans innenfor estetikken) for å erstatte denne med en postmoderne kvalitetsdiskurs hvor man tenker seg at kunsten selv konseptuelt kan inkorporere, leke med og avsløre andre samfunnsmessige diskurser.³⁰ Det er dette som gjerne kalles den diskursive vendingen i samtidskunsten. Unge kunstnere og kuratorer så for seg at de kunne synliggjøre maktdiskurser i samfunnet ved å intervensere i eller mime dem.³¹

Diskursteoretisk kan man hevde at den frie kuratoren på 1990-tallet forsøkte å avsløre et forfallent definisjonshegemoni på kunstfeltet, styrt av tungroddede institusjoner og fagforeninger. Men man kan også hevde det motsatte, at kuratoren gjennom sine forsøk på å etablere nye kunstforståelser bidro til å etablere et nytt hegemoni som konfronterte den gamle forståelsesmodellen. Man kan i en slik forbindelse snakke om «kvalitetsdiskurser i konflikt», men denne talemåten er i seg selv metodologisk problematisk. I Foucaults forstand handler det alltid om makt. Den ledende diskursen har makten; motdiskursene får man ikke øye på (de er en slags galskap) før de eventuelt bryter igjennom og etablerer en ny makt. 1990-tallet var antakelig en periode i norsk kunstliv hvor en ny diskurs brøt igjennom, og dette gjennombruddet danner derfor også et paradigmeskifte – eller et maktskifte. Kuratorgjennombruddet i Norge faller altså sammen med gjennombruddet for en ny teoretisk vending (diskursparadigmet) og en ny ung kunst (hinsides mediehierarkiet). Til sammen danner disse tre gjennombruddene en ny kvalitetsforståelse. Det faktum at vi undersøker et gjennombrudd som kuratorene og kunstnerne befinner seg midt i, gjør at kuratorens strategier blir både eksperimentelle og performative; kuratorens selvplågte rolle blir så å si å påstå at noe nytt har inntruffet, før man helt enkelt kan påstå at så er tilfelle. Foucault foretrakk

30 Her er det viktig med en særnorsk begrepsavklaring, fordi det norske kunstfeltet brukte begrepene modernisme og postmodernisme på mange forskjellige måter. I enkelte sammenhenger ble den anakronistiske Odd Nerdrum-skolen kalt postmoderne i sin forakt for modernistisk estetikk, men dette blir ukorrekt hvis man forstår postmoderne estetikk som en diskursiv og teoretisk orientert estetikk, og det var ikke Nerdrum-skolen; de var snarere før-modernistiske i sin estetikk eller rett og slett «kitsch», som Nerdrum selv hevdet. I noen sammenhenger ser man også at seriøse aktører innenfor både modernistisk og postmoderne estetikk hadde en felles interesse for filosofiske og teoretiske aspekter ved samtidskunsten (mot for eksempel den «figurative» kunstens riddere), noe som speilet seg i debattene og kontroversene rundt Statens kunstakademi på 1990-tallet.

31 Den diskursive vendingen i kunsten er påvirket av Foucaults teorier, men den er ikke nødvendigvis koherent med alle aspekter ved Foucault egne teorier. Dette problemet er ikke et anliggende for denne artikkelen.

som kjent å ha om lag to hundre års avstand til et fenomen før han kunne gjøre pålitelige og grundige diskursanalyser. Det kunne ikke 1990-tallets kuratorer tillate seg – og heller ikke undertegnede. Vi blir derfor intervensjonister heller enn forskere i Foucaults forstand. Vi fremlegger her sannsynlige påstander snarere enn hundre prosent korrekte kartgjengivelser.

I undersøkelsen av 1990-tallets kuratortekster vil man ofte se at kuratorene opererer med et skjema hvor man aktivistisk ønsker å erstatte én kvalitetsforståelse med en annen. De setter to kvalitetsdiskurser opp mot hverandre. Dette er en strategi som unektelig brukes i Henmos katalogtekst for UKS-biennalen i 1996. Det er interessant hvordan Henmo løser det store problemet i diskursteorien: Hvordan får man øye på en diskurs? Hun mener at kunsten selv kan synliggjøre den diskursen som den kjemper imot. Henmos bruk av begrepet «diskurs» ser ut til å handle om at den kunstneriske *praksisen* i seg selv må tenkes som en hendelse som bevisst synliggjør diskurser, og at denne synliggjøringen i seg selv blir både et kvalitetskriterium og en ny måte å forstå kunstens innretning på. Man spør: Hva vil kunsten? Vibeke Tandberg deltok for eksempel med «Valentina», en serie datamanipulerte fotografier hvor hun digitalt innmonterer seg selv blant mannskapet på en av NASAs måneekspedisjoner. Det amerikanske flagget er dessuten byttet ut med et russisk flagg. Disse substitusjonene og innmonteringene er ikke primært gjort for å fremheve skjønne former og farger, men for å synliggjøre romfarten som en kjønnet og nasjonalistisk diskurs.

Hvis det modernistiske maleriet unnlot å tydeliggjøre at det tilhørte en spesifikk sosial og politisk diskurs, kan man si at den nye 1990-tallskunsten bevisst oppsøkte det diskursive momentet i sin egen praksis og utfoldelse. En slik oppfattelse av diskurs innebærer også at kunsten må forstås som en praksis som intervenserer i et sosialt konstruert felt. Det er sentralt for Henmo at de nye kunstverkene, «den andre kunsten», ikke plasserer seg i forhold til en kunstintern maleridiskurs, som modernistene gjorde, men i forhold til en ekstern sosial og politisk diskurs som angår en rekke offentlige anliggender. De intervenserer således i et sosialt felt, mener Henmo. Hun drøfter Mary Kellys begrep om det «maleriske strøket». Dette ekspressive strøket peker *tilbake på* en kunstnerisk subjektivitet. Henmo forsøker motsatt å vise hvordan nye kunstneriske strategier intervenserer i eller *peker ut mot* en sosial praksis, og hun viser til Anders Tømren, som arbeider med masseproduserte gjenstander, til Per Odd Bakke, som approprierer avisannonsens språk og til Eva Kuns akrylrelieffer, som er uten spor av en subjektiv gest.

Henmo foreslår «å se på kunst som språk» – et sosialt konstruert språk (ikke de formalistiske lingvistenes språk). Kunsten kan som et språk intervensere i «fremmede språk» ved at visuelle objekter flyttes fra én sfære til en annen. Det dreier seg om ordenes og tingenes reise fra én kontekst til en

annen. Denne kontekstuelle måten å forstå kunst på er typisk for 1990-talls-kuratorene, og de mener altså at det dreier seg om en kontekstuell sensitivitet som er til stede i kunsten selv. Rent konkret i Henmos analyser er det snakk om å løsrive den nye og aktuelle kvalitetsforståelsen fra en formalistisk, modernistisk kvalitetsmodell knyttet til det ekspressive strøket og forskyve den mot en diskursiv forståelsesmodell knyttet til sosiale konstruksjoner og forestillinger; bilder i sirkulasjon. Kunstneriske grep eller strøk indekserer ikke eller peker ikke tilbake på en ekspressiv subjektivitet eller kropp, men på noe sosialt konstruert. Bildets komposisjon og innhold uttrykker altså ikke primært en følelse eller et subjektivt uttrykk, men aktualiserer snarere billedbruk i kulturen, for eksempel hvordan mediebilder implisitt forfekter bestemte syn på kjønnsroller, raser og identitetskonstruksjoner knyttet til mote og kjøpepress. Når bildenes politikk synliggjøres på denne måten, endres også kvalitetskriteriet fra en kunstintern diskurs (malerstrøket) til en kunstekstern diskurs (bilders retorikk i offentligheten). Kvalitetsdiskursen blir en helt annen; kunstnerisk kvalitet manifesterer seg her indirekte ved en indeksikalsk kobling til sosial og politisk praksis. Kunsten etablerer seg i «offentligheten» på en ny og mer direkte måte, hevder Henmo. Hun gjør Foucaults diskursteori om til en slags aktivistisk strategi som anvendes av kunstnerne selv. Det kan dog virke noe forvirrende at hun plutselig bruker begrepet «estetikk» i stedet for «diskurs», men poenget ser ut til å være at nå er «estetikk», eller snarere «stilvalg», i seg selv blitt et diskursivt fenomen som kan lånes, flyttes og (mis)brukes.

Ved å ta i bruk estetikk og visuelle sitater fra andre områder enn kunstens (kunsthistorien) involverer kunstneren seg direkte i en offentlighet. Sett i lys av dette er det å være opptatt av estetikk, stil, utførelse basert på noe helt annet enn god eller dårlig smak. Med estetikken [som et diskursivt stilvalg] infiltreres kunstverket i en [potensielt sett ny] sammenheng, og valg av estetikk er en måte å plassere kunstverket i en kontekst som ikke nødvendigvis er innafor kunstinstitusjonen. Å infiltrere i koder er en måte å spille på forventninger hos publikum, og kan også være en måte å nå ut til et publikum som ikke har et forhold til «kunst».³²

Til slutt i dette sitatet foregriper Henmo en mulig innvending mot denne type diskursiv (ikke «skjønn») kunst, som går ut på at den er elitistisk og ikke angår folk flest, med å si at den faktisk handler om det folk flest utsettes for, og at den derfor også kan nå ut til folk som trodde at kunst ikke angikk dem.

32 Henmo 1996a, s. 22.

Denne omvendingen av kunstbegrepet og kvalitetsforståelsen handler altså om at kunstneren velger teknikk eller stil (her: estetikk) ikke ut fra en modernistisk fundert modell hvor mediet undersøkes i seg selv (som hos kritikeren Clement Greenberg), men ut fra en diskursiv modell, hvor teknikk-, medie- og stilvalg brukes strategisk og må kvalitetsvurderes ut fra hvor effektivt grepet intervenserer i en retorisk og politisk kontekst. Denne intervensjonspraksisen eksemplifiseres også ved en henvisning til Martha Roslers «appropriation art»: Kunsten intervenserer eller peker utover kunstfeltet ved å appropriere materialer, stiler og medieteknikker som det ikke undervises i på akademiene, men innen andre bransjer, som i reklamebransjen. Antiestetikk eller appropriert estetikk bryter med og bryter ned en tradisjonell kvalitetsbasert estetikk funderte i form, farge og komposisjon. Kunstens nye måte å kommentere det sosiale og politiske på bryter i én og samme bevegelse ut av kunsten og peker samtidig frem mot en ny type forståelse av kvalitet i kunsten. Henmo skriver: «Ved å bruke andre medier enn tradisjonelle kunstmedier/materialer trekkes sosiale kontekster som mediene/materialene hører hjemme i, inn i verket.»

Man kan si at mens Harald Szeemann provoserte ved å sidestille «individuelle mytologier» og «ahistoriske klanger» på kryss og tvers av kunsthistorien, ønsker Henmo å fremheve hvordan en ny generasjon kunstnere gjennom spesifikke praksiser etablerer en ny (diskursiv) estetikk, som samtidig også innebærer at vår forståelse av sammenhengen mellom kunst og kvalitet må endres. Kvaliteten ligger ikke lenger i «strøket», men i intervensjonens kraftfulle krasj.

Randsonen og den alternative kunstscenen

I den neste store utstillingen over ung norsk samtidskunst, *Fellessentralen* på Kunstnerens Hus i 1998, kuratert av Jon-Ove Steihaug, utbroderes den diskursive estetikken videre og kuratorrollen tematiseres direkte i forhold til ideen om en alternativ kunstscene man vil vise frem og italesette. Selvrefleksjon og randsoner fremheves både i kunsten og i kuratorens egen katalogtekst. Steihaugs omfattende forord i utstillingskatalogen blir toneangivende for måten også kunsthistorikere som Gunnar Danbolt senere skal komme til å drøfte norsk kunst på 1990-tallet. Steihaugs anliggende er estetisk og politisk. Han legger for dagen en tydelig konfliktorientert modell, hvor kuratoren tar stilling *mot* de tradisjonelle institusjonene og *for* en alternativ kunstscene. Kuratoren blir alternativets eller de andres stemme.

Steihaug bruker ikke begrepet «paradigmeskifte», men det er i den retning man bør lese katalogteksten. Kunstteori og kritikken av konservative institusjoner som NBK oppfattes ikke som kunsteksterne fenomener, men som noe kuratoren gjenfinner i de nye uttrykkene. Steihaug nevner fire fenomener

som har satt sitt preg på den alternative kunstscenen: en ny teoribevissthet i kunstutdanningen, opprettelsen av kunstnerstyrte visningssteder som motinstitusjoner til museene, en internasjonal orientering blant kunstnerne og sist, men ikke minst: debatten om NBK og kuratorrollen. I tillegg utvides utstillingsmediet ved at det knyttes an til både teaterscenen, kinosalen, biblioteket og salongen. *Fellessentralen* består av fem deler: 1) kunstnernes arbeider, 2) et dokumentasjonsbibliotek, 3) et rom (kalt den «den nye scenen») for inviterte prosjekter (teater, dans, performance, foredrag, diskusjoner og – ikke minst – kunstnerstyrte visningssteder), 4) et norsk videokunstprogram kuratert av Kristin Bergaust kalt «Video videre», og 5) katalogen, som typografisk leker med en rekke paratekstuelle forskyvninger. De fem delene danner et aktivt produksjonsrom som peker både bakover (hva har skjedd på «den nye kunstscenen»?) og fremover (hvor går kunsten?).

Begrepet om «den nye scenen» var viktig i Norge på denne tiden. *Fellessentralen* samarbeidet aktivt med Galleri GI, Kunstninskikt, Galleri m. balkong, Baktruppen, Origami-nettverket og G.U.N. Ideen om at det finnes en «annen scene» og en «annen kunst» utenfor den etablerte, institusjonelle, kanoniserte, fortolkede og forståtte kunsten blir en sentral drivkraft for flere kuratorer. Kunstneren Elisabeth Mathisen, en av deltakerne i *Fellessentralen*, hadde kuratert utstillingen «Den andre kunsten» på UKS i 1996, hvor hun forsøkte å finne det hun kalte det «uferdige verket». Den alternative kunstscenen på 1990-tallet kunne symbolisere dette andre. Særlig i Oslo, Bergen og Trondheim var utviklingen av nye utstillingskonsepter og aksjoner påtakelig. Der oppsto det en rekke nye visningssteder som gjerne kalte seg «selvorganiserte» visningssteder, for å skille seg fra eldre forløpere.³³ Den norske frilanskurato-

33 Se Veiteberg 2017. Ved de selvorganiserte visningsstedene var kunstnerne selv kuratorer, og noen av kunstnerne gikk videre og ble blant de første frie kuratorene, slik som Per Gunnar Eeg-Tverbakk. Treffende nok ble et av de første kjente selvorganiserte visningsstedene drevet av en kunstner og stilpluralist som Ole Jørgen Næss, som i 1992 startet Herslebsgate 10. Etter hvert fikk man Struts, G.U.N., G.I. (Lotte Konow Lund), 20 11 66, M3, Nebb-X, Galleri c/o og Zoolounge (bl.a. med Christel Sverre) i Oslo; Pikene på Broen i Kirkenes; Galleri m. balkong og Origami-nettverket i Trondheim og Galleri Otto Plonk (drevet av bl.a. Per Gunnar Eeg-Tverbakk) i Bergen. I ulike konstellasjoner laget disse visningsstedene fellesutstillinger som Art Attack i Oslo (1995), Oslo One Night Stand (1995) og Oslo Band Stand (1997). I tillegg til *Fellessentralen* fantes det også andre samarbeidsprosjekter omkring alternative visningssteder, som *Mellom rommene* i Bergen i 1990, arrangert av Anne Bekkelund, Ingvill Henmo og Hilde Skjeggestad, Riksutstillinger gjorde «Twisted» i samarbeid med Galleri Struts i 1996, og *Prosjekt i Gamlebyen* (PiG) i Oslo i 1994, hvor flere steder i byrommet ble brukt (33 konserter, 94 utstillere og 17 forfattere). Flere av aktivitetene på den alternative scenen har også etablert seg som milepæler ved at de har blitt kopiert i ettertid. Den første utstillingen på Otto Plonk ble for eksempel gjentatt tjuer år etter på Standard i Oslo i 2015 ved at de originale kunstinstallasjonene fra 1995 ble bestilt som kopier fra et kinesisk firma, og *PiG* ble viet en konferanse i samarbeid med Oslo Kunsthall og *Munchmuseet i bevegelse* i 2016 på Oslo Ladegård.

ren som Steihaug identifiserer seg med, ble, ifølge ham, utviklet som et resultat av denne alternative scenen, og han ble talsmann for et forsøk på å forstå denne scenens kraft og kritikk. Steihaugs utvidelse av utstillingsmediet til å inkludere fem ulike delelementer er antakelig i seg selv en direkte inspirasjon fra de nye visningsstedene, som ofte viste vei bort fra det monomediale (maleriet som henger på en knagg) til det flermediale og eventaktige. Visningsstedet ble også et sosialt samlingssted. Otto Plonk i Bergen arrangerte blant annet «parties» med innleide DJ-er. DJ-en og den frie kuratoren entret kunstscenen i Norge samtidig. Det var innlysende for tidens aktører at DJ-ens sampling av musikk og kuratorens sampling av kunst resonnerer med hverandre.

Vi må se nærmere på Steihaugs katalogtekst for å vurdere hvordan han italesetter den nye situasjonen. Kuratorens opposisjon mot de tradisjonelle museumsinstitusjonene inngår i det Steihaug fremhever som den «underliggende diskusjon i utstillingen», det publikum ikke så lett får øye på. Ideen om «det andre» innsirkler han ved å fokusere på det han kaller utsider, utkanter, utfordringer og grensedragninger. Dette er kunstneriske posisjoner som befinner seg utenfor veletablerte kvalitetsforståelser. De er:

- 1) kunstnere som arbeider på tvers av eller i *utkanten* av medier; 2) kunstnere som fører en dialog med det som ligger på *utsiden* av kunstbegrepet, i populærkulturen eller andre steder; 3) kunstnere som inntar posisjoner hvor gjengse kategorier for kunstproduksjon og kunstnerrolle blir *utfordret*; 4) kulturproduksjon som foregår på utsiden av kunstbegrepet, men som allikevel har en forbindelse til det eller indirekte stiller spørsmål ved denne *grensedragningen*.³⁴

Heller enn å være kunstnere som befinner seg innenfor ett medium, er dette altså kunstnere som strategisk plasserer seg *på kanten* og endog *på utsiden*. De har ikke bare falt utenfor et tradisjonelt kunstbegrep, men også utenfor gjengse kvalitetsnormer. Dette gjør at kuratoren får et særlig ansvar som også er problematisk – han eller hun må nemlig oppfinne en utsigelsesposisjon som kan innlemme også det som er *utenfor*. Her kommer tanken om utstillingen som et aktivt produksjonsrom tydelig frem. Steihaug understreker nemlig at «kunst er kollektiv meningsskaping». Det er noe vi må forstå sammen, men denne *samhandlingen* er ikke uten konflikter. Flere aktører strides om plassen og den rette meningen: «Kunstner, kritiker, museum, kurator, galleri, utdannelsessystem, media osv. produserer sammen kunstens og kunstbegrepets mening.»³⁵ Kuratoren må derfor skape et produksjonsrom som fremmer en

34 Steihaug 1998, s. 17 (mine uthevninger).

35 Ibid. s. 17.

tenkning som er både selvrefleksiv og selvkritisk. Ingen aktører er nemlig nøytrale i dette spillet. Etter en kort diskusjon av den tradisjonelle museums-konservatorens rolle fremhever Steihaug de sentrale elementene i den nye kuratorrollen:

Det er allikevel i mine øyne noe vesentlig nytt ved kuratorbegrepet. Det impliserer i beste fall en annen *selvforståelse* hos den som lager en utstilling, knyttet til kritisk *postmoderne* teori og kunstnerisk praksis fra de siste tjuetretti år. Man har tatt inn over seg kontekstens betydning og vedkjenner seg at man i en slik forstand er en medskaper og del av den *kollektive produksjonen av mening*. Det betyr at man *selvrefleksivt* må gjøre rede for sine interesser slik at reell meningsutveksling kan finne sted (det er for øvrig på den måten all god forskning fungerer). I den tradisjonelle konservatorrollen later man i stedet som om man representerer en nøytral og objektiv instans, en fagekspertise som kan plukke ut «*kvalitet*». Det er selvsagt også en smart *maktposisjon* hvis man vil unngå å bli kikket i kortene. Man vil ikke erkjenne at man som konservator selv er med på å produsere den kunstmeningen som man i neste omgang sier at man kun avspeiler.³⁶

Postmoderne teori fremheves antakelig fordi dette var en teori som forsøkte å begrepsfeste erfaringer som befinner seg i en overgang eller i en grensesone mellom det som er innenfor, og det som er utenfor. Dette speiles i innflytelsesrike «postmoderne» filosofiske utlegninger som Jacques Derridas *Marges de la philosophie (Filosofiens mager)* eller i Michel Foucaults *Les mots et les choses (Ordene og tingene)*. Selvrefleksivitet, postmoderne teori og ideen om en kollektiv meningsproduksjon fremheves som kuratoriske kategorier i kontrast til den tradisjonelle fagekspertisen, som dekker seg bak en forestilling om at deres smak er nøytral og objektiv. Når selvrefleksive grensedragninger blir et kollektivt anliggende, kan ikke «dekorativ» kunst (Widerberg, Weidemann, Nerdrum og Bleken nevnes) bidra i særlig grad, mener Steihaug. Den «beveger» ingenting:

I mine øyne blir dette en form for reproduserende og «dekorativ» kunst, som kan ha «høy» kvalitet ut fra sine egne referanserammer, men som ikke egentlig beveger noen ting. Den vesentlige kunsten er primært der hvor det foregår en form for metarefleksjon, hvor noe grunnleggende rokes ved som endrer feltet eller rammene som sådan, hvor betingelsene for å produsere kunst endres.³⁷

36 Ibid. s. 20 (mine uthevinger).

37 Ibid. s. 18.

Det som tidligere ble ansett å ha høy kunstnerisk kvalitet, er altså bare gyldig innenfor en bestemt referanseramme. Steihaug betviler dermed ikke kunsten, men den referanserammen som legitimerer denne kunstens kvalitetsbegrep. Steihaug forfølger spor etter en metarefleksiv endringsiver på kunstfeltet. Han går ikke inn på kunstteorier som vil hevde at all kunst setter sin egen teori, altså at all kunst på et eller annet nivå er selvrefleksiv. Steihaug søker etter en spesiell type selvrefleksjon som angår randsoner, eller som reflekterer over forholdet mellom utsiden og innsiden av kunsten for å forskyve de vante grensedragningene på feltet. Dette var en søken Steihaug delte med mange kritikere og kuratorer på denne tiden.³⁸ NBKs klassifikasjonssystem befant seg i en legitimitetskrise, ifølge Steihaug, fordi dets kart over samtidskunsten ikke lenger stemte overens med hva unge kunstnere faktisk var interessert i. NBK opprettholdt en falsk og homogeniserende orden på kunstfeltet. Den «vesentlige» kunsten befant seg et annet sted.

Institusjonskritikken

Da Jonas Ekeberg fikk det kuratoriske ansvaret for Riksutstillingens turné i 2003, ble kuratorrollen enda mer eksplisitt politisk. Ekeberg utfordret det han kalte en «sosialdemokratisk orden». Denne ordenen er en formidlingsorden: Kunst skal ut til folket. Han kalte den nye riksutstillingen *Kunst til folket*. Dette er Arbeiderparti-retorikk i ny forkledning, eller det eksklusive kretsløpet (en alternativ kunstscene) relansert i det inklusive kretsløpets retorikk (som «kunst til folket»).

Riksutstillinger skulle i 2003 feire sitt 50-årsjubileum med en utstilling om ny ung kunst i Norge. Ekeberg fremhever et historisk paradoks anno 2003: En av sosialdemokratiets mest sentrale kunstinstitusjoner, Riksutstillinger, skal feire seg selv i nyliberalismens tidsalder. Ved hjelp av Jean-François Lyotards postmoderne teori om de store fortellingenes fall blir paradokset tydelig. Riksutstillingene befinner seg innenfor den store sosialdemokratiske fortellingens horisont. Den nyliberale mentaliteten har mistet tilliten til alle store fortellinger. Men hva gikk den store sosialdemokratiske fortellingen ut på innen kunstfeltet? Riksgalleriet (senere Riksutstillinger) ble opprettet i 1953. Det skulle samle folket, «åpne sinnene» og skape et «behov for god kunst i bygd og by». Kunst skulle bli en sentral del av folkeopplysningen. Også Arbeiderpartiet kunne, etter reformismen på 1930-tallet, godta ideen om en felles god smak, ettersom man da gikk bort fra kommunismens kritikk av den borgerlige kunsten og i stedet mente at også arbeidere bør like moderne

38 I Røssaak 2001 og 2005 er disse randsonestrategiene utdypet i lys av internasjonal teori og den nye «virkelighetstrangen» i 1990-tallskunsten.

(borgerlig) kunst. Ved institusjonens 50-årsjubileum befant man seg paradoksalt nok i en situasjon hvor tilliten til den store fortellingen var på retur, og den moderne kunsten hadde blitt postmoderne eller konseptuell. Riksutstillinger var tuftet på ideen om å spre en nasjonal enhetskultur, men endte nå opp med en kunstscene som ikke lenger var nasjonalt, men internasjonalt orientert, og en kunst som ikke var orientert mot kunst for kunstens egen skyld, men som i sitt innhold var sterkt kritisk til den norske kunstinstitusjonen.³⁹ Selv den institusjonen som skulle oppdra og spre kunst til folket, var blitt en del av det som kritiseres i den nye kunsten. Ekeberg minner om at slik neo-avantgarden i USA ødela det amerikanske kunstsyste­met på 1960-tallet, hadde vi nå fått «en norsk ny-avantgarde». Man står med andre ord overfor store utfordringer av politisk, pedagogisk og etisk art. Hva gjorde Ekeberg?

Et sentralt anliggende ble drøftelsen av hvor Riksutstillinger trådte feil i sin formidling av samtidskunsten, og det handlet i stor grad om fraværet av en god pedagogisk ramme rundt utstillingene, mente Ekeberg. Man kan ikke bare sende ny, ung kunst ut til folket og tro at dette skal alle forstå og like; man må i mye større grad pakke inn opplevelsen i en bredere pedagogisk setting. Kurateringen må bli sterk og omfattende og ta i bruk en rekke nye midler og muligheter.

Hvis Szeemann representerer en sjamanistisk kurator som tillater seg hva som helst, og Steihaug og Henmo er diskursive kuratorer som viser hvordan kunstverkene direkte eller indirekte artikulere «diskurser», går Jonas Ekeberg fra en «discursive turn» til en «educational turn» i kurateringen. Utstillingene som et aktivt produksjonsrom utvides med hver av disse endringene. Vi så at Steihaug trakk inn en rekke andre aktører fra kunstfeltet i Norge. Ekeberg trakk i enda større grad inn ikke-kunstneriske aktører. Han inviterte inn forskere, journalister og arkitekter i et forsøk på å etablere et omfattende pedagogisk, sosialpolitisk og formidlingsmessig løft. Han vil sikre at paradokser, utfordringer og ny kunst blir forstått av folket. Frasen «kunst til folket» er ikke bare ironisk, men et bokstavelig formidlingsgrep på en ny måte. Et stort apparat skal her delta i, kommentere og forske på formidlingen av kunst til folket – mens utstillingen pågår, og som en del av utstillingen. Ekeberg sender ikke bare kunsten ut på turné, men også NRK Kulturavdelingen, avisa

39 I en kritikk av *Kunst til folket* hevder kunstinstitusjonshistorikeren Dag Solhjell (2003) at Ekeberg i for stor grad tolker Riksutstillinger som et sosialdemokratisk prosjekt. Solhjell mener snarere at Riksutstillinger er et barn av den gamle elitære og statsautoriserte kunstnerorganisasjonen Bildende Kunstneres Styre. I stedet for å støtte og bygge opp kunstneriske institusjoner i byer utenfor Oslo, slik Ap gjennomførte med den langt mer desentraliserte Riksteater-ordningen, ble Riksutstillinger et falskt alibi for å fastholde all kunstnerisk virksomhet og evaluering til hovedstaden, hevder Solhjell. Ufrivillig blir Ekeberg et gissel for det Solhjell kaller «ett nasjonalt kuratoriat».

Klassekampen, det politiske aksjonistnettverket AdBusters, arkitektkontoret Space Group, motion-graphics studioet Racecar og kunst- og kulturforskere fra høyskolene i Telemark og Stavanger. Disse syv «ikke-kunstneriske» aktørene fikk i oppgave å presentere andre syn på kunst- og kulturformidling innen rammene av «kunst til folket»-ideologien. NRK laget en skreddersydd kavalkade over sine *kunst til folket*-programmer, *Klassekampen* hadde et eget magasinbilag om temaet, høyskolene presenterte sin forskning omkring «offentlig kunst» og en historisk gjennomgang av Riksutstillinger, Space Group skisserte nye gallerirom, og Adbusters og Racecar lekte med alternative presentasjonsformer. Til sammen bidro disse aktørene med en institusjons- og formidlingskritikk som var både historisk og fremtidsrettet, og det fremkommer i katalogen at det var en annen form for institusjonskritikk enn den kunsten selv produserte. Slik viser Ekeberg hvordan forskning og kunst kan belyse samme problemstilling. Polemisk sett blir forskningen «kunst for folket», og kunst blir til kritikk av eller diskurs om «kunst til folket». Denne diskursive tilnærmingen til kunst lå i tiden. Ekeberg sier selv at han var inspirert av Catherine David og hennes tanker omkring kurateringen av *documenta 10*. Ifølge Ekeberg lekte David med tanken på å lage en kunstutstilling helt uten kunst, men bare med foredrag og debatter.⁴⁰

Utfordringer

Den nye kuratortradisjonen fra Harald Szeemann og frem til de norske kuratorene på 1990-tallet og fremover har utviklet et aktivt produksjonsrom i Norge som har vært avgjørende for endringer og utvidelser av kvalitetsforståelsen. Den har vært med på å vise vei ut av sider ved den modernistiske estetikken, brutt med mediehierarkiet, fremmet nye kunstpraksiser og gjort teoretiske og politiske refleksjoner til en sentral del av kunstscenen. Samtidig har den vært med på å synliggjøre hvordan kunstfeltet faktisk fungerer, gjennom et grunnleggende konfliktorientert premiss som står i skarp kontrast til de tunge konsensusorienterte institusjonene.⁴¹

I dag er den frie kuratoren under sterkt press på grunn av strukturendringer på kunstfeltet. Det er vanskelig å se helt klart hvilke konsekvenser dette får. Avslutningsvis kommer derfor noen foreløpige spekulasjoner, men mer forskning trengs.

40 Jonas Ekeberg i intervju med undertegnede, juni 2017.

41 Her kunne en mer omfattende studie også sett på hvordan kuratoriske praksiser i Norge har tatt for seg andre ignorerte eller underkjente grupper, som kvinnelige kunstnere (den feministiske kritikken) eller alternative kunsthistorier som utfordrer etnonasjonalismen (den postkolonialistiske kritikken). Videre kunne man se på de norske biennialene og på særegne prosjekter som for eksempel Skulpturlandskap Nordland.

Jeg ser tre sentrale strukturendringer, knyttet til nye styringsprinsipper, økonomiske tendenser og teknologiske endringer. For det første har vi fått en nyliberal stemning på kunst- og kulturfeltet også i land som Norge, hvor statsstøtte har vært et sentralt virkemiddel for å opprettholde et variert kunst- og kulturtilbud. Den nyliberale mentaliteten, knyttet blant annet til den såkalte *New public management*-modellen, har vært med på å endre styringsprinsippene også for statlige eller statsstøttede institusjoner. Hvordan utfordrer dette fagekspertisen og kuratorens rolle som kritiske kvalitetsaktører?

For det andre har statlige budsjettkutt innenfor kultursektoren i større grad tvunget kunstinstitusjoner ut på det frie (sponsor)markedet. Hva fører det til?

For det tredje åpner nye digitale teknologier opp for en rekke nye utfordringer, og her er det avgjørende at vi spekulerer og forsøker å tenke det utenkelige, nemlig at algoritmer kan overta kvalitetsvurderingen og kurateringen av kunst. Sentralt i disse utfordringene ligger en idé om administrering og kontroll. Man undersøker hva folk vil ha, og etablerer kvalitetshierarkiene deretter, som om et samfunn besto av rasjonelle aktører uten kulturelle og politiske ideer og særinteresser som burde utfordres. Kuratorens kritiske sans og innsikt i komplekse kvalitetsvurderinger svekkes, og byråkrater og maskiner kan styre det meste fordi man innbiller seg at forestillingen om diskurshegemonier ikke lenger er gyldig.

For det første vil antakelig de nye styringsprinsippene knyttet til *New public management* innenfor kunst- og museumssektoren endre maktbalansen internt i institusjonene. Informasjons- og markedsavdelinger styrkes, og fagekspertisen og kuratorens rolle og autonomi svekkes. Dette kan styrke institusjonens kommunikasjonsevne rent markedsmessig, men sett i et kuratorisk perspektiv fører det ofte til en mer utydelig faglig profil. Dette skjer paradoksalt nok samtidig med at den kuratorstypen som brøt gjennom på 1990-tallet, nå har sklidd inn i kunstlivet som en skjør, men naturlig del av landskapet. En av mine informanter innen kunstlivet advarte faktisk mot to tendenser i denne sammenhengen: For det første ser man sammenhenger hvor kuratorregien suppleres eller erstattes av nye informasjonsmedarbeidere, og for det andre reduseres kuratorens autonomi, idet informasjonsavdelinger får større ansvar for agenda og profil. Markedsavdelinger har en tendens til å forvandle kuratorstemmen til en ny type «grei kurator» som blir en «behagelig» representant for det etablerte og ufarlige. «Opplevelse» fremmes på bekostning av kritisk oppmerksomhet. Kuratoren blir lett viklet inn i et spill knyttet til «markedsmessige» snarere enn faglige avveininger. Kuratorutdanningen har profesjonalisert kuratoren og gitt oss kompetente aktører klar for en internasjonal kunstscene, men det institusjonelle kravet om nyliberalistisk fleksibilitet har innført forventningen om at en «flink» kurator friksjonsløst

skal kunne forsvare hva som helst. De må forvandle det middelmådige eller populære til noe interessant og oppsiktsvekkende. Kuratoren blir en oppdragsbyråkrat snarere enn en kontroversiell historieskriver med noe viktig på hjertet. Flinkis-kuratoren søker konsensus fremfor dissens, det etablerte fremfor det kontroversielle og det forventede fremfor det uventede. Dårlig eller svak kuratering fører også til en motreaksjon mot et såkalt kuratorvelde. Man underkjenner kurateringen eller forneker kuratorrollen. Dette ser man der kunstnere og gallerieiere snakker om at nå skal «bildene tale for seg selv». Denne holdningen mangler en selvrefleksiv pragmatisme, fordi ingen kunstverk helt enkelt kan frembringe seg selv eller tale for seg selv. Enhver presentasjon av kunst innebærer et innslag av regi, som må utvikles kritisk og kreativt, fordi ingenting «taler for seg selv». En god kurator er alltid selvrefleksiv på dette området.

For det andre ser man i Europa – og i økende grad også i Norge – to tydelige tendenser som endrer kunstfeltets økonomiske strukturer: Statsstøtten til museer utfordres, og stadig flere museer og biennaler blir brikker i et finanspolitisk spill hvor utstillingsprofiler kommer i konflikt med finansnæringens kamp for en plass i solen gjennom såkalt innovativ *branding*, som lett plasserer kuratoren i skyggen eller i en litt *klein* posisjon. Sponsorere er nemlig aldri nøytrale aktører, men aktører med en egen historie og agenda. Mange kunstnere protesterte for eksempel da giganten Tate lot seg sponse av store oljeselskaper med urent mel i posen.⁴² Sponsoravtaler med aktører som for eksempel tjener grovt på støtte til «fossilverstinger» eller utnyttelse av billig arbeidskraft, fører institusjoner og deltakende kunstnere inn i en rekke etiske dilemmaer. Det kan også gjøre livet til kunstinstitusjonene skjøre. En sponsor kan brått kaste en institusjon på sjøen, som da Deutsche Bank i 2013 plutselig avsluttet sitt omfattende samarbeid med Guggenheim i Berlin. Kostnads-tunge institusjoner som Guggenheim er ofte tydelig preget av sine sponsorer. Sponsorene BMW og Armani har også preget utstillingsprofilen, som da museet i 2000 satte opp en retrospektiv moteutstilling om Giorgio Armani. Museet turnerte også med et motorsykkelshow som fremhevet BMW-sykler. Det ble også mye diskutert hvilken rolle den italienske kaffeprodusenten Lavazza hadde å si for museets satsing på italiensk futurisme.⁴³

Det er en kjent sak at sponsorer kjøper seg kulturell kapital, en slags dan- net verdighet, ved å sponse kunst- og kulturinstitusjoner, men kanskje burde kunst- og kulturinstitusjonene i enda større grad etablere tydeligere etiske retningslinjer for slike avtaler. Da kan man unngå en rekke penible situasjoner. Er det for eksempel forsvarlig å motta midler fra industrier som i noen

42 Art not oil coalition 2016.

43 Peers 2016.

sammenhenger kan oppleves som uetiske eller som opererer i strid med miljøpolitiske hensyn? I 2012 gikk kunstnerorganisasjonene i Norge sammen i en kritikk av at Astrup Fearnley Museet hadde inngått en sponsoravtale med Lundin Petroleum, et firma som var under etterforskning for brudd på folkeretten, og i mai 2017 gikk norske kunstnere, musikere og forfattere sammen i et opprop hvor de krevde en slutt på at kulturlivet lot seg sponse av «skitne oljepenger».⁴⁴ Norge er langt fra uskyldig og ren på dette feltet.

Men det finnes også eksempler på at sponsorer eller aktører fra finansnæringene har utviklet museer og visningssteder i svært positive og interessante retninger. Reesa Greenberg har sett på det hun kaller «activist-patron-curators» i Nord-Amerika.⁴⁵ Elizabeth A. Sackler, som kaller seg en «public historian» og «arts activist», har på denne måten bidratt til å utvikle Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art ved Brooklyn Museum. Sarah Peters har på lignende måte etablert MoMAs Women's Fund i New York, som har generert et utall feministorienterte utstillinger og konferanser ved MoMA. Den canadiske biennalen *Sakahàn: International Indigenous Art* ville ikke vært mulig uten midlene fra kunstsamler Michael Audain. I Norge er Henie Onstad kunstsenter, Astrup Fearnley Museet og Ekebergparken også frembragt av kunstsamlere. Kunstsamlere og sterke sponsorer kan både berike og forringe en institusjonsprofil. Noen er kanonorienterte (fokuserer på det trygge), mens andre vil fremheve det neglisjerte eller satse på politisk kritikk. Mens en sterk investeringskultur har omformet store deler av Europa og drevet alternative visningssteder ut og bort fra hovedgatene, er tendensen i Norge fremdeles åpen. Men det er viktig å se på hvilke nye kunsteksterne tendenser som «kolonialisere» feltet.

For det tredje digitaliseres museumsbransjen og kunstmarkedet i stadig større grad. Dette kan være med på å effektivisere feltet, og nye digitale applikasjoner kan være med på å berike publikums opplevelse og læringsutbytte, men like ofte snikinnfører ny teknologi en ny type markedsorientering og managementstenkning. Krav om inntjening og økte besøkstall fører til at museer tar i bruk statistikk og databasert registrering av besøk, *likes* og oppmerksomhet. Museenes kommunikasjons- og markedsavdelinger får en autonomi som drives ut fra forretningsmodeller heller enn kuratorisk skjønn. Man kan også tenke seg at museer vil kunne registrere elektronisk hvilke verk som er populære, og slik sørge for at disse verkene alltid vises frem, for å sikre publikumsopplutningen – uavhengig av veloverveide kuratoriske hensyn. Ny teknologi knyttet til «stordata» (*big data*), «real-time analytics», «watch time reports» og «remote sensing» kan forfine og nyansere en rekke

44 Se Evensen 2012 og Stopp oljesponsing av norsk kulturliv 2017.

45 Se Greenberg 2017.

styringsmodeller som ytterligere støtter New public management-tenkningen. Men de samme teknologiene kan også brukes faglig, kuratorisk og kunstnerisk. Digitalisering, visning på nett og mobile informasjonsapplikasjoner kan potensielt sett skape nye rom for kuratering, kritikk og pedagogikk. Dette er et område man bør følge nøye med på i tiden som kommer. Her trengs mer forskning.⁴⁶

Kunstmarkedet har for lengst beveget seg langt inn i cyberrommet. Det befinner seg nå i stor grad på internett. Kunstmarkedet har alltid vært et yndet område for mer markedsorienterte kuratorer og kjennere, men nå ser man at også disse utfordres helt konkret av lynraske dataprogrammer som *ArtRank*-algoritmen. Dette er en programvare som overvåker det globale kunstmarkedet og indikerer hva som til enhver tid har høyest «verdi», hva man bør kjøpe, hva man bør beholde, og hva man bør kvitte seg med. 2015 var et rekordår for investeringer i kunst. Det ble omsatt for om lag 400 milliarder kroner, og Paul Gaugins *Quand te maries-tu?* satte salgsrekord med en prislapp på 240 millioner kroner. Men dette vil også endre seg. Etter at nyrike kinesere etablerte seg på kunstmarkedet på 2010-tallet, er det ikke lenger moderne europeisk kunst som omsettes mest globalt, men tradisjonell kinesisk kunst.

Hva er det som styrer kunstmarkedet? Flokkmentaliteten er sterk. Kunstkritiker Brian Sewells hete tips er enkelt: «If you do buy art, buy what everyone else is buying. It is an entirely false market and one day it will implode, but at the moment it is fiercely profitable.»⁴⁷ I det øyeblikket «verdi» primært vurderes kvantitativt (ut fra hva de fleste kjøper) og ikke kvalitativt, vil databasert overvåkning få enorm makt. Algoritmene vil styre markedet. I et finansmarked uten kvalitetsdiskurser, kun massesuggesjon, er ingen raskere og mer presise enn nettopp algoritmene, de representerer tallenes klare tale.

Mot en ny kvalitetsforståelse

De tre faktorene – New public management, nye økonomiske strukturer og algoritmisk kuratering av kunsten – vil antakelig utfordre og endre kuratorens rolle i tiden som kommer. Kan den frie kuratoren fremvise en alternativ kvalitetsforståelse innenfor rammene av de nye managementmodellene som brøyter seg frem? Kan den frie kuratoren få en rolle i utviklingen av kunstfeltet som et vitalt og eksperimenterende laboratorium for nye visjoner og kritiske kvaliteter? Doreen Mende, som er kuratorutdannet ved Goldsmiths,

46 Nye forskningsprogrammer, som KULMEDIA, initiert av Kulturdepartementet og Norges forskningsråd, viser at forskningen på dette området er økende.

47 Sitert i Christie 2015.

University of London, formulerer spørsmålet slik: «Can we conceive of an exhibition space beyond the capitalist paradigm that operates so relentlessly to separate production from presentation?»⁴⁸

Nye økonomiske og tekniske paradigmer bør endre måten vi forsker på kuraterings- og kvalitetsprosesser. Mens 1990-tallskuratorene så på disse prosessene i lys av konflikter mellom estetiske regimer, generasjoner og institusjoner, bør man i dag i større grad se på hvordan kvalitetsforståelser presses, utsettes og formes av et mer sammensatt nettverk av aktører. Vi trenger modeller som kan studere hvordan kuraterings- og kvalitetsprosesser er resultater av en rekke skiftende konstellasjoner av menneskelige og ikke-menneskelige aktører – kunstnere, kuratorer, visningssteder (institusjoner), pedagogikk, teorier, kunsthistoriske trender, styringsmodeller, kommunikasjonsavdelinger, kapital, budsjetter, algoritmer, internett, stat og marked. Disse aktørene både styrker og svekker hverandre, og de oppstår i ulike serier og sammensetninger. Aktørene kan også monteres sammen på nye måter for å belyse hverandre, og et slikt monterings- eller montasjebegrep var allerede aktivert i de tre kuratormodellene vi har sett på her.

Szeemanns sjamanistiske modell laget montasjer av ulike temporaliteter og sanseligheter. Han koblet fortidige verk med nåtidige, og lot konseptuelle strategier konfrontere nye sanseligheter. Han koblet sammen ulike kraftfelt og inviterte publikum inn til å erfare nettverk av krefter fra fortid og nåtid, konsepter og sanseligheter. Kvaliteten ligger i erfaringen av de nettverk og koblinger Szeemann regisserte. Hos Henmo og Steihaug kommer det diskursive sterkere inn. De vektlegger *koblingene* til sosiale og politiske diskurser som omgir kunstverkene. Appropriasjonskunst fremheves på bekostning av den maleriske modernismen; samtidig kan man revurdere og forstå maleriet på nye måter, noe Steihaug gjør i sin doktoravhandling om Bendik Riis (2008). Refleksjonen omkring eget kunstnerisk ståsted og uttrykk fremhever en kunnskap om det nettverket av assosiasjoner og horisonter som uttrykket er en del av. Slik blir kunstverkene lest som handlende aktører i et diskursivt felt. Ekeberg går med sin «educational turn» enda lenger i å hente inn feltteoretiske betraktninger som åpner nettverket ytterligere. Historiske akser (Riksutstillingene før og nå), konkurrerende felter (arkitektur og design) og formidlingsinstitusjoner (tv og aviser) trekkes inn som sentrale aktører.

En såkalt aktør-nettverksteori kan få frem sammenhengene i det nye komplekse kunstfeltet enda bedre. Aktør-nettverksteorien er en videreutvikling av diskursteorien, men trekker i større grad ikke-menneskelige

48 Mende (u.d.).

krefter som teknologi inn som virksomme og avgjørende aktører.⁴⁹ Her er aktørbegrepet og nettverket sentralt. Aktørene er mer enn mennesker, og nettverket strekker seg langt utenfor utstillingsrommet. Kuratoren og kunstverkene befinner seg i ulike institusjonelle, tekniske og semantiske nettverk. Kuratorens rolle blir således å synliggjøre disse nettverkene som koblinger, assosiasjoner og horisonter – ofte i sin mest fysiske og materielle forstand. Kuratoren blir en montør som jobber med montasjer – ikke montasjer i filmatisk forstand, men snarere i Gilles Deleuze og Felix Guattaris forstand. Deres term *agencement* kan oversettes med «handlende sammensetninger» eller «montasjer».⁵⁰ Kunsten (enten det dreier seg om et maleri, et konsept eller en performance) er slike montasjer som består av sammensatte elementer som knytter ting sammen i nye ekspressive felter og handlinger. Kuratoren trer gjennom sin praksis inn i denne montasjehandlingen ved å skape et aktivt produksjonsrom hvor publikum også settes i stand til å delta i montasjehandlingen. Disse montasjehandlingene inngår i kvalitetsprosessen. Kort sagt kan man si at kvaliteten ligger i erfaringen av sterke og svake koblinger som igangsettes i møtet med verkene i en utstilling. Kunstnerisk kvalitet knyttes her ikke til enkeltverk løsrevet fra en utstillingskontekst, men ses snarere som en sentral del av verkets oppstilling og utstillingshistorikk.

Utfordringen for både kunstnere og kuratorer i dag ligger i hvordan man kan iverksette nye koblinger som knytter an til nye aktualiteter som teknologi, management og kontroll. Hvordan kan disse aktualitetene inngå i de mer velkjente «aktørene» i samtidskunsten, som estetikk, teknikk, politikk, diskurs, institusjonelle elementer og så videre? Kuratorens oppgave blir å bruke kunnskap og teft (og i det siste ligger det uvegerlig et innslag av det sjamanistiske) for å trekke frem de koblingene han eller hun synes er mest aktuelle akkurat nå, fordi de treffer best. Kuratering blir tolkning og mediering av montasjer – i alle rom. Kvaliteten i arbeidet ligger i måten kuratoren inviterer publikum eller bruker inn i den aktuelle montasjehandlingen.

Takk til Jonas Ekeberg, Rike Frank, Anne-Szefer Karlsen, Jorunn Veiøberg og Harald Østgaard Lund, som stilte som informanter, og til redaktør Øyvind Prytz, som utrettelig utfordret meg gjennom hele prosessen. De er dog ikke ansvarlige for de påstander og konklusjoner som fremmes i denne artikkelen.

49 Aktør-nettverksteorien er utformet av Bruno Latour (2007). Den er ikke primært myntet på kunst og estetikk, men har inspirert en rekke forsøk på å gjøre det, fra Nicolas Bourriauds relasjonelle estetikk til Anna Munsters nettverks*aesthesia*.

50 I den danske utgaven av Gilles Deleuze og Felix Guattaris verk, *Tusind plateauer* (2005), oversettes *agencement* til ordet «montasje» i denne forstand.

Litteratur

- Art not oil coalition (2016). «The Art not oil coalition». Hentet fra <http://www.artnotoil.org.uk/sites/default/files/BPs%20Corrupting%20Influence.pdf> (lest 21.04.2017).
- Birnbaum, Daniel (2005). «When Attitude Becomes Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information». *Artforum*, sommer, s. 55–58.
- Bjarre, Bjørn (1996). «off/on». *UKS – forum for samtidskunst*, 1–2.
- Book, Ingrid et al. (1995). ««Ministerstyre» og Statens Kunstakademi» [leserbrev]. *Morgenbladet*, 1. desember. Se: <http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9547/opinion/6.html> (lest 17.10.2017).
- Buren, Daniel (2010 [1972]). «Exhibition of an Exhibition». I E. Filipovic, M. van Hal og S. Øvstebø (red.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen og Ostfildern: Bergen Kunsthall og Hatje Cantz.
- Christie, Sophie (2015). «Beware the risks before investing in the booming art market». *The Telegraph*, 16. april.
- Danbolt, Gunnar (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendenser i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.
- David, Catherine (1997). *documenta X: short guide*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (2005). *Tusind plateauer: kapitalisme og skizofreni*. Overs. Niels Lyngsø. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Derieux, Florence (2007). *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG.
- Ekeberg, Jonas (2003). «Kunst til folket». I J. Ekeberg (red.), *Kunst til folket. Riksutstillinger 50 år* (s. 8–52). Oslo: Riksutstillinger.
- Eliassen, Knut Ove (2016). *Foucaults begreper*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Evensen, Stine Berg (2012). «Lundin Petroleum er kun en aktør i mengden». *Kunstkritikk*, 2. november. Hentet fra <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/lundin-petroleum-er-kun-en-aktor-i-mengden/> (lest 11.10.2017).
- Evensen, Stine Berg (u.d.). «Kunstnerens Hus på 90-tallet». Hentet fra <http://www.kunstnerenshus.no/601-2/> (lest 16.05.17).
- Gardner, Anthony og Charles Green (2016). *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. London: Wiley-Blackwell.
- Gillick, Liam og Saskia Bos (2005). «Towards a Scenario: Debate with Liam Gillick». I Saskia Bos et al. (red.), *De Appel Reader No. 1: Modernity Today: Contributions to a Topical Artistic Discourse*. Amsterdam: De Appel.

- Greenberg, Reesa (2017). «Activist-Patron-Curators and North American Museums». I H.B. Amundsen og G.E. Mørland (red.), *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections* (s. 51–70). Ostfilderen: Hatje Cantz.
- Groys, Boris (2008). *Art Power*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press.
- Hellandsjø, Karin (1996a). «Forord». *Terskel* 17, s. 4–5.
- Hellandsjø, Karin (1996b). «Om kunst og kuratorer». *Aftenposten*, 17. november.
- Henmo, Ingvill (1996a). «En åpen struktur». *UKS biennalen 1996* (s. 20–23). Oslo: Stenersenmuseet.
- Henmo, Ingvill (1996b). «Jeg vil være ung – om UKS biennalen». *UKS – forum for samtidskunst*, 1–2, s. 24–28.
- Latour, Bruno (2007). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Mende, Doreen (u.d.). «Displaying Practices: From Space to Spatiality in Exhibiting». Hentet fra http://www.bielefelder-kunstverein.de/ausstellungen/2013/museum-off-museum-blog/doreen-mende.html#WPNR_nrIKH9 (lest 16.04.17).
- Obrist, Hans Ulrich (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JPR.
- Obrist, Hans Ulrich (2014). *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'Donnell, Natalie Hope (2016). *Space as curatorial practice: The exhibition as a spatial construct*. Doktoravhandling. Oslo: The Oslo School of Architecture and Design.
- Peers, Alexandra (2016). «How Does a Museum Sponsorship Deal Really Work? Inside the Guggenheim's Lavazza Partnership». *Artspace*, 21. mai. Hentet fra http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/in_depth/guggenheim-lavazza-deal-53838 (lest 21.04.17).
- Platzker, David (u.d.). «Independent International Curators Exhibitions». Hentet fra http://curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5 (lest 21.04.17).
- Røssaak, Eivind (2001). *Sic: Ved litteraturens grenser*. Oslo: Spartacus.
- Røssaak, Eivind (2005). *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Schwartz, Charlotte Præstegaard (2016). «Kritisk kuratering: Udstillingspraksis utviklet i perspektiv af 1960- og 1970'ernes institusjonskritik». *Norsk Museologi*, 2, s. 95–104.
- Siegelaub, Seth (2000). «On exhibitions and the world at large» [Seth Siegelaub intervjuet av Charles Harrison]. *UKS – forum for samtidskunst*, 1–2, s. 48–51.
- Solhjell, Dag (2003). «Riksutstillinger 50 år som alibi for en feilslått kunstpolitikk». *Kunstkritikk*, 3. oktober. Hentet fra <http://www.kunstkritikk.no/>

- artikler/riksutstillinger-50-ar-som-alibi-for-en-feilslatt-kunstopolitikk/
(lest 11.10.2017).
- Steihaug, Jon-Ove (1998). «Normal kunst». I J.O. Steihaug (red.),
Fellessentralen: Norsk kunst i 90-årene (s. 16–25). Oslo: Kunstnernes Hus.
- Steinhaug, Jon-Ove (2008). *Historiemaleri og fantasmisk iscenesettelse.
En diskursiv og psykosemiotisk tilnærming til Bendik Riis' kunstmaleri.*
Doktoravhandling. Universitetet i Oslo.
- Stopp oljesponsing av norsk kulturliv (2017). «Opprop: Trekk
bankene ut av skitne oljeinvesteringer!». Hentet fra [https://
stoppoljesponsingavnorskakulturliv.wordpress.com/](https://stoppoljesponsingavnorskakulturliv.wordpress.com/) (lest 11.10.2017).
- Thorkildsen, Åsmund (1996). «Kunst + filosofi = kurator». *Aftenposten*
11. november.
- Ustvedt, Øystein (2012). *Ny norsk kunst etter 1990*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Veiteberg, Jorunn (2017). *Kunstnardrivne visningsstadar. Årestadar for ny kunst.*
Oslo: Norsk kulturråd.
- Wallström, Bo Krister (1996). «Jubilant vil ha makt» [Bo Krister Wallström
intervjuet av Harald Fenn]. *Billedkunstnernen*, 4, s. 4–7.

There must be other ways to make a change

Tony Valberg

«There must be other ways to make a change» er et sitat fra TV-serien *Americans*. Philip, faren i familien og en tidligere overbevist sovjetisk spion, opererer inne i Amerika med økende uro og tvil. Hans ungdoms revolusjonære glød kjølner av mangelen på resultater hjemme i samveldet. Han utbryter dette med *other ways* da hans nyfrelste datter spør om å få dra på kristen sommerleir. Jeg følte straks med Philip der jeg satt, men jeg hadde situasjonen for kunsten i tankene: *There must be other ways to make a change!* For ofte satt jeg på konsert og tenke: «Gjorde ikke John Cage det samme allerede i 1960?», eller «Kan dette være konsertens samtidsmusikkdel? Det er hundre år siden Schönberg skrev det!»

Og jeg er ikke alene. Mange leter etter «other ways».

Om vilje til å tenke radikalt annerledes

«Det synes vera vanskelegare enn nokon gong å avgjera kva som er kunst og kva som er god kunst. Både kunstomgrepet og dei verdiane som ligg til grunn for å vurdera kvalitet i kunsten, vert utfordra frå ulike kantar», het det i St.meld. nr. 28 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*.¹ Hva for slags ubestemmelig kunst kan det være snakk om som det er vanskelig å avgjøre om er god? Jeg tror det må være prosjekter som dette:

Fix & Foxy: «Velkommen til Twin Peaks». *Langt ute på den danske landsbygda sitter vi i baksetet i litt slitne privatbiler. Vi kjøres rundt av folk som bor her, de forteller om livene sitt, kanskje særlig om skuffelsene, og avleverer oss så vi kan ringe på hos andre folk i bygda. Også de viser oss huset sitt, et fotoalbum, kanskje står TV-en*

1 St.meld. nr. 28 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 39.

på. Selv om vi bare møter lokale innbyggere, er prosjektet drevet frem av Fix & Foxys Tue Biering og Jeppe Kristensen. De har etablert relasjoner i bygda gjennom samtaler om kultserien Twin Peaks. I likhet med oss har de under prosjektplanleggingen blitt kjørt rundt i bygda og fått innblikk i personlige historier. Relasjoner har blitt etablert, slik vi nå etablerer relasjoner. Hvem er opphavsperson til dette verket? David Lynch, som har skapt det som Fix & Foxy omtaler som en «ready made soap», lokalbefolkningen, som er de eneste vi møter, og som bidrar med å fortelle usminket om sine liv, eller Fix & Foxy? Hva er offentlig og hva er privat i dette relasjonelle spillet? Hva er kunst og hva er liv? Kan det være amatørteater?

Pierre Huyghe: «Untitled 2011–2012». Jeg leter etter Huyghes verk på kunstbiennalen DOCUMENTA (13). Alt jeg finner, er et ganske alminnelig våtområde inne i parken Karlsaue. Et vepsebol er etablert på hodet av en statue. Er det en del av verket? Det går to hunder her. Er det tilfeldig? Hvor begynner og slutter dette verket i tid og sted? I skissen i katalogen er den maurtua (og maurstien) jeg ser, inntegnet. Er det maurene og biene som (med)skaper dette verket? Er den påfallende fuktigheten her del av det? Finnes det et skript eller en koreografi til dette verket som hele tiden er i bevegelse og utvikling, med begrenset permanens, uten menneskelig organisering eller representasjon? Er det dette som er et posthumanistisk verk, der perspektivet på relasjonene som utspiller seg, ikke er menneskets?

Erichsen og Valberg: «I sammen». Dette var et av mine prosjekter som jeg delte med billedkunstneren Agnete Erichsen. En gang i uka over et halvt år kom folk i bygda Høvåg sammen over et måltid for å gjøre ting de ellers ikke ville gjort. Vi var sammen med elektrikere, bønder, vernepleiere og andre, voksne og barn, menn og kvinner – en heterogen gruppe mennesker fra samme nabolag. Vi satt og tegnet små rundinger. De foldet seg ut til former, like langsomt, kollektivt og uforutsigbart som samværet vårt, sirkel etter sirkel, uke etter uke, måned etter måned, til de som amøber dekket store flater av blyantspor på papir. Noe liknende minimalistisk gjorde vi musikalsk – spilte lange strekk med ørsmå skiftninger på instrumenter vi selv hadde laget. Det viktigste vi gjorde, fortalte noen i etterkant, var å utvikle måter for å gjøre nesten ingenting. Det brøt radikalt med rytmen i resten av livene våre. Hvor er det kunstneriske objektet her? Kan relasjonene være kunstobjektet? Hvilken betydning har det at verket er forankret mellom aktører og på steder i randsonen av etablerte forventninger til kunsthendelser.

Rebecca Gompert: «Women on Waves». Gompert, som er utdannet både lege og kunstner, etablerte en prosjektgruppe som seilte et lite skip med en abortklinikk om bord. De la til kai i land hvor abort var ulovlig. Båten kunne utføre aborter på kvinner som kom om bord, når de satte ut i internasjonalt farvann. Opphetet debatt og demonstrasjoner fulgte skipet, det skapte både affekt og effekt. Gompert valgte

å forlate atelieret for å utøve et kunstnerskap i den komplekse og uforutsigbare offentligheten. Når blir helsearbeid politisk aktivisme eller også kunst? Kan det felles estetisk forankrede dommer om kunstnerisk kvalitet på prosjekter med så ufullstendige verksstrukturer som tilfellet er for «Women on Waves»?

Santiago Sierras: «250 cm Line Tattooed On 6 Paid People». I møtet med Sierras store fotografi i Sammling Boros i Berlin føler jeg meg urolig. Bildet dokumenterer hvorledes kunstneren har betalt seks fattige søramerikanske løsarbeidere for å tatoveres med en linje som strekker seg over alles rygger når de står ved siden av hverandre. Når Sierras konfronteres med at han benytter finanskapitalens logikk når han betaler fattige løsarbeidere for å skape sin egen kunstnerkarriere, svarer han: «The tattoo is not the problem. The problem is the existence of social conditions that allow me to make this work.»² Sierras' kunstnerskap har kretset rundt spørsmål om relasjonene mellom ham som kunstner, dem som deltar i prosjektene hans, og publikum, på måter som insisterer på å forbli uforsonet. Når vi skal vurdere kvaliteten på arbeidet hans, forholder vi oss da til estetikken i dokumentasjonen (fotografiet), til prosjektets evne til å reise debatt om sosiale spørsmål (makropolitikk) eller til hvordan verket er i stand til å påvirke livet til de seks løsarbeiderne (mikropolitikk)?

Relasjonell estetikk og utfordringer knyttet til kvalitetsbedømmelsen

Grant H. Kester, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Nato Thompson og andre har løftet frem praksiser som disse.³ De legger alle merke til at fra 1990-tallet etablerer kunstnere – under betegnelser som «relasjonell estetikk», «participatory art», «community art», «socially engaged art», «social practices», «dialogical art» – sosiale laboratorier som har til hensikt å bringe kunstnerisk praksis «beyond the safe confines of the studio and right into the complexity of the unpredictable public sphere».⁴ Det er en videreføring av det 20. århundrets avantgardistiske impuls slik den kom til uttrykk blant annet hos de italienske futuristene, de sovjetiske konstruktivistene og dadaistene etter første verdenskrig.⁵

Som en følge av at den relasjonelle estetikken fra 1990-tallet av ble forankret i en mer *affirmativ* tenkning enn den kritiske tradisjonen de avantgar-

2 Nelson 2011, s. 127.

3 Bourriaud 2007; Bishop 2012a; Thompson 2012; Kester 2013; Christensen-Scheel 2015; Aure og Bergaust 2015.

4 Pasternak 2012, s. 9.

5 Bishop (2012a, s. 41–75) gir en historisk oversikt over forløperne til de relasjonelle praksisene som utviklet seg fra 1990-tallet.

distiske forgjengerne hadde åpnet for, fikk spørsmål som berørte deltagernes reelle *medvirkning* i verksstrukturen større oppmerksomhet og gjorde prosjektene mer åpne for justeringer, innskytelser, korrigeringer og uforutsigbare vendinger underveis, slik som i «Untitled 2011–2012». Verk som forholdt seg til slike utfordringer, var mer *open ended* enn forgjengerne og representerte en utfordring for den estetiske bedømmelsen. De kunne også vare over lang tid og slik sette forestillinger om verkets *form* i bevegelse. «I sammen» varte et halvt år, «Women on Waves» seiler fortsatt.

Mest utfordrende når det kommer til kvalitetsvurderinger, er imidlertid de metodologiske spørsmålene som melder seg i møtet med relasjonelle og deltakende praksiser. Kvalitetsvurderinger må her svare an til tallrike og sammensatte kunstneriske fremgangsmåter. Hendelser som kunstnere i denne delen av samtidskunstfeltet setter i spill, forholder seg som forventet til formalestetiske valg omkring klang, farger, tekstur, men også valg – og det er mitt anliggende å minne om dette her – som er særskilte for denne delen av kunstfeltet, og som kan representere et komplekst mangfold av utfordringer for estetisk bedømmelse. Det gjelder metodespørsmål slik som prosedyrer for invitasjon, måltiders koreografi og komposisjon, møtenes eller hendelsenes koreografi, eierskap til hendelsenes arena, valg av prosedyrer ved intervjuer og observasjoner, spørsmål som angår etikk og (makt)forhold mellom kunstner, deltager og «publikum», utvikling av *frampek* (se ordlisten i siste del av artikkelen) og prosjektbeskrivelser og prosjektdokumentasjon. Og kanskje gjelder det også strategier for å nærme seg kunstens evige spørsmål: «Hva om?» – altså dens vilje til å etablere stedsspesifikke her-og-nå-praksiser som gir løfter om erfaringer der andre vitenkonfigurasjoner og værenmoduser enn de hegemoniske kan komme til syne og berede grunnen for sosial forandring. Nato Thomson formulerer konsekvensen av denne kompleksiteten treffende:

Focusing on methodologies is also an attempt to shift the conversation away from the arts' typical lens of analysis; aesthetics. This is not to say that the visual holds no place in this work, but instead this approach emphasizes the designated forms produced for impact. By focusing on how a work approaches the social, as opposed to simply what it looks like, we can better calibrate a language to unpack its numerous engagements.⁶

Et perspektiv på kunst som avgrenser seg til det rent visuelle og formal-estetiske – «simply what it looks like» – kan være viktig, men neppe fyllestgjørende dersom målet er å utvikle kvalitetsforståelser som forholder seg til

6 Thomson 2012, s. 24.

kompleksiteten i denne delen av kunstfeltet.⁷ Som det skal fremgå, er mitt forslag å møte denne delen av kunstfeltet fra tre posisjoner: det *estetiske*, det *etiske*, og det jeg i forlengelsen av Knut Ove Eliassens drøfting av Foucaults sannhetsbegrep kaller *sannhetsproduksjon*: et verks vilje og evne til å modellere *andre* måter å leve på som en politisk-eksistensiell praksis.⁸ Denne tredje posisjonen er ment å løfte frem den særlige ambisjonen mange relasjonelle verk deler om å utvikle prosjekter «produced for impact», som vi har sett Thomson gjøre seg til talsmann for. Sannhetsproduksjon innebærer også «å være i sannhet», altså praksiser som berører spørsmål om integritet.

Utfasing av et antroposentrisk dannelsesideal?

Fra sent 1960-tall publiserte en generasjon franske filosofer innflytelsesrike bidrag til den europeiske tenkemåte som skulle komme til å øve innflytelse også i kunstfeltet.⁹ Et av disse bidragene, Michel Foucaults *Tingenes orden*, bidro til en økt bevissthet om at europeiske vitenkonfigurasjoner og værenmoduser i historiske perioder har vært preget av brudd, mangel på stabilitet, brister og forkastninger, det Foucault omtaler som *epistemologiske bruddsteder*. Om sin samtid skrev han: «Det er den samme grunn som nå på ny rører på seg under våre skritt.»¹⁰

I forlengelsen av en slik observasjon er det at Foucaults fremmer en kritikk av moderne forestillinger om det private subjektet og vitenskapene som gjør *mennesket* til sitt omdreiningspunkt. Kanskje, skrev han, er også dette en vitensfigur som står foran sin umiddelbare avslutning. Han avslutter *Tingenes orden* slik:

7 Den britiske kunsthistorikeren Claire Bishop har forsvart det estetiske blikkets posisjon også i prosjekter som betoner deltagelse og relasjon. Hun peker på at det er det estetiske som gir tilgang til erfaringer som er annerledes enn øvrige hverdags erfaringer (Bishop 2012a, s. 26–30). I forlengelsen av estetikkspørsmålet reiser også spørsmålet om kunstens autonomi seg. Her støtter Bishop seg på den franske filosofen Jacques Rancière, som peker på skytteltrafikken (shuttling) mellom heteronomi og autonomi i kunsten: «Each of these scenarios [art becoming mere life or art becoming mere art] entailed its own entropy, its own end of art. But the life of art in aesthetic regime of art consist precisely of a shuttling between these scenarios, playing an autonomy against a heteronomy and a heteronomy against an autonomy» (Rancière 2002, s. 150). Det er ingen grunn til å overse estetikens posisjon i mange av de praksiser som løftes fram her. Rundingene vi tegnet i «I sammen» foldet seg etter som ukene gikk, ut til amøbeaktige former som vi verdsatte for sin skjønnhet og fremmedartethet, musikken på liknende vis. Men denne estetikken forholdt seg ikke til noe «publikum»; blyantmerkene og klangen fra instrumentene øvet innflytelse (som «aktanter», se ordlisten) på relasjonene mellom oss mens vi var sammen, og påvirket de valgene vi gjorde i prosjektet. Når slik kunst skal vurderes med hensyn til kvalitet, er det altså viktig at dens kompleksitet (særlig metodisk) blir løftet fram og ivarettat.

8 Eliassen 2016b, s. 261.

9 Berge 2009, s. 9.

10 Foucault 2006, s. 19. Epistemologiske bruddsteder tenkes ikke som brudd med markant begynnelse og slutt. Det siktes til glide og urytmiske overganger.

Hvis disse ordningene skulle komme til å forsvinne på samme vis som de kom til syne, [...] slik det skjedde med den klassiske tankens grunn mot slutten av det attende århundre – da kan man vedde på at mennesket vil bli utvisket, likesom et ansikt risset i sand i strandkanten.

Her såes frø til perspektiver som i dag er i ferd med å etablere en «posthumanistisk» diskurs (se ordlisten), og som sammen med estetiske vurderinger og kunstneriske praksiser i kjølvannet av relasjonell estetikk øver innflytelse på den videre tenkningen om forandring og kunstnerisk kvalitet i denne artikkelen.

Å utøve kunstnerisk dømmekraft når forståelser av kunst og kvalitet er i bevegelse

Her, så å si blant tegn og symboler risset i sand i Foucaults strandkant, starter min undersøkelse. Ved å løfte frem samspillet mellom kunstpraksiser og kunstfilosofi forsøker jeg å belyse noen endringer i vår forståelse av kunst og kvalitet de siste femti årene. Fremvoksende praksiser fordrer nye estetiske begreper når kvalitetsdommer skal drøftes, og i artikkelens andre del spør jeg om vi har begrepslige verktøy som kan være til støtte når vi samtaler om kvaliteten på kunst der relasjon og deltagelse utgjør et grunnsjikt i verksforståelsen. Jeg kommer med forslag og refererer til begreper som forhåpentligvis kan være til nytte. Altså: Kan vi utvikle verktøy som kunstnerne, kunstinstitusjonene, kulturoffentligheten, kulturpolitikere og andre med mandat til å vurdere kunstnerisk kvalitet kan bruke i møtet med samtidskunstverk som har ufullstendige verksstrukturer og begrenset permanens, er uten klar opphavsperson, klare til å folde seg ut i medier, på steder og mellom aktører som befinner seg i den etablerte kunstens randsone eller kanskje helt utenfor den – slike praksiser som det er referert til ovenfor?¹¹

Regulative forestillinger om kunstnerisk kvalitet

Vurdering av kvalitet hviler på verdihierarkier. Hvordan etableres disse hierarkiene? La meg forsøke å belyse spørsmålet ved hjelp av et begrep løftet frem

11 Svaret kan være et blankt nei. I den svenske kulturutredningen fra 2009 (SOU 2009:16, del 2, s. 45) heter det: «Vi har noterat at krav på kunstnärlig kvalitet har en tendens att gynna etablerade uttrycksformer och etablerade konstnärgenerationer. Det finns en motsetning mellom värnet av konstens frihet och krav på specifika kvaliteter». Knut Ove Eliassen (2016a, s. 201) peker på det problematiske ved hele kvalitetsbegrepet: «[Kvalitet er] alltid noe som peker tilbake til en målestokk, og dermed også et sett med verdier. [...] Det kvalitetsbegrepet derved vanskelig favner, er det som skiller seg ut, som bryter med de etablerte målestokkene.»

av Lydia Goehr, nemlig «regulativitet».¹² «Regulativitet» betegner en vev av estetisk teori og konseptuelle og institusjonelle strukturer som stabiliserer, avgrensner og strukturerer kunstneriske praksiser og kvalitative vurderinger av dem – grensene for hva som ses og sies. Under moderne betingelser er det etablert regulative forestillinger om kunstverket som har forsynt oss med begreper som *signatur*, *originalitet*, *publikum*, *formfullendthet*, *opphavsperson*, *kompleksitet*, *fremmedhet*, *dybde* og *mening*.¹³ Det er den samlede styrken av en slik sverm av sosialt konstruerte idealer som makter å stabilisere et regulativt konsept som «kunstverket» og kvalitative vurderinger av det. Dette har gjort det mulig å vurdere kvaliteten i hvert enkeltstående verk på premisser av overordnede idealer og det begrepsapparatet som følger idealene. Vi ser at estetikken henviser oss til spesifikke og historisk situerte persepsjons- og væremåter når vi er stilt overfor kunstens gjenstander i for eksempel «teateret», «gallerier» og «konserthus».

For å opprettholde styrke og vitalitet er et regulativt konsept imidlertid avhengig av at de overordnede ideene som konseptet er forankret i, spiller på lag med tilhørende praksisfelt. Opererer deler av praksisfeltet over tid utenfor regulativiteten, slik for eksempel «Women on waves» opererer i grenseland mellom kunst, helsearbeid og politisk aktivisme, svekkes den dominerende regulativitetens legitimitet, og den må justeres. Slik har forestillingen om regulativitet kunnet bidra til kvalitetsvurderinger som er forankret i en balanse mellom på den ene siden den forutsigbarhet som en vev av estetisk teori og konseptuelle og institusjonelle strukturer garanterer, og på den andre siden den labilitet som praksiser fra grupperinger uten etablert definisjonsmakt bringer til torgs. Regulativitetsbegrepet anskueliggjør tilnærminger til kunstnerisk verdi som ikke etablerer fastlåste kriterier, men som gjennom reforhandlinger i møte med nye praksiser åpner for å utvikle og modifisere kvalitetsforståelser uten å erstatte en åpen regulativitet med et nytt konsept.

Relasjonelle praksiser i møte med kunstens okularsentrisme

Den amerikanske kunsthistorikeren Grant Kester peker på hvordan dommer om kunstnerisk kvalitet ofte har grepet til det *visuelle* for å forklare kunstens evne til i et øyeblikk, et blunk, å invadere sensoriet og få mottageren til spontant å erfare en «heightened presence of mind».¹⁴ David E. Wellerby peker på

12 Kant 2005, s. 507 og Goehr 1992. En videre utlegning av regulativitetsbegrepet finnes i Valberg 2011, s. 65–66.

13 Se for eksempel Hagen 2004, s. 39.

14 Kiene B. Wurth har argumentert for at musikk har adoptert okularsentrismens logikk når også minimalistisk musikk, til tross for at den strekker seg over tid, kan bidra til et subliment «grøss». Det er den fremmedartede tidsfølelsen, tidens ustoppelige utvidelse, «a moment without beginning or ending that is felt as infinite» som generer grøset (Wurth 2012, s. 167).

at en slik okularsentrisme, det vil si en prioritering av blikket, er en veletablert del av estetikken med røtter tilbake til opplysningstidens Wolff, Baumgarten og Lessing, som holdt visuell kunst for å være «naturlig», fordi den – i motsetning til for eksempel litteraturen, hvor et narrativ fører seg diskursivt over tid – åpenbarer seg i et glimt: «We are able to understand or sense its meaning instantly and in its entirety, without recourse to a time-consuming process of symbolic interpretation.»¹⁵ Kester påviser hvordan betraktninger om det visuelle umiddelbarhet kan spores i kunstnerisk modernisme, men at viktige tendenser på den måten defineres ut av «kunsten»:

[T]he twentieth-century formalist avant-garde [...] elevated the visual per se into the dominant condition of art making. This tradition has provided us with a rich body of writing on the visual experience of artworks, but it has proved somewhat less enlightening when it comes to transdisciplinary deviations such as Dadaist or futurist performances, situationist *derivé*, fluxus works, conceptual art, happenings, feminist performance, and a wide range of activist and interactive practices, which are, as a result, routinely consigned to the category «not art» (Fried's theatre, Greenberg's «novelty art», propaganda, social work, and so on).¹⁶

Mye av kunstinstitusjonens *outrreach* og mange relasjonelle verk kunne forlenget listen over uttrykksformer som faller utenfor den visuelt orienterte kunsten. Her har rådende strømninger i kunstfeltet kunnet spille på lag med den okularsentrismen som i nærmere tre hundre år har preget våre vitenkonfigurasjoner.¹⁷ Martin Jay rapporterer imidlertid om en «deep-seated distrust of the privileging of sight» i vår tid – også innenfor billedkunsten.¹⁸ Verk som nevnte «Untitled 2011–2012», «Women on Waves» og en rekke av de relasjonelle praksisene som har foldet seg ut fra 1990-tallet av, finner plass i den «withdrawal of visuality» som Martin Jay beskriver.

Også Kester har problematisert hvorledes okularsentrismen legger premisser for kvalitative vurderinger i kunstfeltet. Særlig har *det sublime* – fornemmelsen av at møtet med kunstverket slår en ut av livets hverdagsmodus – opptatt ham. Om det *øyeblikkelige sjokket* som den visuelle sansingen tilbyr, og som er en forutsetning for den sublime opplevelsen, skriver han:

Art's role [has been] to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over

15 Wellerby 1984, s. 40–41.

16 Kester 2013, s. 51.

17 Foucault 2006, s. 185.

18 Jay 1993, s. 100.

the years: the sublime, alienation effect, *L'Amour fou*, and so on. In each case the result is a kind of somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self.¹⁹

Kunstopplevelsen gjenkjennes som en oversanselig, førdiskursiv erkjennelsesakt fremkommet som en momentan «forbløffelse» (Burke), «rystelse» (Adorno) eller «sjokk» (Kester). Det sublimes fortjeneste er at det har gjort det mulig å skille kitsch, underholdningsindustri og en praksis som «kokkekunst» – som alle mangler det plutselige sjokket (den *ontologiske dislokasjon*) – fra kunst *proper*. En har derved kunnet forsvare kvalitetsforankrede valg og bortvalg på premisser forankret i en overordnet regulativitet. Kokkekunstnerens mat har kunnet smake skjønt, men kunst *proper* er det ikke så lenge smaksopplevelsen kun er skjønn og ikke immanent bærer frem «sjokket».²⁰

Kester peker imidlertid på at en slik forventning til kunstopplevelsen er problematisk for mange relasjonelle verk som strekker seg ut over (lang) tid og er steds- og diskursforankrede. Mange relasjonelle verk er nettopp preget av «a commitment to duration rather than simultaneity of reception», bemerker Kester. En forventning om at prosjekter forankret i relasjon og deltagelse skal genere et somatisk og momentant sjokk, vil ikke innfris, i like liten grad som en sublim og før-diskursiv erkjennelsesakt vil finne sted i møte med relasjonelle prosjekter som folder seg ut som samtaler, kritisk filosofi og «motoppførsel».

Claire Bishop har også tematisert spørsmålet om kvalitetsforståelser i møtet med relasjonelle kunstpraksiser, men fra et annet ståsted enn Kester. Hun viser til to motstridende estetiske posisjoner, en som affirmativt forsøker å virkeliggjøre en «miniutopi» (i en Kestersk eller Bourriauds ånd), og en annen som skaper et sublimt ubehag gjennom en intensiv nihilistisk fremmedgjøring («nihilist redoubling of alienation»)²¹ Hun trekker frem det tidligere omtalte «250 cm Line Tattooed On 6 Paid People» som eksemplarisk for den sistnevnte posisjonen, både når det gjelder selve verket og Sierras provoserende kommentarer til de etiske spørsmålene som verket reiser. Prosjekter som «I sammen», eller Fix & Foxys «Ungdom», der scenerommet er ombygd til en telteir hvor publikum i løpet av ett døgn kan flytte inn i telt og samtale med ungdommene som bor i leiren, altså prosjekter som svarer til den første posisjonen, vil i Bishops øyne kunne forstås som «ikke-sublime» praksiser som tilbyr den nyliberalistiske samfunnsutviklingen «the kindly folk who can

19 Kester 2013, s. 12.

20 Lyotard 2008, Burke 2008, Kant 1995, s. 117–156.

21 Bishop 2012b, s. 36.

be relied upon to mop up wherever the government wishes to absolve itself of responsibility».²² Ved å tilby kunstpregede «tiltak» for sosiale grupperinger som ikke finner plass i det nyliberalistiske samfunnet, tilslører disse kunstpraksisene, ifølge Bishop, i virkeligheten de samme politiske problemene som de ønsker å forandre. Kesters svar har vært at autonomiestetikken og forestillingen om det sublime bidrar til å opprettholde forenklete, moderne forestillinger om kunstnerisk kvalitet som ikke erkjenner kompleksiteten i de mål og metoder som preger produksjon, kuratering og opplevelse av relasjonelle kunstpraksiser. Vi ser at det pågår hierarkiske kamper om definisjonsmakten over kvalitetskriterier.²³

Bishop skriver seg inn i en markant impuls i det 20. århundrets estetikk der aktører som Schönberg, Benjamin, Adorno, Breton, Lyotard og Melgaard bare representerer et lite knippe av aktører som opererer innenfor denne regulativiteten. Den som i samtidskunsten utøver dømmekraft i kvalitets-spørsmål forankret i regulative forestillinger om det sublime, synes å operere med store deler av estetikkenes Panteon i ryggen.

I fart gjennom ukjent landskap, sett gjennom bilvinduet i Fix & Foxys «Twin Peaks», kommer kunstopplevelsens affekter, vitalitet, intensiteter og inntoninger til uttrykk gjennom berøring av flater, som kan være kalde eller varme, gjennom aktørene og bilens bevegelse, vinden gjennom vinduene, lukten i kupeene og i hjemmene vi besøker, smaken av kjeksene vi får, syn og hørsel. Hele det haptiske apparat tolker oppmerksomt situasjonen uten noen forventning om et internt sansehierarki. Praksisfeltet utfordrer den dominerende posisjonen til «det sublime», «rystelsen», og regulative kvalitetsforståelser som henter, tolker og navsetter sitt materiale fra en estetikk som er øyets. Det destabiliserer rådende og regulative forestillinger om kunstnerisk kvalitet og åpner for nye praksiser og kvalitetsforståelser.

Snubletråder i søken etter kvalitet i «det nye»

Før jeg altfor ivrig gyver løs på oppgaven med å utvikle estetiske posisjoner som kan svare an til noen av samtidskunstens egne utfordringer og energier, la meg advare mot to snubletråder som venter den som utålmodig leter etter kvalitetskriterier i mer sammensatte forestillinger om kunstens væremåter:

22 Bishop 2012b, s. 38.

23 Et godt eksempel på hvordan partene opplever at mye står på spill, er den opphetede polemikken mellom Bishop (2004) og kunstneren Liam Gillick (2006). Det er kanskje også betimelig å minne om at disse kampene ikke utspiller seg mellom jevnsterke parter. Selv om den relasjonelle estetikken er godt synlig i kunstfeltet, skriver Maria Lind at «social [art] practice still mainly operates within the 'minor' strand of the art world» (2012, s. 55).

Den første er på moderne vis å lese historiens bevegelser som et rettlinjert kontinuum av årsak og virkning, noe som det etter postmodernismen har vært en dyp skepsis mot. En dyrkelse av «det nye», «det kontroversielle og farlige» er også en dyrkelse av det falmende modernes forkjærlighet for sensasjon – sjokket som konsumgode.

Den andre snubletråden er forestillingen om at «det nye» oppstår gjennom kamp. Dette er narrativet om utfordreren, kampen og fremskrittet som har preget moderne vitenkonfigurasjoner fra Hegels dialektikk via Darwins naturvitenskap til Luhmans binære koder. Leter en etter kamp, springer en to hundre års antagonistisk parade av moderne værensformer mot en. Men en lyttende, empatisk identifikasjon kan i dag vise seg å være en mer formålstjenlig metode for dem som produserer og vurderer samtidskunst. Både Benjamin og Adorno har beskrevet en slik ikke-antagonistisk tilnærming til det nye: «Midt blant sine egne, som en venn, trer figuren for det som er annerledes fram», skrev Adorno.²⁴ Og vi kan formelig merke Benjamins nærvær når han skriver:

Mens jeg leste holdt jeg meg for ørene. Så lydløst hadde jeg da også tidligere hørt noen fortelle? Rett nok ikke faren min. Men det hendte enkelte ganger om vinteren, når jeg sto ved vinduet i den varme stuen, at snødrevet utenfor fortalte like lydløst. Hva det fortalte, hadde jeg riktignok aldri kunnet forstå nøyaktig, fordi det nye trengte seg altfor tett og uopphørlig frem gjennom det velkjente.²⁵

Kanskje er det slik at den som leter etter nye måter å føle på, nye måter å sanse på, nye måter å produsere mening på i det provoserende eller kritiske (fremfor det affirmative), kun finner det dekadente og falmende moderne?

Noen begrepslige verktøy «to make a change»

I dag skaper kunstnere modeller for måter å leve sammen på som kan etablere seg i glipper i samfunnsvevens tette renning, som laboratorier for relasjonelle «mellomrom» (*interstices*). Når «mellomrom» har blitt et nøkkelbegrep i den relasjonelle estetikken, skyldes det langt på vei Nicolas Bourriauds nylesning av Marx' «Forms which Precede Capitalist Production».²⁶ Marx' anliggende var i sin tid å undersøke dynamikken i den sosiale overgangen fra føydalisme til kapitalisme, og Bourriauds er tilsvarende å undersøke om analysen er anvendbar også for kunstnere i dag som søker strategier for «å

24 Adorno 2006, s. 207.

25 Benjamin 2000, s. 106.

26 Bourriaud 2007.

lære å bebo verden på en bedre måte». Ifølge Ellen Wood er Marx' poeng at «capitalism grew not out of the social property relations of feudalism itself but rather, to use Marx's own words, in the 'interstices' of feudalism».²⁷

I bysamfunn i den fragmenterte føydalismens siste del kunne enkeltpersoner i nettverk etablere «mellomrom» utenfor aristokratiets kontroll. De utviklet økonomiske, kulturelle og sosiale modeller som, til tross for at det politiske systemet fortsatt var føydalt, etablerte vitenkonfigurasjoner og værenmoduser som la grunnen for det nye, borgerlige samfunnet. «Capitalism is somehow already present in the interstices of feudalism, just waiting there to be released», som Wood uttrykker det.²⁸ Og Bourriaud kunne ha tilføyd: På samme måte finner dagens kunstpraksiser plass i sprekker og «mellomrom» i modernitetens overflate for å kunne bidra med erfaringer som kan forrykke våre måter å være i verden på (sannhetsproduksjon).

Så er fremtiden kanskje likevel et spennende prosjekt, til tross for de tidlige postmodernistenes slagord om at den ikke er det! Kanskje kan vendingen fra en «tung» historisk materialisme til en forståelse av historien som i tråd med Foucault fester seg ved en ustabil mobilitet, gi lyst og legitimitet til å etablere kunstneriske laboratorier for «å modellere mulige universer», slik hensikten var med «I sammen»? Det ville innebære å la seg oppildne av Goethes energiske «For øvrig hater jeg alt som bare belærer meg uten å øke eller umiddelbart stimulere min virketrang», eller å *gønne løs* i forlengelse av Nietzsches uærbødige omtale av «dannelsesfilistene» som feller kunstneriske kvalitetsdommer med blikket urokkelig vendt mot fortiden.²⁹ Det handler altså om å ivareta den energien som preger de praksisene som omtales her, og om å forsøke å etablere en samtale om kunstnerisk kvalitet som absorberer erfaringer fra disse praksisene.

Begrepsbidrag til kunstnerisk kvalitet i hendelsesbaserte kunstverk

Mitt første trekk går i retning av den antiplatonske impuls som har øvet innflytelse på europeisk tenkning fra 1960-årene av. Ved siden av veletablerte forestillinger om kunstens «essens» og «bakenforliggende mening» grodde det i denne perioden frem en forståelse av verket som ikke betonet et essensialistisk perspektiv og heller ikke kunstnerens unike «signatur» (se ordlisten). I stedet ble det åpnet opp for å se verket som del av et vidt nettverk av impulser fra andre verk, andre kunstnere, andre hendelser, institusjoner og tradisjoner, nye teknologier og metoder som sammen konstituerte verket som en «mosaikk av

27 Wood 2008, s. 85.

28 Wood 2002, s. 41.

29 Goethe-sitatet er hentet fra *Maximen und Reflexionen*, gjengitt i Nietzsche 2013, s. 79.

sitater».³⁰ Det er hos lytteren, leseren eller betrakteren at det etableres en unik kunstopplevelse. Roland Barthes skrev i 1968 at leserens fødsel må betales med forfatterens død.³¹ Verket – om det er et kunstobjekt eller det finner plass under overskriften relasjonell estetikk – fremtrer som en *hendelse* skapt av kunstneren og mottageren i fellesskap. Det er, for å låne Gunnar Berges formulering, «en anordning som lar noe skje, som skaper en forskjell og som søker en virkning». (Han tilføyer så: «men hvilken forskjell og hvilken virkning sier denne hendelsen ingenting om».)³² Det er altså snakk om hendelser som motsetter seg å være en *representasjon* for noe annet enn sitt eget *her og nå*. Den kubanske kunstneren Tania Bruguera sier det slik: «I don't want an art that points at a thing, I want an art that *is* the thing.»³³ En slik forståelse av verket dreier spørsmålet om mening, legitimitet og kvalitet fra «Hva betyr dette verket?» til «Hva gjør dette verket?» Hvilken effekt får verket når det møter verden? Hvilke praksiser som angår estetiske opplevelser, etikk og sannhetsproduksjon, muliggjør verket? «In this sense», skriver Foucault, «the painting is not a pure vision that must be transcribed into the materiality of space», det er heller tvert om: Kunstobjektets materielle og relasjonelle egen-skaper skaper fremmedartede visjoner, energier, erfaringer og diskurser.³⁴

Holdes verkene frem som slike hendelser, uten tanke på om det dreier seg om et møte med et kunstobjekt eller en relasjonell hendelse, er det mulig å overkomme slike dikotomiske posisjoner om kvalitet som vi har sett polemikken mellom Bishop og Liam eller mellom Bishop og Kester illustrere – dikotomiske posisjoner som flere, blant andre Kester, Christopher Small og Teddy Cruz, peker på som kontraproduktive.³⁵ Målet må være at også prosjekter som er ulike «at the level of form and methodology rather than content or subject matter», kan skjenkes verdi som svarer til deres egenartede forutsetninger.³⁶

HCE – Here Comes Everybody

Foucaults siste forelesninger, «The Courage of Truth» og «The Hermeneutics of the Subject», på Collège De France førte til en fornyet interesse for de hellenistiske kynikerne og deres ideal om integritet og sannferdig tale, *parrhesia*.³⁷

30 Kristeva 1980, s. 66.

31 Barthes 1994.

32 Berge 2009, s. 29.

33 Bruguera sitert i et intervju med Sam Dolnick (2011).

34 Foucault 1972, s. 194.

35 Se Kester 2013, s. 17–50; Small 1998, s. 183–200 og Cruz 2012, s. 60–61.

36 Kester 2013, s. XVIII.

37 Foucault 2005, 2012.

De kompromissløst sannhetssøkende kynikerne skulle gjennom å leve livet sitt utilsjørt på gater og torg fremvise det Foucault omtaler som en *stylistics of existence*.³⁸ Livet ble vakkert i form av en levde fremstilling av filosofiens sannhet. Foucault spør om det er mulig å tenke seg at slike nære bånd som kynikerne etablerte mellom filosofi og liv, også kunne gjelde for kunst og liv:

What strikes me is the fact that, in our society, art has become something that is related only to objects and not to individuals or life. That art is something which is specialized or done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? [...] From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art.³⁹

Slik holder han frem formgivingen av livet, «Life as form» som Thomson formulerer det, og revitaliserer den avantgardistiske kritikken av skillet mellom kunst og liv. Kynikerne åpnet spillet for alle, «moved the game into the open», som Joseph Tanke formulerer det.⁴⁰

Viljen til å nå ut i allmennheten har kjennetegnet kunstfeltet både i og utenfor kunstinstitusjonene i det 20. århundre. Det har blitt en del av institusjonenes *outreach* slik det også har bidratt til den type utenforinstitusjonelle kunstpraksiser som er omtalt her. «Deltagelse» har blitt et så betydelig begrep i kunstfeltet at en historisk snuoperasjon som ignorerer slike erfaringer, neppe vil finne sted med det første. John Cage yndet å referere til «H.C.E.» – *Here Comes Everybody*. Morton Feldman og Peter Gena forteller:

I don't feel that it was by accident that in one of Cage's early lectures he continually talks about H.C.E. from *Finnegans Wake* – «Here Comes Everybody». H.C.E. [...] Because that's exactly what was going on. Everybody. And it was very, very exciting, of course.⁴¹

38 Foucault 2012, s. 164.

39 Foucault 1984, s. 350.

40 Tanke 2009, s. 176. Foucault (2012, s. 187) skriver selv om forbindelsen mellom kynikerne og moderne kunst: «I think it is especially in modern art that the question of Cynicism becomes particularly important. That modern art was, and still is for us the vehicle of the Cynic mode of being, of the principle of connecting *style of life* and manifestation of the truth» (min kusivering).

41 Feldmann og Gena 1982, s. 53 og 63. Paul Klee uttrykker seg på liknende vis i *On Modern Art*: «Sometimes I dream of a work of really great breadth [but] this, I fear, will remain a dream, but it is a good thing even now to bear the possibility in mind. [...] We must go on seek it! We have found parts, but not the whole! We still lack the ultimate power, for; the people are not with us. But we seek a people.» (Klee 1948, s. 54 og 55).

Stilt overfor verk forankret i utforsking av erfaringer med kunstens *Here Comes Everybody* kan dommer om kvalitet komme til å holde fast ved en regulativitet som skjenker oppmerksomhet til individuelle kunstnerskap mer enn det som er mange av disse verkens kjerneanliggende: *everybody*. Diskursen og dens tilhørende terminologi kan føles utilstrekkelig når målet er å navnsette de relasjonelle prosessene som finner sted mellom aktørene i verket.

La meg ta et eksempel: «I sammen» løftes inn i den offentlige samtale via en visning i en veletablert kunstinstitusjon. Var denne forflytningen i tråd med prosjektets mål og egenart? Forsvant den uvanlige, meditative opplevelsen som et sammensatt lokalmiljø produserte når deltagerne møttes for i store deler av samværet ikke å gjøre noe annet enn å produsere ørsmå rundinger eller ørsmå forandringer i klanger? Kunne vi noen gang lykkes med å gjenskape slike fornemmelser og relasjoner på en happening på et kunstmuseum? Når en av deltagerne i Høvåg uttrykte at det var rart å gjøre noe så nær opp til ingenting, fortalte det oss rett på sak noe om verkets kvalitet – slik vi vurderte det. I den offentlige samtalen blir imidlertid verket vurdert først når det presenteres som dokumentasjon i en kunstinstitusjon. Og da er det først og fremst verket som objekt, det vil si de gigantiske og amøbeaktige (og vakre!) tegningene av titusener av rundinger som henger på veggene i institusjonens utstillingslokaler, som skjenkes verdi, til tross for at det i mine øyne var verket ganske uvedkomment – et biprodukt. Jeg savnet det alvoret som fulgte livet slik det utfoldet seg mens prosjektet var situert i Høvåg – den uforutsigbarheten, tilhørigheten, summingen fra mørke og lyse stemmer, strømmen av kaos og formdanning som ga sårbarhet og nærvær til prosjektet. Jeg tenker meg ikke at det til grunn for denne resepsjonen lå uvilje eller manglende kompetanse, men at den regulative diskursen og fagterminologien som foreligger – til tross for at slike praksiser er tydelige nok i kunststoffentligheten – kan være utilstrekkelig i møtet med denne type kunstneriske ambisjoner.

Ordliste

Det er med dette i tankene at jeg foreslår noen begreper og forestillinger som kanskje kan være til hjelp når målet er å navnsette opplevelsesvalører forankret i samtidskunstens egne energier. Jeg har valgt begreper jeg selv har opplevd som de mest anvendbare når målet har vært å vurdere kvaliteten på arbeidene i min egen praksis eller arbeidene til kolleger i feltet. Utvalget og anvendelsen av det speiler, med Rancières uttrykk, den «skytteltrafikk» som finner sted mellom utside- og innsideperspektiver der kunstner-forskeren opererer.

Begrepene og forestillingene er ordnet i tråd med de tre områdene for kvalitetsvurderinger jeg skisserte innledningsvis: estetikk, etikk og sannhetsproduksjon. «Estetikk» forstås her som de oppfatninger og metoder som kunstneren setter i spill i utviklingen av nye arbeider, hvilken virkning verket får når det møter verden (*impact*), og dets virkemidler. Dette siste kan være formalestetiske virkemidler, men for relasjon- og deltagerforankrede praksiser handler det kanskje oftere om hvordan disse verkene produserer situasjoner og opplevelser som forholder seg til politisk-eksistensielle dilemmaer og praksiser.

Til hver av begrepene eller forestillingene knytter jeg en kort kommentar om mulig relevans for vurdering av kunstnerisk kvalitet. Det er ikke snakk om et bidrag til et teoretisk «rammeverk» som skulle kunne gi bestemte standarder for kunstnerisk kvalitet. Derimot kan språklige nydannelser åpne for andre samtaler om kunstnerisk kvalitet enn dem vi allerede kjenner. Terminologien vi velger å anvende, vil bidra til å bestemme hva i kunstens «noe annet» som gjøres synlig og mulig.

Estetikk

Frampek. Nicolas Bourriaud peker på tre ulike tilnærminger til verket som *hendelse*: Først som klassisk maleri forstått som en hendelse i en antiplatonsk kontekst. Dernest som en *dokumentasjon* av en begivenhet, slik som Jackson Pollocks *action painting* eller den type dokumentasjon som i dag vinner innpass i museer og gallerier, som for eksempel «250 cm Line Tattooed On 6 Paid People». Til sist som en medierende idé som kunstneren bringer til torgs som et frøliknende bud om «noe som kan komme» – et frampek.⁴² At vi skulle tegne rundinger, var et frampek i «I sammen». Litteraturkritikeren Michael Warner har metaforisk omtalt frampek slik: «Let [the project] have this character, speak this way, see the world in this way. Run it up the flagpole and see who salutes».⁴³ Kunstprosjekter med gode frampek genererer spørsmål som «Hvordan kan vi leke sammen med dette frampeket?» og «Kan vi arbeide og lage noe bemerkelsesverdig sammen med dette frampeket?» Det er snakk om å tilby prosjektdeltagerne en skisse til en handlingsplan som kan vokse frem til hendelser som systematisk bryter med det villedes impuls – det tillærte, autoritære og patriarkalske.

Den som skal vurdere kvaliteten i en prosjektskisse, vil kunne spørre: Har dette prosjektet originale frampek med energier og potensial til å vinne tilslutning og kunne gjennomføres? Vil det kunne generere bemerkelsesverdige

42 Bourriaud 2007, s. 158.

43 Warner 2002, s. 422.

objekter, sanseerfaringer eller relasjoner, klare til å folde seg ut på steder, mellom aktører og i medier som befinner seg i den tradisjonelle kunstens randsone, eller utenfor eller – for den saks skyld – innenfor den?

Mellomrom. I dag kan en ikke gjøre regning med noe « annet sted » utenfor markedsøkonomiske virke- og væremåter. Enhver begynnelse til noe annet må finne sted i sprekker og krakeleringer i den sosiale ordens tilsynelatende kontinuerlige overflate. Det finnes ikke noe sosialt system uten relativt ubemerkede « points of creativity, change and resistance », bemerket Deleuze, « and it is perhaps with these that we ought to begin in order to understand the whole picture ». ⁴⁴ I disse sprekke og mellomrommene (som kan være supertrange, som mellomrommet mellom veggene i en bærepose før den tas i bruk) er det mulig å etablere sosiale laboratorier som eksperimenterer med sanse- og væremåter som er sjeldne eller ikke i bruk. Donna Haraway kaller det « other-worlding », Guattari « processes of heterogenesis ». ⁴⁵

Kvaliteten i slike prosjekter, foreslår Bourriaud, « må vi bedømme ut fra estetiske kriterier, det vil si ved å analysere formens sammenheng og den symbolske verdien i den 'verden' som foreslås, med utgangspunkt i det bildet av menneskelige relasjoner som verket reflekterer ». ⁴⁶

Figurasjoner, spøkelser eller skygger. Med en forventningsfull erkjennelse av at ting kunne vært annerledes, utforsker kunstnere, forskere og filosofer grensene for hva det er mulig å sanse og gjøre, hvem som kan gjøre det, og hvor det kan gjøres. De leter med tillit til at noe vil materialisere seg, selv om det ennå er uklart hva dette « annet » kan komme til å bli. Det gjelder energier, tempi (som langsomt), sansemodaliteter, kvaliteter. Dette « sanselige annet » er et emansipatorisk driv mot opplevelser i grenseland mellom visjon og virkelighet. Begreper som « figurasjoner », « spøkelser » og « skygger » beskriver mulige sanse-, tenke- og væremåter, subjekt- og objektsposisjoner som kan komme til å etablere seg eller er i ferd med å etableres. Jacques Derrida har pekt på at mange av våre alminnelige forestillinger først har hatt spøkelseskarakter; de er som skygger, både virkelige og uvirkelige. At Marx benytter en spøkelsesmetafor i innledningen til *Det kommunistiske manifest*, tolker han i et slikt lys: Kommunismen er ennå virtuell, men figurasjonen er, tenkte Marx seg, i ferd med å bli virkelighet. ⁴⁷ Kanskje var det en slik figurasjon av et fremtidig fellesskap som ga seg til kjenne i Høvåg herredshus den første gangen lyden fra instrumentene og de synkrone bevegelsene i kroppene våre ga oss fornemmelsen av at noe betydningsfullt fant sted mellom oss.

44 Deleuze 1988, s. 43.

45 Haraway 2008, s. 20; Guattari 1989, s. 139.

46 Bourriaud 2007, s. 22–23.

47 Derrida 1996, s. 13–16.

All tanke flyter på strømmer av sansing. I den grad kunstnere flytter grenser på sansenes palett, settes også diskursive posisjoner i drift og forårsaker krakeleringer i sementerte posisjoner mellom det virtuelle og det virkelige, mellom materie og skygge. Det er i dette rommet, «hvor den historiske konstruerte sanselige erfaringen, ulike livsformer og produksjonsforhold kan forbindes», at kunsten har sitt særlige mandat, og derved blir forestillinger om verkets evne til å bringe frem figurasjoner, spøkelser og skygger, sentrale for dem som skal felle dommer om kunstnerisk kvalitet.⁴⁸

Publikum – de andre. For mange kunstnere er premieren eller vernissasjen øyeblikket der verket første gang når sin destinasjon: «de andre» – publikum. Dette møtet konstituerer kunstens binære grunnposisjon, den mellom kunster og publikum, scene og sal. I dag reiser spørsmålet seg om hvem som kan være «de andre» i et samtidskunstverk der «de andre» forstås som immanente i verkstrukturen. Kan det faktum at vi har problemer med å beskrive «de andres» unike bidrag i verk som «I sammen» annet enn i vage termer som «gruppen», vitne om at vi mangler relevante forestillinger om «de andre» som ikke er synonyme med «publikum»?

Betydelige bidrag til diskursen rundt samtidsmusikken kommer fra aktører som ikke er opptatt av spørsmålet om «publikum». John Cages bidrag var i så måte å introdusere *happenings* der publikum opphørte å være publikum for i stedet å bli en medskapende del av verket. Deleuze og Guattari inntar heller ikke «publikums» posisjon; deres interesse for musikken skriver seg fra dens skapende moment, dens karakter av *bliven*.⁴⁹ Spørsmålet er om ikke en slik likegyldighet til formidling av kunst til et «publikum» er i overensstemmelse med grunnsjiktet i skapende praksis; vekten er på «å gjøre» og «skape det som ikke er». Det var strukturelle betingelser knyttet til den gryende markedsøkonomien og den demokratiske staten som bidro til å utvikle forestillingen om kunstens «formidling» til et abstrakt «publikum». Men når kunsten blir transcendent og publikum abstrakt, nedtones det skapende og utøvende grunnsjiktet i kunstens væremåter – dens «gjøren».

Å etablere et «publikum» har vært kunstens overlevelsesstrategi under markedsliberalistiske betingelser som fordrer en binær forbindelse mellom selger og kjøper. Kunstopplevelsen har på en slik plattform foldet seg ut på mange måter – kanskje mest opplagt i form av den nytelsen og «opplevelsen» vi ellers forventer av enhver vare verd sin pris. Men også mer medskapende resepsjonsstrategier har blitt foreslått – alt fra verk der publikummere, som Rancière bemerker, medskapende «observerer, velger ut, sammenlikner og fortolker [og på den måten] er både tilbakeholdne tilskuere og aktive for-

48 Rancière 2012, s. 59.

49 Bogue 2003, s. 33–38.

tolkere av forestillingen som tilbys dem», til verk som forutsetter en slik relasjonell, deltagende samskapelse som denne artikkelen har rettet oppmerksomheten mot.⁵⁰ I dag finnes det knapt noen ideell relasjon mellom kunstner og publikum, selv om den binære posisjonen mellom kunstner og publikum dominerer forestillinger om kunstformidling. Men det er kanskje mulig å gjenkjenne en intensjon helt tilbake til romantikken, der «the other person [for the artist] is first of all this existence of a possible world».⁵¹ Prosjekter som bidrar til dispersjon i våre forestillinger om kunstner–publikum-relasjoner kvalifiserer til plass i våre forestillinger om kvalitet i dag.

Kunstnerrollen. Kunstnerrollen påvirkes, som kunsten selv, av strukturelle betingelser for produksjon og distribusjon av kunst samt av indre dynamikker som kunstobjektene selv bringer til torgs. Kunstinstitusjonenes *outreach* har stilt kunstnere overfor nye utfordringer og muligheter, på samme måte som relasjons- og deltagerforankrede praksiser har gjort det mulig å utvikle mer heterogene forestillinger om kunstneren. Kesters oppsummering kan være treffende:

We typically view the artist as a heroic figure [...]. A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist, one defined in terms of openness, of listening, and of a willingness to accept a position of dependence and intersubjective vulnerability relative to their viewer or collaborator.⁵²

Kunstnere kan utvikle praksiser der de ikke lenger er i sentrum av sine egne prosjekter. I stedet bruker de sin optikk og sin kompetanse til å starte prosesser der aktører kommer i posisjon til å utvikle sanselige og relasjonelle erfaringer. Jeremy Deller sier om sin egen kunstnerrolle: «I went from being an artist that makes things to being an artist that makes things happen.»⁵³ Kvalitet i kunstnerskap kan være forankret i hvordan kunstneren etablerer og deler særmerkede, lyttende tilganger til spørsmålet «Hva dersom?», og i hvordan prosjektmetodene og –frampekene som kunstneren bringer til torgs, bærer bud om at bortgjemte, glemte eller sjeldne relasjoner vil kunne folde seg ut.

Signatur. Signatur betegner et kunstnerskaps identitet. Under moderne betingelser var det forventet at det skulle eksistere et internt forhold mellom kunstneren og verket som gjorde at en fast, gjenkjennelig signatur trådte frem. Forestillingen om signatur står i et symbiotisk forhold til forestillingen

50 Rancière 2012, s. 26. Se også Adorno 1998, s. 421.

51 Deleuze og Guattari 1994, s. 17.

52 Kester 2013, s. 110.

53 Deller sitert i Berwick 2017.

om identitet. Innflytelsesrike bidrag fra psykologien og filosofien – psykoanalytiker Daniel Stern fortjener kanskje særlig å fremheves i denne sammenheng – har svekket forestillingen om en essensiell «identitet». ⁵⁴ Subjektivitetsprosesser blir i dag snarere beskrevet som flytende og sammensatte – som *svermer*. I omtale av hvordan Deleuze og Guattaris argumenterer for en «mindre litteratur», skriver Ronald Bogue:

In a major literature authors seek to develop a unique voice and express themselves as individuals, whereas in a minor literature writers try to efface themselves and articulate collective voices, specifically, those of the minorities whose identities are determined through asymmetrical power relations. ⁵⁵

En «mindre» kunst vil kunne bedømmes ut fra hvordan kunstnerne velger å inngå i svermformasjoner med andre aktanter (se nedenfor) og på den måten maner frem posisjoner som ennå ikke finnes som annet enn *figurasjoner, skygger* eller *spøkelser*.

Signaturen er navet i distribusjon av kunst under markedsliberale betingelser. Prosjekter som gir løfter om en større variasjon i måter å distribuere kunst på, representerer signifikante vendinger for kunstens væremåter og bærer i seg selv bud om kvalitet.

Etikk

Å modellere mulige universer. På 1990-tallet var Christopher Small en av mange som beskrev hvordan europeisk modernitet fremmet iscenesettelser av kunst som var forankret i spesifikke forestillinger om verden og regler for væremåter i den. Small beskrev hvordan konserthuset var bygget med tanke på å skille mellom scene og sal, kunstner og publikum, verk og liv. Inntreden var mot betaling. Lyttestrategier så vel som klesvalg og den etikette som regulerte væremåtene i konsertsalen og i foajeen, vitnet om de verdier publikum anså som gode og naturlige:

The fact that those who enjoy the [concert] event do not feel constrained but feel rather that they are behaving in a way that is natural and normal suggests that a musical performance, while it lasts, brings into existence relationships that model in metaphorical form those they would like to see in the wider society of their everyday lives. ⁵⁶

54 Stern 2003.

55 Bogue 2005, s. 113.

56 Small 1998, s. 46.

Publikum verdsatte at normer som regulerte den moderne, borgerlige offentlighet, også var å finne i kunstinstitusjonene. Kanskje vil en under andre og mindre antroposentriske værenmoduser finne at for eksempel *bærekraft* og etiske spørsmål som handler om relasjoner i møte med andre livsvesener, er med på å forme mer mangearterede iscenesettelser av kunsten. Å remodelere kunsthendelsen – og kvalitative vurderinger av den – kan gi opphav til spørsmål som: Hvem har eierskap til det stedet hvor kunsthendelsen foregår? Hvordan tydeliggjøres hierarkiske posisjoner i verket? Hvordan skal verket leve videre når kunstnerne har forlatt det? Finnes det planer for overtakelse, videreføring inn i private eller offentlige soner, om- eller nydanninger av verket, eller for at kunstnerne vender tilbake? Det vil kunne etableres andre iscenesettelser av kunsthendelser som metaforisk gjenspeiler hvordan vi kan «bebo verden sammen».

Empatisk innlevelse som metode. Kunst geberder seg med schizofreniens gester – det kan være vanskelig å bestemme grenseganger mellom hva som er «virkelig», og hva som er visjoner, drømmer, marer og fantasier. Kunstens tilstand kan være skremmende og vanskelig å navigere i. Dette gjelder så vel verk som er presentert innenfor kunstinstitusjonenes rammer, som dem som opererer utenfor disse rammene. Det er likevel en forskjell mellom «innenfor» og «utenfor»: De som trer inn i teater, galleri eller konserthus, vet at de går inn i en bygning der «kunst» opererer. Dette kunststrømmet er forskjellig fra hverdagen; du kan tre inn og ut av det. Avantgardekunstens ambisjon har imidlertid vært å svekke grensene mellom kunst og liv. De som etter invitasjon trer inn i slike verk, trer inn i relasjonelle laboratorier der subjektposisjoner settes i bevegelse. Det er en kunstnerisk praksis som krever en artikulert og ansvarlig etikk.

Enkelte former for deltagende kunst er basert på intervjuer der deltagerne forteller om livet sitt, og deretter deltar de selv i prosjektet som er basert på disse beretningene. Det fordrer kompetanse og erfaring med empatiske innlevelse fra kunstnerne. Deltagernes livshistorier skal videreformidles med den samme intensjon og nyanserikdom som de er fortalt med, det Mary Field Belenky i *Women's Way of Knowing* omtaler som *empatisk identifikasjon*.⁵⁷ I motsatt fall risikerer deltagerne få livshistorien sin brukt på måter som passer bedre til prosjektets stil og stemning – og kanskje også til en kunstnerisk signatur – enn til deres egen opplevelse av beretningen om sine liv. Kunstnere kan ikke ignorere at enkelte kan være motivert av den midlertidige oppmerksomhet deltagelse i slike prosjekter representerer. På den måten står kunstprosjekter overfor de samme etiske dilemma som vi har sett i forbindelse med

57 Belenky 1997, s. 36–52.

reality-TV når deltagere navigerer mellom det som er mediert og det som er virkelig. Vurderer en kvalitet i søknader om støtte til slike prosjekter, vil en kunne lete etter metodegrep som ivaretar deltagerens integritet.

Pendling. Nato Thomson er kritisk til at relasjonell estetikk får en «hit and run»-karakter når den i museer og gallerier settes i spill som korte *events* uten stedstilknytning. «By being discreet and short-lived, the works often reflects a convenient tendency for quick consumption and exclusivity that garners favour among museums and galleries», skriver han. Tilsvarende kritikk kan ramme relasjonell estetikk når den blir brukt i prosjekter for å gjøre bymiljøer til spennende «destinasjoner». ⁵⁸ Byplanleggere i Norge kan spørre som i Dubai: «Hva skal vi leve av etter oljen?» – og de kan svare på samme måte som der, at *kunst* er en del av den strategiske byplanleggingen (*urban development*). Kunstnere som involveres når bydeler skal renoveres eller vitaliseres, gjerne som *artists in residence*, vil operere i et språkfelleskap der delt terminologi – som «bærekraft», «kreativitet», «innovasjon» og «entreprenørskap» – kan skjule ulike oppfatninger av hva som i siste instans bestemmer prosjektets kvalitet. Kunstnere kan få fornemmelsen av at de *pendler*, altså er hyret til oppdrag utenfor sitt hjemmeområde. Kunstnere, og de som har mandat til å vurdere kvaliteten på arbeidene deres, vil måtte spørre: Hvem står verket til tjeneste for? Hva slags tidsperspektiv finnes for dette prosjektet? Hva påføres området og beboerne der fra utsiden – i motsetning til hva som vokser frem lokalt? Hvordan viser kunstnerne respekt og interesse for stedets egenart, tingene og livsvesenene der? Om vi flytter arenaer for relasjon og deltagelse fra torg og gater til rom innendørs, skjer det da noe med hvem som føler seg invitert, og med hvem som har makt, og hvilke føringer som legges for hva som nå kan sies og gjøres? Dommer om kunstnerisk kvalitet vil måtte forholde seg til svaret på slike spørsmål og til spørsmål om hvorvidt prosjektene innfrir en eksplisitt kunstnerisk ambisjon.

Sannhetsproduksjon

Posthumanisme. Det frø som Foucault i sin tid plantet med kritikken av antroposentrismen, har fått næring av en bred internasjonal skepsis til hvordan mennesket har forvaltet jordens ressurser. Resultatene har, særlig med tanke på bærekraft og sosial rettferdighet, vært mer enn urovekkende, og de har gitt næring til en ikke-antroposentrisk posthumanisme. Jane Bennett beskriver posthumanismens intensjon slik: «The task at hand for humans is to find a more horizontal representation of the relation between human and

58 Lind 2012, s. 47.

nonhuman actants in order to be more faithful to the style of action pursued by each.»⁵⁹ Susan Griffin gir til kjenne en fornemmelse av hvordan en slik mer horisontal fremstilling av forholdet mellom menneskelige og ikke-menneskelige «aktanter» kan arte seg:

I climb a tree, reach for a plum and eat it [...] placing that plum in my mouth I have experienced joy. The fruit of many months of sunlight and earth and water has entered me, becomes me, not only in my stomach, my blood, my cells, but because of what I have learned. The plum has been my lover. And I have known the plum. Letting the plum into the mind and body, I will always have that taste of sweetness in my memory. [...] If I think the plum tree exist only to feed me, I have lost the meaning that is mixed with every pleasure.⁶⁰

En slik horisontal og antihierarkisk fremstilling av forholdet mellom ulike aktanter unnsår ikke forskjeller. Nysgjerrighet for forskjeller er nettopp poenget, men nye fornemmelser av «sweetness», sammenheng, lek og formdanning vil kunne se, og har sett, dagens lys. I en posthumanistisk sammenheng kan kunstens skapende og relasjonelle moment åpne for forståelser av kvalitet som premierer mer sammensatte strategier for møtet med «de andre» enn det den enklere, binære posisjonen mellom kunster og «publikum» vitner om.

Aktanter. «I sammen» holdt hus i salen i det gamle herredshuset i Høvåg. Våre første forsøk på å skape musikk sammen var uten energi og falt døde til jorden. Det var ubehagelig. Men smått om senn etablerte det seg en musikalsk stil som vi ikke var forberedt på, og som sto i gjeld til *akustikken* i rommet. Ved å lyttende definere akustikken som *aktant*, forandret det musikalske forløpet seg i forhold til hvordan det opprinnelig var tenkt.⁶¹

Uttrykket «aktant» skriver seg fra den franske filosofen og sosiologen Bruno Latour og betegner hvordan ikke bare mennesker, men også ikke-menneskelige aktører som for eksempel mikroorganismer, en kyborg, en akustikk, et tempo eller en affekt i relasjonelle nettverk, kan få ting til å skje eller forandre forløp. Forestillingen om aktanter befinner seg altså i et postantroposentrisk og ikke-hierarkisk horisontalt landskap. Latour henter begrepet fra semiotikken, hvor han særlig gjenkjenner aktantenes posisjon i folkeeventyrene. I en antroposentrisk og subjektorientert kultur har folkeeventyrene vært lest som uttrykk for heltens snarrådighet, mens en relasjonell lesning bereder

59 Bennett 2010, s. 98.

60 Griffin 1995, s. 152.

61 Rundingene og klangen fra instrumentene fungerte på samme måte som aktanter.

erkjennelsen av at subjektene og objektene, kulturen og naturen opererer med agens *i sammen*. Når manndattera i «Manndattera og kjerringdattera» gjør seg lett som en fjær idet hun medfølede klatrer over kvistgjerdet, bidrar dette til gjerdets egen takknemlige respons, dets agens, senere i fortellingen.⁶² Som element i en relasjonell sammenheng har aktanten ingen autonomi, dens agens skriver seg fra den mening den får i et nettverk. Uavhengig av om aktanten er menneskelig eller ikke-menneskelig, henter den sin funksjon og effekt fra dette nettverket. Callon og Law har pekt på at aktanter har agens, men ikke nødvendigvis *intensjoner*, slik mennesker kan ha.⁶³ Spørsmålet er altså ikke *hvorfor* aktanter kan ha agentskap, men *hvordan* de blir del av en hendelse og får effekt, slik som akustikken i herredshuset i Høvåg.

For kunstnere vil denne type aktpågivenhet for aktanter kunne inspirere til en økologisk etikk som fordeler verdi til heterogent sammensatte kropper (i ordets videste betydning) mer generøst, nysgjerrig og oppfinnsomt enn det den antroposentriske fortellingen om et hierarkisk og ensrettet forhold mellom kunstner og verk legger opp til. Pierre Huyghe «Untitled 2011–2012», som er overlatt til maur, bier og fuktigheten i luften, minner oss om dette. Om kunstneren slik lar seg inspirere til å utvide gjeldende grenser for hva som kan sanses, og hvordan skapende prosesser forløper i nettverk, innfrir det da premisser for høy kvalitet? Er de inne i det området som Rancière forventningsfull omtaler som «sanselige erfaringsformers foregripelse av fremtidige fellesskap»?⁶⁴

Mikropolitikk. Kontinental filosofi og samtidskunst har de seneste 50 årene vært opptatt av om det er mulig å innrette politikk, kunst og filosofi slik at vi bedre er i stand til å leve ikke-fascistiske liv og løsrive sansing fra klisjeer. Grant Kester påpeker, sannsynligvis med rette, at kunstneres posisjon i slike spørsmål har vært bedreviterens. Han skriver: «The understanding [among artists] is that the viewer lacks a sufficiently critical and reflective understanding of the world, while the artist possesses an exemplary critical awareness, from which the viewer can gain inspiration and guidance.»⁶⁵ Avantgardekunstnerens «exemplary critical awareness», fortsetter Kester, var forankret i kritisk teori som tenderte mot å redusere sammensatte livserfaringer til abstrakte kriterier – et enkelt skille mellom rett og galt. Siden 1990-tallet har imidlertid mange kunstnere vist mindre interesse for makropolitisk binære, monolittiske posisjoner (som to klasser, to kjønn, makt eller avmakt) til fordel for lokalt forankrede sosiale laboratorier

62 Valberg 1996.

63 Callon og Law, 1995.

64 Rancière 2012, s. 41.

65 Kester 2013, s. XVI.

som eksperimenterer med særegne måter å bebo verden på, og som åpner for tilværelsens mangfold. Prosjektene har stilt til skue lokale, midlertidige og intersubjektive realiteter som i stedet for å påberope seg ambisjoner om sannhet og rettferdighet, performativt stiller til skue gyldige erfaringer som er lokale, og som for de involverte etablerer muligheter til å produsere fortellinger, myter, det ennå ikke gitte, andre subjektposisjoner enn de som velvillig tilbys oss.

Vurdering av kunstnerisk kvalitet i prosjekter som opererer slik, kan ligge i å spørre hvordan kunstnerens *frampek* makter å fremme begjær etter å tre inn i politikken område uten å henfalle til politikken abstrakte retorikk, til å etablere midlertidige arenaer for sannhetsproduksjon som undersøker om vi sammen kan leke, skape skjønnhet, uventede tempi og energier, bånd av solidaritet, kanskje også *førstegangsopplevelser*.

L'esprit de sérieux. I forordet til Deleuze og Guattaris *Anti-Oedipus* skriver Foucault at «the book often leads one to believe it is all fun and games, when something essential is taking place, something of extreme seriousness».⁶⁶ Senere svarte Deleuze: «Maybe that's what Foucault meant: I wasn't better than the others, but more naive, producing a kind of art brut, so to speak, not the most profound but the most *innocent*».⁶⁷ For å posisjonere seg et sted «som bryter med de etablerte målestokkene» som bestemmer kvalitet, har kunsten i møtet med *l'esprit de sérieux* knapt noe annet valg enn å fremtre som naiv, *stupid*, klovnete – som lek og spill. Kunstnerskap og prosjekter som folder seg ut med uvilje mot å etablere *stil* og *oeuvre*, nølende og usikre «as if they did not quite know themselves, or how best to escape from themselves», er en påminnelse om hvordan det naive fortrolig og nysgjerrig nærmer seg det som ennå ikke er rammesatt og kategorisert.⁶⁸ «Categories silently reject stupidity», skrev Foucault.⁶⁹

I et slikt lys vil en kunne håpe på at verk som synes plettet av naivitet, barnslighet, overtro, animisme, politikk, dårlig smak og useriøs grunnlagstenking likevel betraktes med særlig årvåkenhet i fora med mandat til å vurdere kvalitet – om målet her er å løfte frem verk som representerer en invitasjon til en usikret vandring sammen (*Vade mecum!*).

66 Deleuze og Guattari 2000, s. XIV.

67 Deleuze 1995, s. 88–89.

68 Tanke 2009, s. 137.

69 Foucault 1998, s. 310. Senere gir han uttrykk for at kunsten fremtrer i naken ubeskyttethet («stripping existence bare») og «establishes a polemical relationship of reduction, refusal, and aggression to culture, social norms, values, and aesthetic canons» (2012, s. 188). Se også Adorno 1998, s. 213 og samtale mellom Adorno og Horkheimer om *det naive*, gjengitt i Hullot-Kentor 2006, s. 30.

Glad kunst. Kunsten har lenge vært et område befridd fra hurra-optimisme – ja, all form for løssluppen glede. Å hengi seg til glede har kunnet vitne om mangel på troskap til kunstens kritiske moment og den sublimе uroen. Brecht og Nietzsche påpekte dette gravalvoret med giftig brodd, på samme vis som kontinental filosofi har gjort det (skjønt mindre giftig).⁷⁰ Det kan derfor være fristende å parafasere Nietzsches (og Rosi Braidottis) «mun-tre vitenskap» for å foreslå forestillingen om en «glad kunst».⁷¹ En slik neologisme kunne forsvares fra flere posisjoner, først og fremst fordi den fører kunsten inn i farvann der den gravalvorlige romantiske ambisjon som Gustav Schilling i sin tid beskrev som «man's attempt to transcend the sphere of cogitation, [...] and to sense the presence of the ineffable» og derved effektivt flytte kunsten ut av området for faktisk levd liv, erstattes av en kunst som bærer løfte om å utspille seg i våre liv og vårt naboskap. Derved er det mulig å tenke seg at det finnes «fluktlinjer» som åpner nye horisonter og skaper utveier, kunstens håpefulle og pregnante «Hva dersom?» Det åpner for kunst som spruter ut i latter! Som vitaliserer nabolag eller som spontant og lekent responderer på alle henvendelser med «Nei takk, helst ikke!»

Grunnsjiktet i en slik glad kunst er en vending opp ned på vestlige kulturers negative forståelse av *begjær*. Begjæret hverken skammer seg eller savner noe, dets anliggende er å vitalisere, å nyttiggjøre seg livets formdannende kraft.⁷² Begjæret fryder seg over forskjeller, og undersøker og skaper slike forskjeller med samme nysgjerrige energi. Dette begjæret er ikke drevet av savn eller fravær; dets anliggende er å svekke eller øke vitale energier for å sanse det som *blir til*. En vil kunne spørre: Er det potensial for fryd og glede i dette verket?

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1998). *Eстетisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Adorno, Theodor W. (2006). *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet*. Oslo: Pax.
- Aure, Venke og Kristin Bergaust (2015). *Eстетikk og samfunn. Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Barthes, Roland (1994). *Forfatterens død*. Oslo: Pax.
- Belenky, Mary F. (1997). *Women's Ways of Knowing. The Development of Self, Voice, and Mind*. New York: BasicBooks.

70 Se Nietzsche 2013 og Valberg 2013, s. 67.

71 Nietzsche 2010, s. 7.

72 Deleuze og Guattari 2004, s. 170–171.

- Benjamin, Walter (2000). *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Berge, Gunnar (2009). *Midt i – fransk filosofi i dag*. Oslo: Gasspedal & Audiatur.
- Berwick, Carly (2017). «A Different Way to Make a Difference». *Artnews*. Hentet fra <http://www.artnews.com/2010/03/01/a-different-way-to-make-a-difference/> (lest 05.03.2017).
- Bishop, Claire (2004). «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*, 110, s. 51–79.
- Bishop, Claire (2012a). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bishop, Claire (2012b). «Participation and Spectacle: Where Are We Now?». I N. Thompson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (s. 35–45). New York: Creative Time Books.
- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Music, Painting, and Arts*. New York: Routledge.
- Bogue, Ronald (2005). «The Minor». I C.J. Stivale (red.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (s. 110–121). Chesham: Acumen.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Burke, Edmund (2008). «Fra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)». I K. Bale og A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori* (s. 32–43). Oslo: Universitetsforlaget.
- Callon, Michel og John Law (1995). «Agency and the Hybrid ‘Collectif’». *The South Atlantic Quarterly*, 94(2), s 481–507.
- Christensen-Scheel, Boel (2015). «Recognizing the Observer in Art». IV. Aure og K. Bergaust (red.), *Estetikk og samfunn. Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk* (s. 37–57). Bergen: Fagbokforlaget.
- Cruz, Teddy (2012). «Democratizing urbanization and the search for a new civic imagination». I N. Thompson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (s. 56–64). New York: Creative Time Books.
- Deleuze, Gilles (1988). *Foucault*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1995). *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1994). *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (2000). *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (2004). *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- Derrida, Jacques (1996). *Marx’ spøkelser*. Oslo: Pax.

- Dolnick, Sam (2011). «An Artist's Performance: A Year as a Poor Immigrant». *New York Times*. Hentet fra <http://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html> (lest 28.02.2017).
- Eliassen, Knut Ove (2016a). «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser* (s. 183–203). Bergen: Fagbokforlaget.
- Eliassen, Knut Ove (2016b). *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus.
- Feldman, Morton og Peter Gena (1982). «H.C.E. (Here Comes Everybody)». I J. Brent og P. Gena (red.), *A John Cage reader. In Celebration of his 70th Birthday* (s. 51–73). London: Peters Corporation.
- Foucault, Michel (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1984). «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress». I P. Rabinow (red.), *The Foucault Reader* (s. 340–373). New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel (1998). «Theatrum Philosophicum». I V.E. Taylor og C.E. Winquist (red.), *Postmodernism. Critical Concepts. Volume III. Disciplinary Texts: Humanities and Social Science* (s. 295–317). London og New York: Routledge.
- Foucault, Michel (2005). *The Hermeneutics of the Subject. Lectures at the Collège de France 1981–1982*. New York: Picador.
- Foucault, Michel (2006). *Tingenes orden*. Oslo: Spartacus.
- Foucault, Michel (2012). *The Courage of Truth. The Government of Self and Others II*. New York: Picador.
- Gillick, Liam (2006) «Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's 'Antagonism and Relational Aesthetics'». *October*, 115, s. 95–107.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Griffin, Susan (1995). *The Eros of Everyday Life – Essays on Ecology, Gender and Society*. New York: Doubleday.
- Guattari, Félix (1989). «The Three Ecologies». *New Formations*, 8, s. 131–147.
- Hagen, Erik Bjerck (2004). *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haraway, Donna Jeanne (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: Minnesota Press.
- Hullot-Kentor, Robert (2006). *Things Beyond Resemblance. Collected essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press.
- Jay, Martin (1993). *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*. London: Routledge.
- Kant, Immanuel (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Kant, Immanuel (2005). *Kritikk av den rene fornuft*. Oslo: Pax.

- Kester, Grant (2013). *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. London: University of California Press.
- Klee, Paul (1948). *On Modern Art*. London: Faber & Faber.
- Kristeva, Julia (1980). «Word, Dialogue, and Novel». I L.S. Roudies (red.), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (s. 64–91). New York: Columbia University Press.
- Lind, Maria (2012). «Returning on Bikes: Notes on Social Practice». I N. Thompson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (s. 46–56). New York: Creative Time Books.
- Liotard, Jean-François (2008). «Det sublime og avantgarden». I K. Kale og A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori* (s. 473–487). Oslo: Universitetsforlaget.
- Nelson, Maggie (2011). *The Art of Cruelty*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *Den muntre vitenskapen*. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, Friedrich (2013). *Historiens nytte og unytte for livet*. Oslo: Spartacus.
- Pasternak, Anne (2012). «Foreword». I N. Thomson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (s. 7–9). New York: Creative Time Books.
- Rancière, Jacques (2012). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SOU 2009:16. Del 2: *Betänkende av Kulturutredningen*. Stockholm: Fritze.
- St.meld. nr. 28 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- Stern, Daniel (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal.
- Tanke, Joseph J. (2009). *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*. London: Bloomsbury.
- Thompson, Nato (2012). «Living as Form». I N. Thompson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (s. 16–34). New York: Creative Time Books.
- Valberg, Tony (1996). «Askeladden underdog?». *Samtiden*, 4/1996, s. 80–87.
- Valberg, Tony (2008). «Konsert med spedbarn som målgruppe». I G. Trondalen og E. Ruud (red.), *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi* (s. 273–288). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Valberg, Tony (2011). *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter*. Doktoravhandling. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Valberg, Tony (2013). «Perikholesis' emansipatoriske impuls eller: Bert Brecht er død – leve Bert Brecht». *InFormation, Nordic Journal of Art and Research*, 2(1), s. 54–69.

- Warner, Michael (2002). «Publics and Counterpublics». *Quarterly Journal of Speech*, 88(4), s. 413–425.
- Wellerby, David E. (1984). *Lessing's Laocoön. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. New York: Cambridge University Press.
- Wood, Ellen Meiksins (2002). *The Origin of Capitalism. A Longer View*. London og New York: Verso.
- Wood, Ellen Meiksins (2008). «Historical materialism in 'Forms which Precede Capitalist Production'». I M. Marcello (red.), *Karl Marx's Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy 150 Years After* (s. 79–93). London og New York: Routledge.
- Wurth, Kiene Brillenburg (2012). *The Musically Sublime*. New York: Fordham University Press.

Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden

Mats Johansson og Ola Berge

I denne artikkelen undersøker vi hvordan kvalitet forstås, formes og forvaltes i det samtidige folkemusikkfeltet. Folkemusikken er en uttrykksform der formaliserte institusjoner historisk sett har hatt relativt liten innflytelse på dannelsen og vedlikeholdet av kvalitetsforståelser, men der det i senere tid har blitt etablert stadig flere vurderingsinstanser parallelt med de tradisjonelle, uformelle institusjonene. Artikkelen undersøker både uformelle og formelle institusjoner innen dagen folkemusikk og fokuserer på hvordan de ulike institusjonene representerer ulike og til dels motstridende kvalitetsregimer. I denne sammenhengen definerer vi *kvalitetsregime* som et system av forestillinger og praksiser som virker styrende og normerende på hvordan kvalitetsbegrepet blir forstått, og på hvilke kriterier kvalitet vurderes etter. Kvalitetsbegrepet er i mange tilfeller implisitt i vurderinger av utøvere, verk/produksjoner, framføringer, stiler, tradisjoner og samværsformer. Vi forstår her *kvalitet* som en hvilken som helst egenskap eller dimensjon ved folkemusikken som oppfattes som et gode i en gitt kontekst – uavhengig av om selve termen «kvalitet» blir brukt i vurderinger og diskusjoner. De analytiske resonnementene videre i artikkelen handler i stor grad om de skiftende forutsetningene for ulike kvalitetsforståelser og -kriterier. Begrepet kvalitet vil derfor være både et implisitt og eksplisitt element i analysen.

Dagens kunst- og kulturliv preges av en tiltagende uklarhet og usikkerhet om både estetiske, politiske, økonomiske og juridiske rammer.¹ Mange av de

1 Moe Skarstein 2015.

utviklingstendensene som kommer til syne i det generelle kunstfeltet, finner vi også igjen innenfor folkemusikkfeltet, og man kan gå ut fra at en generell diskurs om kunst, kultur og kvalitet har avgjørende implikasjoner også her. Samtidig finner man på folkemusikkfeltet en rekke interessante særegenheter som kan bidra til å belyse diskusjonen om kvalitetsforståelser på nye måter.

Folkemusikken figurerer ofte som et eksempel på en førinstitusjonell kulturell praksis, der forhandlinger om kvalitet, estetikk, status og opphavsrett til verk foregår på grasrotnivå, uten formell sanksjonering.² Dette har i senere tid fått en tydelig parallell i en type deltagerkultur hvor kulturelle uttrykk (musikk, video, tekst og så videre) tilgjengeliggjort via internett deles, mikses og omarbeides. Parallellen ligger framfor alt i nedenfra og opp-perspektivet og den tilhørende overlappingen mellom kulturprodusent og -konsument, hvor «prosumenten» deltar i en samskapende dialog med ulike kulturprodukter.³ Samtidig som denne «nye» deltagerkulturen har vokst frem, har folkemusikkfeltet – paradoksalt nok – på mange måter gått i motsatt retning. Dette kommer dels til uttrykk gjennom hvordan feltets kunstneriske produksjon i økende grad autoriseres gjennom konkurranser, utmerkelse, grader, profesjonstitler og tildelinger i institusjonell regi (utdanningsløp, organisasjoner, ekspertkomiteer, artistorganisasjoner og så videre), og dels gjennom en stadig tydeligere inndeling i profesjonelle artister på den ene siden og publikum og amatører på den andre – en utvikling som potensielt skjer på bekostning av den flate strukturen og deltagerkulturen som lenge har vært definerende for sjangeren. Man kan også nevne at folkemusikk i dag opererer i spenningsfeltet mellom populærkultur, tradisjonskultur og (såkalt) finkultur – felt der til dels svært ulike kvalitetskriterier og krediteringsmekanismer gjør seg gjeldende. Den strategiske og situasjonsbestemte posisjoneringen mellom ulike forventningsregimer og roller som samtidas folkemusikkutøvere dermed må forholde seg til, framstår som en svært rik og interessant empiri for å utforske kvalitetsbegrepets relevans og kompleksitet. Med utgangspunkt i dette ønsker vi å besvare følgende hovedproblemstilling:

Hvordan forhandles det om kvalitet på folkemusikkfeltet, og hva er de institusjonelle, begrepsmessige og instrumentelle forutsetningene for disse forhandlingene?

Vi vil i det følgende argumentere for at det har skjedd en dreining fra en kollektiv til en individualisert og profesjonalisert produksjonskultur. Særlig mener vi at folkemusikeres rolle som spesialister er endret, fra å være tett knyttet til en kollektiv produksjonskultur til i større grad å representere

2 Jf. Færseth 2015.

3 Jenkins 2006, Lessig 2008.

en type individuell, strategisk tenkning, der utøvere selv forhandler om sin musikalske og sosiale status på feltet. Vi argumenterer videre for at en slik utvikling har hatt vidtrekkende konsekvenser, ikke minst for hva som oppfattes som kvalitet innen sjangeren. I disse resonnementene, så vel som i de praksiser og diskurser vi analyserer, står begrepet «tradisjon» sentralt. En begrepsavklaring må her ta innover seg et mangfold av situasjonsbestemte forståelser og definisjoner: «Tradisjon» defineres i noen sammenhenger substansielt/deskriptivt med kriterier knyttet til alder, opphav, instrument, reper-toar, traderingsform med mer. Denne forståelsen kan knyttes til en normativ posisjon, hvor visse praksiser defineres ut av tradisjonen. Slike ekskluderende mekanismer kan på lignende vis kobles til en institusjonell definisjon. Tradisjonen blir her å betrakte som en sosial institusjon med en indre logikk som legitimerer de kunnskaper, normer og praksiser den består av.⁴ I andre sammenhenger påberopes et prosessuelt perspektiv hvor tradisjon ses som noe i stadig endring, og hvor innholdet bestemmes av hvordan begrepet brukes av ulike aktører. Musikkantropologen Timothy Rice skriver at når tradisjonen – som her – gjøres til et objekt for refleksjon, blir den en «tekst» – et referansepunkt for tilegnelse av kunnskap, for dyrking og avvisning, bevaring og videreutvikling.⁵ Dette markerer en selvrefleksivitet som er emblematiske for det moderne, i motsetning til nettopp det tradisjonelle.⁶ Disse begrepsmessige nyanseringer og perspektiver er sentrale premisser i vår analyse.

Det teoretiske utgangspunktet er kulturanalytisk, og vi forholder oss i det følgende også til begrep som «felt», «kvalitetsregimer», «roller» og «produksjonskulturer» med utgangspunkt både i performativ teori og Bourdieus teorier om kunstfeltet som autonomt delfelt med særegne, diskursive «lover» for den til enhver tid rådende praksis.⁷ Med dette utgangspunktet vil vi løfte fram ulike perspektiver på hvordan kvalitet er kontekstspesifikk og relasjonell snarere enn bestemt av allmenngyldige kriterier, og hvordan den er gitt av performative prosesser snarere enn en tilpasning til en overordnet norm. Dette innebærer at kvalitetsvurderinger – formaliserte og offisielt autoriserte så vel som spontane og private – betraktes som konstituerende handlinger – som noe som like mye produserer som det reflekterer forståelser av kvalitet. Viktige aktører i slike prosesser må forstås i bredere termer enn et ekspertnivå av formelt sanksjonerte autoriteter. Et sentralt analytisk poeng er dermed at kvalitetsvurderinger i realiteten er forhandlinger som involverer en rekke aktører, både på institusjonelt og individuelt nivå. I tråd med dette

4 Rolf 1991. Se også referansen til Bourdieus felteori nedenfor.

5 Rice 1994, s. 5.

6 Jf. også Giddens 1991.

7 Bourdieu 1980, 1996 og 2000. Se for eksempel Bourriaud 2002 om performativ teori.

undersøker vi estetiske, etiske og politiske implikasjoner av konvergenser og divergenser mellom ulike kvalitetsforståelser og -regimer – mer konkret mellom de som representeres av formaliserte instanser og institusjoner (konserterscener, organisasjoner, ekspertkomiteer, forskere, kritikere og så videre), og de som formes og artikuleres i de samhandlingene som kjennetegner mer eller mindre uformelle grupperinger av aktører (utøvermiljø, publikumsgrupper, amatørbevegelser og så videre).

Folkemusikkfeltets produksjonskultur: Institusjonalisering, individualisering, profesjonalisering

I et historiografisk perspektiv har folkemusikk som produksjonskultur gjennomgått omfattende endringer de siste 150 årene, der 1800-tallets bonde-samfunn står som referansepunkt for historieskrivingen. Folkemusikken og dens institusjoner framstilles her gjerne som en integrert del av vanlige menneskers liv i hverdag og høytid.⁸ I denne idealtilstanden er folkemusikken både spesialistkultur og hverdagskultur. Spelemannen er spesialisten som står for underholdning, dansemusikk og musikk i store og små sosiale og rituelle sammenhenger. Samtidig er slåtter og viser også hvermanns eiendom og er i kontinuerlig bruk i livets ulike faser. De formative kreftene som produserer stadig nye utgaver av slåtter og sanger, kan forstås som en uavsluttet kollektiv prosess, der det musikalske materialet kontinuerlig bygges ut, modifiseres og «oppdateres».

At musikken i overveiende grad er gehørsbasert, er et vesentlig moment i denne sammenhengen: Musikalsk kommunikasjon kan sammenlignes med en slags kreativ hviskelek, der en presis identifikasjon av opphav (hvordan slåttan «egentlig» var, og hvem som har «laget» den) havner utenfor fokus. Vi kjenner dette fra teorier om hvordan folkeeventyr har blitt formidlet, omformet og bevart, ikke minst gjennom Albert B. Lords begrep «oral-formulaic composition».⁹ Lords teori opphever forholdet mellom original og versjon: Eventyret blir å betrakte som noe som framtrer i stadig nye gestalter, men som like fullt er gjenkjennbart som den samme fortellingen. Hva fortelleren erindrer er, ifølge Lord, ikke en bestemt sammenstilling av ord og setninger, men et helhetsbilde av eventyrets handling og karakter samt den forteller-teknikken som gir handlingen nytt liv hver gang den framføres. Mangelen på et fiksert «manus» som memoreres og huskes, forutsetter med andre ord en spesifikk skapende handling hos fortelleren. Snarere enn forfatterskap i

8 Ling 1964.

9 Lord 1960.

moderne forstand kan man beskrive denne formen for førmoderne skapende handling som fortellerkunst.¹⁰

Teorier om formelbasert framføring finner sin klare parallell i tradisjonsmusikken: I mangelen på et bestemt, «korrekt» forløp, blir utøverens oppgave å «gjenfortelle» historien mer enn å reproducere et *verk* tone for tone. Slåttene eller sangen får i slike tilfeller status som åpen, uavsluttet form eller formel, der søkelyset dreies mer mot egenskaper i framføringen (fortellerkunst) enn mot verket (forfatterskap). Ser man på hvordan dette forholder seg i dag, og sammenligner med historiske kilder, kan man konstatere en interessant endring.¹¹ Den frie måten å forholde seg til melodimaterialet på, der den enkelte melodien er under kontinuerlig ut- og omforming, har i stor grad blitt erstattet av en mer verkorientert praksis.¹² Et eksempel på dette er ulike plateinnspillinger av den samme slåttene med ulike utøvere der framføringen er tilnærmet identisk i form og uttrykk. 1800-tallets stilskapende spelemenn har samtidig retrospektivt blitt tillagt forfatterens/komponistens mer enn fortellerens egenskaper.¹³ Det er påfallende at arven etter disse (mytiske) spelemennene først og fremst kommer til uttrykk nettopp som bestemte versjoner av slåttene med klar opphavsmann og ikke som den frie innfallsvinkelen til det å musisere som er beskrevet over. I denne sammenheng bør det påpekes at spelemannens rolle som «forteller» ikke nødvendigvis er betinget av variasjon eller improvisasjon *per se*. Like viktig er at den representerer en måte å forholde seg til det musikalske materialet på som står i kontrast til det individuelle forfatterskapets logikk.

Også folkemusikkinnsamlingen på slutten av 1800-tallet, som på mange måter framstår som et forsøk på å redde «folkets» musikk for etterverdenen, er et indirekte vitnesbyrd om den endringen som ser ut til å ha funnet sted i overgangen mellom førmoderne og moderne tid.¹⁴ «Indirekte» fordi innsamlerne transkripsjoner representerer motsatsen til den åpne, uavsluttede skapende handlingen gjennom å fryse slåttene eller sangen i en fiksert form. Her har historiefortellingen kommet til å dreie seg om hvilke problemer innsamlerne støtte på i forsøket på å gjengi slåttene eller visene på en akseptabel måte, ut fra datidens kunstmusikalske idealer. I tillegg til stilspesifikke detaljer som er vanskelig å gjengi i noteskrift, var nettopp variasjoner i utførelsen, både hos enkelte utøvere og mellom ulike utøvere, et vesentlig moment i denne problematikken.¹⁵ Innsamlerne måtte med andre ord gjøre et «utvalg»

10 Binder og Weisberg 2000.

11 For eksempel Berge 1972.

12 Aksdal 1993.

13 Myhren 1993.

14 Jf. Havåg 1994.

15 Jf. Blom 1981, Sevåg og Sæta 1992, Kvifte 1994, Omholt 2012.

for å konstruere *ett* forløp, og selv om lite tyder på at spelemennene og sangerne selv forvaltet sitt musikalske materiale som relikvier som måtte bevares for ettertiden i en bestemt form, var det akkurat dette den omfattende dokumentasjonen av musikken endte opp med å gjøre. Det skal påpekes at noterte versjoner av slåtter og sanger i mange tilfeller ikke har vært særlig viktige referanser for senere tolkninger. Like fullt representerer innsamlingsprosjektet tanker om og mål for bevaring av folkemusikken som siden har vist seg å være bestemmende for sjangerens utvikling.

Folkemusikkinnsamlingen varsler med andre ord omfattende endringer i tradisjonsmusikkens produksjonskultur. Den kanskje mest påfallende tendensen er at folkemusikk i løpet av 1900-tallet, i stadig økende grad blir forvaltet gjennom ulike former for organisasjonsliv med det uttalte mål å bevare og forvalte musikken og dansen. Dels var dette nasjonale organisasjoner som Noregs Ungdomslag (etablert 1896), Landslaget for Spelemenn (1923–2009), Norsk Folkemusikk- og Danselag (1987–2009) og FolkOrg (etablert 2009), dels lokalt forankrede organisasjoner, som spelemannslag, folkedanslag, ungdomslag og andre mer uformelle interessefellesskap. I tillegg har kappleiker og (etter hvert) festivaler, konsertscener og utdanningsinstitusjoner kommet til som viktige institusjoner for sjangeren. Man kan snakke om en institusjonalisering som i denne sammenhengen refererer nettopp til at opplæring, utøving og formidling i overveiende grad har skjedd i regi av og innenfor rammene av de organisasjonene vi har nevnt. Et sentralt poeng er dessuten at det organiserte folkemusikkarbeidet har virket konsoliderende fordi det har samlet mye av aktiviteten til et avgrenset felt, der en kollektivt sjangerbevissthet har fått utvikle og feste seg.

Det er slående hvordan det mer eller mindre formelt organiserte folkemusikkarbeidet har tatt med seg, modifisert og tilpasset en rekke prinsipper som kan knyttes til ulike forestillinger om musikkulturen i det gamle bondesamfunnet. Repertoar, instrumenter og spel- og sangstiler er konkrete element, men emuleringen knytter også an til et abstrakt, begrepsmessig nivå. Særlig sentralt står gehørstradering som bærende prinsipp. Folkemusikk er i visse sammenhenger nærmest synonymt med gehørbasert innlæring. Et beslektet moment er vekten på utøving og framføring framfor komponering og arrangering. Dette kan i sin tur kobles til den moderne tanken at folkemusikk som sjanger identifiseres som en måte å spille eller synges på mer enn som et bestemt repertoar. Vi kjenner igjen disse punktene fra diskusjonen over. Det vil si at selv om slåtte- og melodiformer i større grad enn tidligere har fått fastlagte forløp, henger ideene om den frie utøvingen, overføringsformene og musiseringen igjen som effektiv retorikk. En slik idealisert stilforståelse kan ses som en forutsetning for mye av dagens folkemusikk, siden den har sikret en kontinuitet i stilidentiteten (hvordan man tenker seg at folke-

musikk høres ut), samtidig som man har åpnet for nye strategier for å realisere musikalske visjoner og uttrykksbehov (slåtter, arrangement og instrument kan komme og har kommet til).¹⁶

En annen markant tendens i folkemusikkbevegelsen på 1900-tallet er aksentueringen av dialektale forskjeller mellom geografiske regioner.¹⁷ Forskjellene ses som regel i sammenheng med det norske bondesamfunnets spredte bosetningsmønster, med relativt isolerte bygder fordelt på ulike dalfører. Samtidig tyder mye på at forskjellene mellom lokale stiler har blitt forsterket og tydeliggjort gjennom begrepsfesting, teoretisering og institusjonalisering (med kappleiken som et spesielt slående eksempel). I et slikt perspektiv er folkemusikk et eksempel på en eksepsjonelt spesialisert kulturproduksjon. Som Blom skriver om rytmiske kvaliteter og distinksjoner i eldre dansemusikk (pols, springar, springleik): «Skjønt forskjellene mellom dem – sett i fugleperspektiv – kan synes små, er de så vesentlige fra en utøvers synspunkt at spillemenn og dansere med bakgrunn i én dialekt har vansker med å lære seg andre dialekter og å veksle mellom dem.»¹⁸

Folkemusikkens lokale og regionale forankring og tilhørende spesialisering artikuleres ofte parallelt med oppfatningen at musikken tilhører de sosiale gruppene og miljøene som forvalter den, det man kan si er feltets *krav om autonomi*.¹⁹ Dette har implikasjoner for spørsmål knyttet til bruks- og opphavsrett, men kanskje enda viktigere er forestillingen om at de aktuelle miljøene til syvende og sist er de som bestemmer kriterier knyttet til stilidentitet, estetisk verdi og andre kvalitetsspørsmål. I et produksjonsperspektiv er det interessant at slike prosesser i overveiende grad forstås innenfor rammene av kollektive skapelsesprosesser og kollektiv forvaltning. Sjangeren og dens ulike dialektale avskygninger har blitt drevet fram av et grasrotfelleskap av deltagere med engasjement for musikken og dansen.

De seneste 10–15 årene kjennetegnes av tendenser og strukturelle endringer som på flere punkt utfordrer det bildet av folkemusikkfeltet som tegnes over. Av særlig interesse er den pågående profesjonaliseringen av sjangeren, i utøver- så vel som i forvaltningsleddet, og det som tilsvarende kan se ut som en tydeligere inndeling og avstand mellom produsenter og konsumenter, utøvere og publikum, «profesjonelle» og «amatører». Man kan blant annet hevde at sjangeren i tiltagende grad drives og defineres av et smalere sjikt artister – og i tilsvarende mindre grad av det brede miljøet av brukere og deltagere som lenge har vært ryggraden i sjangeren.²⁰ Et eksempel på dette er at antal-

16 Johansson 2009.

17 Omholt 2007.

18 Blom 1981, s. 302.

19 Johansson og Berge 2014, Johansson 2016. Jf. Bourdieu 2000.

20 Berge 2008.

let åpne mønstringer og uformelle sammenkomster går ned parallelt med at sjangeren får stadig flere profesjonelle arenaer, der inndelingen i produsenter (betalte artister) og konsumenter (betalende, ikke-deltagende publikum) er mye tydeligere enn før. I det følgende diskuterer vi noen implikasjoner av denne tendensen med referanse til noen konkrete eksempler. Disse berører alle det som er hovedtema for undersøkelsen, nemlig kvalitetsforståelser og -regimer i samtidig norsk folkemusikk. Resonnementene trekker inn en rekke av de momentene vi har diskutert så langt, med en tiltagende refleksivitet blant sjangerens utøvere som overgripende utgangspunkt. Denne refleksiviteten er særlig tydelig i måten mange utøvere distanserer seg fra og strategisk posisjonerer seg overfor det som med varierende grad av presisjon blir referert til som «tradisjonen». Dette kan manifestere seg som en strategisk revitalisering av utvalgte tradisjonelle stilparameter og uttrykkelement, for eksempel variasjonsrikdom og improvisasjonsmoduser i slåttemusikken, eldre (såkalt skeiv) tonalitet eller bruk av et råere sound enn det som er gjengs bruk i dag.

Kvalitetsregimer: Representasjoner, tendenser og forhandlinger

Vi har alt vært inne på at folkemusikkfeltet, i likhet med andre delfelt innen kunsten, har en særegen infrastruktur som inneholder en rekke posisjoner, formelle og uformelle institusjoner, ulike former for belønningssystemer og så videre. Med overgangen til en stadig mer institusjonalisert og hybrid produksjonskultur er det naturlig å tenke seg at kompleksiteten i folkemusikkfeltet øker tilsvarende. I de senere tiårene har vi sett at tradisjonelle institusjoner som kappleiken, men også mer uformelle «institusjoner», som øvingskveldene i spelemannslaget, dansefester eller rett og slett det å forvalte en tradisjon som spelemann – det som Knut Buen i en av sine plateutgivelser poetisk har omtalt som «heimens tonar» – har blitt supplert med nye arenaer for utøving og forvaltning av folkemusikk.²¹ Et eksempel er lokale folkemusikkscener og «folkemusikkpuber» som har vokst fram, et annet er den nasjonale institusjonen Riksscenen – scene for nasjonal og internasjonal folkemusikk, joik og folkedans – i Oslo. Alle festivalene som tilbyr ulike former for folkemusikk, er et tredje eksempel – og verdt en artikkel i seg selv. Vi kan anta at nye arenaer åpner for nye roller eller posisjoner, som igjen er mer eller mindre tilknyttet ulike kontekster, verdisyn og kvalitetsregimer, som diskutert nedenfor.

21 «Heimens tonar» er en kassettutgivelse med hardingfelespelemannen Hølje Wårstulen (1914–1988). Wårstulen 1988.

Det er påtagelig hvordan stadig mer profesjonaliserte utøvere nå kjemper om feltets gevinster. Her har endringen vært svært stor over kort tid, som følge av de siste fire tiårenes oppblomstring av utdanningsinstitusjoner rettet inn mot både utøvere og andre kulturarbeidere med tilknytning til folke-musikk. Bygdespelemannen som spilte i bryllup i helgene, men som ellers var snekker eller bussjåfør, eller kvedaren som sang barna i søvn eller lokket på kyrne under stølsdrift, har med andre ord fått selskap. For eksempel ser man at stadig flere kombinerer det å være tradisjonell utøver med annet kunstnerisk tilknyttet arbeid, for eksempel å arbeide som lærer i den lokale kulturskolen eller med arkivarbeid. Andre forsøker å livnære seg som folkemusikere på heltid, men i relativt vid betydning av ordet folkemusiker. Her kan man ta med dem som utøver folkemusikk, men ikke nødvendigvis i tradisjonell form eller i tradisjonelle sammenhenger. Atter andre søker utøverkarrierer som med utgangspunkt i folkemusikk like gjerne henvender seg til et bredt publikum som til et folkemusikkpublikum, gjerne i samarbeid med utøvere fra andre sjangere.

En empirisk forankret modell som illustrerer hvilke ulike posisjoner folkemusikere i dag kan innta, tar utgangspunkt i en dikotomi der to nærmest idealtypiske roller danner «ytterpunkter» langs en akse. De to rollene angir med andre ord poler i et felt der de aller fleste vil finne seg et sted *mellom* ytterpunktene, og der man i varierende grad – avhengig av både kontekst og aktørens evne og vilje til handling – graviterer i den ene eller andre retningen. De to rollene danner heller ikke absolutte yttergrenser for hvilke roller som finnes på feltet, men er mer veiledende for hva majoriteten av feltets deltagere vil oppfatte som reelle og naturlige roller å tre inn i. Disse to punktene kaller vi henholdsvis *spelemannen* og *folkemusikeren*. Rollene knytter an til folkemusikkens produksjonskultur på flere måter: De har begge ulik grad av spesialiststatus, men med ulike vektning av hva som er viktig, noe som også åpner for ulike tilnærminger til kvalitet. Der spelemannen åpner for spesialisering på hva som oppfattes som feltets egne premisser (for eksempel fordyping innen en bestemt musikalsk dialekt), vil spesialisering for folkemusikeren heller omfatte en utvidelse av uttryksrepertoaret, profesjonalisering og tilpassning til et større og mer integrert kunstfelt.

I et intervju forteller den anerkjente svenske folkemusikkutøveren Ale Möller om hva han oppfatter som klare yrkesroller eller musikerroller på folkemusikkfeltet. Det er nettopp spelemannen kontra folkemusikeren han trekker fram. Av førstnevnte kan man for eksempel «begära en mycke långtgående kunskap i låtspel».²² Slik kunnskap dreier seg særlig om å mestre ulike stiler

22 Sitert i Johansson 2001, s. 74.

(i mange tilfeller én bestemt stil/dialekt) knyttet til ulike geografiske områder, men også folkemusikkhistorikk, kunnskap om viktige tradisjonsbærere og så videre. Det er derfor «en stor mängd kunnskaper som är absolut nödvändiga om du ska, tycker jag, kunna bli en riktigt bra spelman».²³ Som folkemusiker, forklarer Möller videre, kan man fire litt på disse kravene og i stedet stille strengere krav på andre områder. Det kan være

att kunna känna till massa olika intressanta parallella rytmförlopp t.ex. va, att kunna hantera en ljudanläggning, att kunna funka i en studio o att kunna veta, ha rätt så mycke kunskap om kringliggande genrer, så att man vet hur man umgås med andra o [...] kunna harmonilära o sådär va.²⁴

Det er viktig å presisere at disse rollene ikke er fastlagte; de er framforhandlede posisjoner der kollektivet stadig former hva innholdet skal være. Det at ingen kan definere helt klart hva rollene er, medvirker til en fleksibilitet som er helt nødvendig for at de skal kunne fungere som referansepunkt for et kollektiv; det at man bare antar at rollene har en gitt konfigurasjon, gjør at de er lette å referere til med en omtrentlighet som fører med seg en generell gyldighet.

Dersom vi går videre med ideen om at folkemusikkfeltet i dag tilbyr en rekke ulike utøverroller, og at disse i sin tur tolker kvalitet systematisk ulikt, vil det være naturlig å forsøke å identifisere noen sammenhenger der man kan knytte sammen de forskjellige rollene med ulike sosiale kontekster, for så å utlede hvilke kvalitetskriterier som gjelder. For spelemannen er det et sentralt utgangspunkt (delvis paradoksalt) å skulle være både tradisjonsbærer og kunstner – på den ene siden en som både forvalter og bringer videre tradisjonen, og på den andre siden en som ikke bare bringer noe videre i eksisterende form, men som foredler materialet. Her peker tradisjonen klart mot en teleologisk rasjonalitet: Man ser på tradisjonen som et lineært forløp og nyere former som raffinering av tidligere former. Det er for øvrig ingen tvil om at rollen som henholdsvis tradisjonsbærer og kunstner uten problem kan blandes. Tvert imot er en vanlig konvensjon at storspelemannen forventes å ha læresveiner som kan føre videre den kunnskapen både tradisjonen og mesteren innehar, i form av både taus og åpen kunnskap. Den tradisjonelle formen for trading av kunnskap og ferdigheter, den såkalte spelemannsskolen (mester–svennrelasjon), har slik sett en viktig konstituerende og normgivende funksjon. Det er for eksempel illustrerende at det utøvende bachelorstudiet ved Ole Bullakademiet og Griegakademiet ved Universitetet i Bergen nettopp ble gitt nav-

23 Johansson 2001, s. 74

24 Johansson 2001, s. 74.

net «Spelemannsskulen» og på den måten bandt sammen to verdener av formell og symbolsk institusjonell praksis.²⁵ Her framstår folkemusikkfeltet som enestående, nettopp i kraft av at feltets stjerner ikke ser seg for gode til å drive opplæring, gjerne nybegynneropplæring i lokallag eller kulturskole. Der andre sjangre opererer med selebre mesterklasser med nøye utvalgte talent, har med andre ord folkemusikkfeltet i tradisjonell forstand få eller ingen distingverende praksiser på dette området. Følgelig vil kvalitet hos en tradisjonell spelemann være knyttet både til egenskaper som utøver på toppnivå, med vekt på teknikk, stilfølelse og publikumstekke, og til å kunne bidra til feltes videre eksistens. Dette preger helt klart folkemusikerens egenforståelse. Man kan med andre ord slå fast at kvalitet, knyttet til en tradisjonell posisjon på folkemusikkfeltet, går utover et smalt kvalitetskriterium spesifikt knyttet til framføringskvalitet.

Beveger man seg over til den andre enden av vår tenkte skala over utøverroller, til folkemusikeren og de sosiale arenaene han eller hun som regel opptrer i, ligger andre egenskaper til grunn for kvalitet. Et enkelt, men illustrerende eksempel er, som Ale Möller også er inne på, det å beherske noter og musikkteori. Denne kompetansen er ikke et krav eller en kvalitet som nødvendigvis blir positivt sanksjonert i tradisjonelle miljøer, kanskje snarere tvert om, da det indikerer en tilbøyelighet til klassisk skolering og en orientering mot et annet stil- eller uttrykksunivers enn det man oppfatter som folkemusikkens eget. Som musiker, derimot, gir musikkteoretisk kunnskap en instrumentell tilgang til viktige arenaer, for eksempel gjennom å kunne tilegne seg komplekse eller ukjente verk og arrangement raskere enn ved tradisjonell gehørsbasert innlæring. Evnen til å beherske flere estetiske praksiser – for eksempel å ha kunnskap om grunnleggende og sjangerdefinerende komponenter i jazz, pop eller klassisk – kan også være viktig i denne sammenhengen.

Som sagt er det viktig å understreke at de aller fleste utøvere på folkemusikkfeltet plasserer seg et sted imellom de to tenkte idealtypene, og at posisjonene man inntar, endrer seg over tid. Man kan dermed si at en folkemusikkutøver opererer mer eller mindre bevisst på et felt der ulike posisjoner tilbys og inntas, både som resultat av strukturelle forhold og strategiske valg. Man bestemmer ikke alltid selv hvilken rolle man trer inn i, men man vil ofte forsøke å innta visse roller som ledd i å operasjonalisere eget virke som utøver. Rollen som folkemusiker er av relativt ny dato. Det er derfor ikke tilfeldig at folkemusikeren knytter nærmere an til et moderne og hybrid musikkfelt enn hva den tradisjonelle spelemannen gjør. Her vil musikalsk bilingvisme, evnen til å «snakke» flere musikalske «språk», være viktig, både som en kvalitet ved rollen i form av å være del av en type profesjonalitet og

25 Studiet har nå skiftet navn fra «Spelemannsskulen» til «Tradisjonsmusikk I og II».

som en kvalitet i seg selv. Her går kvalitet med andre ord over fra å være en egenskap (at utøveren behersker flere sjangre) til å dreie seg om hvordan denne egenskapen også tilfører det tradisjonelle uttrykket (slåtten, sangen) merverdi gjennom en fra folkemusikkfeltets ståsted vellykket integrasjon av andre (for eksempel samtidige) musikalske og kulturelle impulser i det tradisjonelle materialet. For utøveren vil det å ha oversikt over hvilke «deler» av egen folkemusikalsk kompetanse som kan inngå i en vellykket dialog med andre sjangre, her bli viktig. Det samme gjelder for møtet med publikum. Det å ha oversikt over hva som er akkurat rett «mengde» folkemusikk for et gitt publikum, og hvor mange andre (mer kjente) musikalske referanser man må tilby, danner selve fundamentet for å kunne avkode et publikum. Som vi ser, vil utøveren her være avhengig av å kunne finne den rette miksen av ulike rolleforståelser i de ulike settingene. Det er likevel ikke slik at dette er noe som fullt ut går an å beherske som kunstnerisk strategi. Her vil utøvere være bundet av ulike strukturelle føringer, for eksempel følelsen av å representere noe mer enn seg selv og sin umiddelbare egeninteresse. For de fleste musikere vil det å ikke gå på akkord med egen musikalsk integritet ses som svært viktig. Den rollen man inntar, vil derfor være resultatet av komplekse sosiale og individuelle prosesser.

For en utøvers del innebærer det å inngå i spesielle tradisjoner eller utøverskoler at man tilegner seg et sett av verdier knyttet til hvilke stilmarkører som er viktige. I noen «skoler» vil for eksempel kvarttoner være både en stilmarkør og et kvalitetstrekk, mens i andre vil det ikke oppfattes som like viktig – selv om det kan være anerkjent som en relevant del av tradisjonen regionalt eller lokalt.²⁶ Slik kan man fortsette med en rekke andre estetiske aspekt ved utøvingen. I møte med andre sjangres kvalitetsdiskurser stiller dette seg imidlertid annerledes, noe som i særlig grad berører de utøverne som opererer innenfor flere sjangere. Stiltrekk som ses som kvalitativt gode i én folkemusikalsk kontekst, vil kunne ses som dårlige eller irrelevante i en annen. Det som i folkemusikkverdenen oppleves som spesialkompetanse på rytmisk driv og finesse, vil regelrett være et hinder for å oppnå ønsket *groove* på et annet felt. Her vil folkemusikkfeltets karakter av å være en spesialistkultur spille inn, nettopp fordi det som ikke gir uttelling som kvalitetskriterium andre steder, kan være et helt sentralt og definerende element for folkemusikkutøveren. Det kan derfor være problematisk for utøveren å tilpasse seg det som for en utenforstående kanskje oppleves som en detalj, nettopp fordi denne detaljen representerer et helt liv og en hel tradisjons inngående kultivering på mikronivå. Sagt på en annen måte: De som lykkes i slike grenseoverskridelser, er kanskje

26 Kvarttoner er tonetrinn som tilsvarer en halvering av halvtonetrinnet, noen ganger omtalt som «mikrotonalitet» (snl.no).

paradoksalt nok de som evner å legge til grunn et pragmatisk syn på sentrale kvalitetskriterier, ikke nødvendigvis de som internt på folkemusikkfeltet anses som de beste utøverne.

Et annet eksempel relaterer seg til det som oppfattes som virtuositet. Enkelt sagt er dette kombinasjonen av finslepen teknikk og tempo, særlig dyrket i klassisk musikk, og egnet til å imponere selv en utenforstående uten kunnskap om øvrige interne kvalitetsnormer. Finnes denne virtuositeten i norsk folkemusikk? Hvis ikke: Kan dette være en grunn til sjangerens manglende allmenne popularitet i dag? For mange på folkemusikkfeltet er dette underlige spørsmål å høre. De opplever flere av feltets sentrale stilkonvensjoner som virtuose, men i sin egen rett. At man her som felt støter mot en annen, hegemonisk tradisjon for virtuositet, har likevel ikke gått miljøet hus forbi, og man arbeider kollektivt og refleksivt for å tilpasse seg omverdenen. Dette er for eksempel med på å forklare den statusen teknisk vanskelige slåtter har fått i kappleikssammenheng.

Eksemplet med virtuositet knytter an til poenget om feltets endrede produksjonskultur. Sentralt her er hvordan en tiltagende forventning om teknisk perfeksjon kan være vanskelig å kombinere med den variasjonsrike, improviserte musiseringen som kjennetegner «fortellerkunstens mestere». Der dette produksjonsregimets konverserende form legger særlig til rette for en fri måte å forholde seg til materialet på, forutsetter perfeksjonering i større grad et på forhånd innstudert verkforløp.²⁷ Når kravet om perfeksjon i framføringen blir ekstremt stort, vil man i mindre grad ha rom for improviserte «løsninger» for framføringen som ikke alt er utprøvd.²⁸ Vi argumentere altså for at et ideal om teknisk perfeksjon fostrer det vi tidligere har omtalt som en verksorientering. Men det motsatte perspektivet er kanskje like interessant og relevant: Det at materialet er relativt entydig definert (i motsetning til løse, åpne formler), legger på en påtagelig måte til rette for en rendyrking av visse detaljer i framføringen, men også for en teknisk perfeksjonering av et spesifikt folkemusikalsk stiluttrykk.

Forhandlinger og refleksivitet, individuelt nivå

Vi har tidligere hevdet at et interessant analytisk spor er å se folkemusikeren som en refleksiv agent, det vil si en som aktivt forhandler om sin egen posisjon eller status i feltet. I og med at folkemusikere potensielt inntar ulike roller ut fra hvilken kontekst de opererer i, er det videre interessant å se på *hvordan* og *hvorfor* de samme utøverne forhandler om disse posisjonene.

27 Jf. Johansson 2009 og 2016.

28 Després et al. 2016.

Dette er nemlig relevant i arbeidet med å avdekke og analysere kvalitet på folkemusikkfeltet. Grunnen er den nære sammenhengen som finnes mellom hvordan ulike element i utøvingen av folkemusikk forhandles, og hvilken kvalitet disse elementene tilskrives i den generelle diskursen som omfatter feltet. Disse forhandlingene oppstår i hovedsak når musikeren opplever at vedkommendes egne estetiske og formale preferanser er i utakt med hva han eller hun samtidig oppfatter som dominerende normer i settinger som er viktige for ham eller henne. Det er derfor logisk at forhandlinger oppstår med særlig intensitet idet man beveger seg over grensene for ulike dominerende normsett.

En viktig komponent for alle folkemusikkutøveres egenforståelse og integritet er tradisjonen de står i. Vi har alt vært inne på hvordan tradisjonen som forestillingsverden preger folkemusikkfeltets vurdering av den enkelte utøver; i mange tilfeller vil det å stå trygt i det man oppfatter som en lokal eller regional tradisjon, være et kvalitetskriterium i seg selv. Å forvalte det som oppfattes som Tradisjonen (med stor T), vil for mange følgelig ikke bare være en kvalitet ved utøverrollen, men ha en aura av kvalitet i seg selv, som selve essensen av folkekultur og tradisjonskunst. Å beskrive noen som tradisjonell er med andre ord ikke bare en karakteristikk, men også en direkte påpeking av kunstnerisk kvalitet. Her bryter folkekulturen trolig med flere andre kunstformers kvalitetsforståelse, uten at det skal være gjenstand for videre drøftinger her. Også blant dem som ikke har spesifikk innsidekunnskap om hvilke kvaliteter denne tradisjonen forvalter, men som likevel er i befatning med den – for eksempel innbyggerne i en kommune med levende tradisjoner –, vil kunst som knyttes tett til lokal, stedegen kultur ofte tilegnes særlig verdi. Folkemusikeren, som gjerne inngår i kontekster der andre feltinterne regler enn folkemusikkfeltets gjelder, vil som oftest ønske, eller ikke klare å unnlate, å forholde seg aktivt til (sin) tradisjon. Tradisjon er dermed på mange måter folkemusikerens viktigste kapital.

Et interessant eksempel som illustrerer flere av de sentrale poengene i de analytiske diskusjonene til nå, er felespelemennene og brødrene Hans og Rasmus Kjørstads utgivelse *Pusinshi Ulla* (2016) på plateselskapet ta:lik.²⁹ De presenterer sin musikk som tradisjonelle slåtter fra Midt-Gudbrandsdalen som de har tilegnet seg gjennom gehørstradering fra eldre spelemenn. I ta:lik's omtale av utgivelsen er de sitert på at det er deres «enorme respekt for den eldre slåttetradisjonen i Gudbrandsdalen som ligg i botn» for det musikalske virket.³⁰ Inntrykket av tradisjonsforankring forsterkes gjennom et omfattende

29 Vi sikter her også til debatten som kom i etterkant av utgivelsen, særlig på nettstedet Bal-lade.no (november 2016).

30 ta:lik 2017.

teksthefte om lokal folkemusikkhistorikk (jf. Möllers krav til en *spelemann*), der lange tradisjonslinjer trekkes helt fram til brødrene selv. Men samtidig er prosjektet i høyeste grad progressivt. For eksempel legges det på ta:liks nettside stor vekt på at brødrene i tillegg til å være vokst opp med folkemusikk også har vært opptatt av å se i andre retninger:

som barokkmusikk av mellom anna J.S. Bach og H.I.F. Biber, via 60- og 70-talets folkemusikkrørse i Storbritannia [sic], som til samtidsmusikk- og improutøvarar som Nils Økland, Christian Wallumrød, Streifenjunko, Sheriffs of Nothingness, Moskus og andre med tilknytting til plateselskap som SOFA, ECM og Hubro.³¹

Brødrene ønsker dessuten å utfordre en praksis preget av hva de kaller «opplagt planlagte melodiske variasjonar og dynamiske forandringar, bruk av romantiske/svulstige bogestrøk, temperert tonalitet og forutsigbare former».³² Resultatet er et mangefasettert og kontrastfylt lydlandskap, der det tradisjonelle slåttespelet rammes inn og gestaltes av en rekke ulike arrangementstekniske, stilistiske og teknologidrevne effekter. Nok et sitat fra ta:liks nettsider illustrerer dette: «Lydmester, Audun Strype, forstod umiddelbart at vi ville ha fram det råe og upolerte i musikken.»³³ Det er åpenbart at de to spelemennene mestrer tradisjonen/stilen det her er snakk om. Like åpenbart er det, ikke minst gjennom hvordan de beskriver musikken sin, hvordan den omtales i presse materiale og så vidare, at de sprenger rammene for det tradisjonelle slåttespelet som oppgis som utgangspunkt for den musikalske produksjonen. Visuelt er utgivelsen iscenesatt i et kontemporært retrolandskap, der referanser til «gamle dager» er overtydelige, samtidig som det grafiske designet aksentuerer en samtidsforankring.

Den refleksive, forhandlende og strategisk navigerende tilnærmingen som vi tidligere har diskutert, kan derfor sies å være eksplisitt representert ved Kjørstad-brødrenes utgivelse. I så måte er det også interessant hvordan den posisjonerer seg overfor de historiografiske momentene vi presenterte innledningsvis. Et godt eksempel er hvordan *Pusinshi Ulla* eksplisitt forhandler med fortellingen om en utvikling fra en fri, improvisatorisk måte å forholde seg til slåttematerialet på mot en mer verkorientert praksis. Her kan vi ane en strategisk revitalisering av variasjonsrikdommen og improvisasjonsmomentet i eldre slåttemusikk. Det er imidlertid påfallende at disse improvisasjonsmomentene i stor grad begrenser seg til arrangement og innramming

31 ta:lik 2017.

32 Kjørstad 2016.

33 ta:lik 2017.

av slåttematerialet. Selve slåttespelet har i liten grad den frie, konverserende karakteren som kjennetegner mange eldre forgjengere. Dette kan knyttes til resonnementet om et tiltagende perfektjoneringskrav. Selv om *Pusinsi Ulla* eksplisitt promoterer en råere, mer upolert sound enn hva som er vanlig, er det likevel vanskelig å frigjøre seg fra tungt innarbeidede konvensjoner på dette området. Generelt kan man notere en avgjørende kontrast mellom improvisasjon som et implisitt element i tradisjonelt slåttespel og *iscenesettelsen* av improvisasjon som et artistisk konsept.

Pusinsi Ullas rå og upolerte sound kan fortolkes i lys av en strategisk tilnærming både til en videre musikkdiskurs og til et spesifikt autentisitetsideal. Det kan her for eksempel dreie seg om å inngå i en kontekst der både musikere og publikum relaterer seg problemfritt til ulike uttrykk og referanser (jf. sitatet ovenfor). Å relatere et musikalsk uttrykk til så vidt forskjellige sjangre eller stiler gir seg ikke selv, men trenger diskursivt arbeid. Derfor vises det gjerne til slåttenes autentiske, nærmest urgamle intensitet eller *groove*, til musikkens tilsynelatende enkle struktur, som likevel er subtil, raffinert og avansert, og så videre – et spill der det ønskede utfallet på nærmest magisk vis er å overføre egenskaper og status fra ett uttrykk til et annet. Dette kan fungere begge veier. Elementer av rock eller samtidsmusikk kan for eksempel bidra til å gi visse slåtter, tradisjoner, spelemenn eller utgivelser noe av den estetiske og formale kvaliteten som følger med disse uttrykkene, nettopp som følge av disse sjangernes generelle status både på musikkfeltet og i samfunnet ellers. Likedan vil referansen til tradisjonens «rocka» sider være med på å legitimere en utøverposisjon som dreier seg bort fra spelemannen og over mot folkemusikeren. Kvalitetsindikatorer som ellers «tilhører» rock eller samtidsmusikk, vil her introduseres og forhandles inn som legitime også i folkemusikalsk sammenheng. Et eksempel på dette kan være Tuva Syvertsen og Valkyrien Allstars' tolkning av Jokke og Valentinerne-låten «To fulle menn», der rockens estetiske kvaliteter kan sies å forsterke det samtidsrelevante i det folkemusikalske uttrykket, samtidig som hardingfelekompet og Tuva Syvertsens røffe, folkesanginspirerte vokal kan sies å bringe rockeuttrykket nærere sine røtter. Man har lignende eksempler fra forholdet mellom folkemusikk og klassisk (kunst)musikk, der stilelementer som i utgangspunktet ikke var del av tradisjonen, og som derfor ikke ga uttelling som kvalitetsindikator, ble forhandlet inn diskursivt. Dette gjør, som vi før har hevdet, at tradisjonen er svært plastisk.

Et annet aspekt ved diskusjonen rundt hvilke kvalitetskriterier som skal være definerende i og rundt folkemusikken, går utover selve det musikalske og over på utøverrollen som sosial, kommunikativ praksis. Hvordan en spelemann eller en folkemusiker opptrer og kommuniserer med omverdenen, er nemlig også gjenstand for forhandlinger. Her blir tradisjonelle

konvensjoner stadig utfordret, både fordi utøverne har behov for å tilpasse seg nye arenaer, og fordi man reforhandler folkemusikkfeltets egne normer og regler. Alle som har sett plateomslag på norske folkemusikkutgivelser de siste tjue årene, *Pusinshi Ulla* inkludert, vil for eksempel ha fått med seg en dreining i hvordan utøverne visuelt framstiller seg selv og musikken sin. I og med at mange utøvere etter hvert har fått et mer uttalt behov for å henvende seg til nye publikummere og markeder, er det ikke så rart at mange nyere omslag hermer andre sjangres estetiske og kommunikative normer. Det mest påfallende er kanskje i hvilken grad utøvere som ikke nødvendigvis henvender seg utover folkemusikkfeltet, også benytter slike virkemidler. Dette kan neppe ses på noen annen måte enn som en reforhandling av sentrale normer og kvalitetskriterier knyttet til sosial interaksjon, der målet er å etablere nye (og formodentlig mer «tidsriktige») praksiser samt å synliggjøre en form for handlingsvilje knyttet til selvstendig kontroll over uttrykksmidler og kommunikasjonsformer. Slike forsøk innebærer ofte en lek med etablerte normer, men med innslag som gir andre og nye referanser. For å holde oss til plateomslagene: Her kan en utvikling for eksempel innebære at bakgrunnen endres fra en tradisjonell tømmervegg på det lokalhistoriske museet, en bakgrunn som indikerer et reelt slektskap mellom musikken og dens fysiske historiske kontekst, til for eksempel en urban murvegg, som i større grad signaliserer et brudd, en utvidet relevans eller lignende. Her, som i den musikalske praksisen, vil målsettingen ofte være å reforhandle praksis i så stor grad at den samsvarer med egne preferanser, gjerne i møte med nye publikum, musikerkolleger, kritikere etc., men ikke så mye at den bryter med feltets egne grunnregler for hva som er akseptert. Det analytiske poenget er altså at utøveren her selv produserer, og dermed forsøker å ta kontroll over, sin egen mytologi, noe som igjen representerer en aktiv stillingtagen til hva som har eller bør ha visuell, kommunikativ kvalitet på folkemusikkfeltet.

Forhandlinger og refleksivitet, institusjonelt nivå

Tradisjon er som alt nevnt ikke en enhetlig størrelse, men et bevegelig mål som hele tiden artikuleres og reforhandles ut fra hvilken kontekst den inngår i. For noen vil tradisjon være å gjenfortelle slåtten eller sangen på basis av hva man selv lærte av en læremester, hørte på fest eller fant i notenedtegnelser. For andre er tradisjonen utgangspunktet for en perfektjonering av personlige former og uttrykk, mens for en tredje gruppe er det utgangspunktet – råvaren – for nye framføringspraksiser. Tradisjon er derfor noe som i høyeste grad forvaltes kollektivt, og denne forvaltningen ønsker folkemusikkfeltet å ha et nært eierskap til.

En viktig strategi i denne forvaltningen er selv å kontrollere belønningssystemene på feltet, noe som ifølge Bourdieu er viktig for ethvert kunstfelts ønske om autonomi.³⁴ Dobbelst interessant i denne sammenhengen er *Folkelarmprisene* som utdeles årlig for fjorårets plateutgivelser, som et alternativ til den mer etablerte Spellemannsprisen, der folkemusikkfeltet og dets organisasjoner har mindre innflytelse.³⁵ «Dobbelst» fordi den viser at feltet – i dette tilfellet organisasjonen FolkOrg – nettopp ønsker kontroll over hva som skal være betydningsfulle musikalske prestasjoner (les: kvalitet), og fordi den viser hvordan feltes gevinster knyttes sammen med ulike kategorier av utøverroller. Det er for eksempel ikke tilfeldig at kategoriene for prisutdelingen heter Solo, Tradisjonelt samspill, Åpen klasse og Dokumentasjon. At det solistiske elementet tilgodeses som egen kategori, er ikke overraskende – nettopp det solistiske uttrykket står svært sterkt i tradisjonen. Tradisjonelt samspill åpner opp for ulike samspillformer som på tross av kategoriens navn historisk sett er av ganske ny dato, som for eksempel gammeldansgrupper, der besetningene ofte består av én eller flere feler, trekkspill og akkompagnement, som gitar og bass. Likevel ligger det en distinksjon her mot Åpen klasse, som skal premiere dem som forsøker – og klarer – å bryte ut av tradisjonelle formater og stilidealer. Her reflekterer kvalitet hvordan miljøet mener vinneren (eller de nominerte) klarer å oversette folkemusikkens formspråk og estetikk til nye former, instrument, arenaer, publikum og så videre. Man kan dermed slå fast at det som ligger i yttergrensen av tradisjonsforvaltning, har oppnådd status som egenverdi. Vi har alt vært inne på den oppgaven de grenseoverskridende utøverne tillegges som diplomater i møte med omverdenen. Man kan også si at disse utøverne er med å definere en yttergrense som er viktig i arbeidet med til enhver tid å fastslå hva som i hovedsak er folkemusikk og folkemusikalsk kvalitet.

Klassen Dokumentasjon understreker igjen feltets betoning av å ikke glemme sine røtter. Denne kategorien har høy status av flere årsaker. Først og fremst er det fordi utgivelsene, som dokumenterer tidligere tiders mest sentrale utøvere, tilbyr en enkel tilgang til stilelement som artikuleres som særlig verdifulle. Selv om vi før har hevdet at folkemusikk ses som et uttrykk som stadig foredles, og som gjennom dette gradvis øker sin verdi, vil en slik forståelse møte konkurrerende forståelser, som for eksempel legger vekt på autentisitet. I sistnevnte forståelse kan nyere uttrykk eller stilforståelser tvert om artikuleres som feilgrep, noe som fordrer at man må tilbake til kildene, for så å starte på ny frisk. Denne tankegangen, som man kan se som en form for gullaldertenkning, søker altså legitimitet i forestillingen om det autentiske,

34 Bourdieu og Stierna 2000.

35 <https://www.folkelarm.no>

både i kraft av det som skiller seg fra samtidig praksis, og som en forestilling om et uttrykk som representerer tiden da kulturen eller kulturuttrykket ses som på høyden.³⁶

Kvalitetsregimer i endring? Avsluttende refleksjoner

Innledningsvis spurte vi hvordan det forhandles om kvalitet på folke-musikkfeltet, og hva de institusjonelle, begrepsmessige og instrumentelle forutsetningene for disse forhandlingene er. På et overordnet plan kan man konkludere med at aktører, roller, forståelser og idealer graviterer mellom to ytterpunkt. Ved det ene ytterpunktet er forvaltningen av et felles fundament for musikalsk kommunikasjon et avgjørende premiss for de rådende kvalitetsforhandlingene. Spelemannsrollen og slåttespelet som institusjon er her et prototypisk eksempel der tilskrivning av individualitet, musikalitet, virtuositet og andre kvaliteter hviler tungt på en relativt entydig referanseramme og et tilsvarende entydig forventningsregime. Denne rollen og dens tilhørende kvalitetsregime graviterer mot det vi har omtalt som den kollektive skapergjerningen og fortellerkunstens estetikk. Ved det andre ytterpunktet gjøres investeringer og transaksjoner som representerer en diametral motsats: Individuell handlingsvilje kommer her til uttrykk nettopp som en tvetydighet rundt hva som er referanserammen for en skapergjerning. Med andre ord: Å eksperimentere med, problematisere og utfordre fundamentet blir en vesentlig del av selve skapergjerningen, hvis *kvalitet* følgelig forstås ut fra helt andre kriterier enn de som råder på slåttespelet og den tradisjonelle folkemusikk-utøvingens domene. Denne endrede folkemusikerrollen, med sitt tilhørende endrede kvalitetsregime, graviterer mot det vi har omtalt som det individuelle forfatter- og kunstnerskapets estetikk. Her skiller «den nye folkemusikken» seg med andre ord lite fra hovedtrenden på det øvrige senmoderne kunstfeltet, der nettopp bruddet med det bestående står som en sentral konvensjon.³⁷ Dette vitner i sin tur om en utvikling i retning av et mer homogent musikk- og kunstfelt, der folkemusikk integreres – kanskje til og med assimileres – mer og mer.

Om folkemusikkens produksjonskultur lenge kan sies å ha blitt kjennetegnet av en tankegang der ulike former for kollektivismen har stått sentralt, antyder vår analyse en trend der man kan se en økende avstand mellom den profesjonaliserte folkemusikeren og det kollektivt drevne grasrotprosjektet som ofte og i stort blir referert til som «folkemusikkmiljøet». Dette manifesterer seg dels i form av at prosjekter i økende grad krever investeringer og ressurser

36 Hobsbawm og Ranger 1983, Lowenthal 1985, Bendix 2000.

37 Becker 1984, Moulin 1992.

som ligger utenfor rekkevidde for de fleste aktører på feltet, for å bli oppfattet som aktuelle. Her vil krav til promotering, mediehåndtering, innspillingskostnader, turnedrift og så videre kunne tjene som eksempler. Dels manifesterer det seg i hvordan musikken rammes inn og iscenesettes, musikalsk, estetisk, stilistisk og visuelt. Her både aktiveres og kanselleres det tradisjonelle slåtte-spelets kvalitetskriterier, men hvordan, når og på hvilke premisser dette skjer, ligger for en stor del i folkemusikerens mer enn spelemannens hender. Folkemusikeren utøver altså en form for strategisk kunstnerskap der han eller hun prøver å ta kontroll over hvilket kvalitetsbegrep det forhandles om. I hvilken grad andre aktører innenfor en slik ny produksjonsmodus inviteres med i en kollektiv skapergjerning, blir her et åpent spørsmål, som dessuten ikke er direkte knyttet til folkemusikerens intensjoner. Heller handler det om hvorvidt andre spelemenn, eller for så vidt musikere, føler seg kallet til å «skrive videre» på fortellingen både på enkeltslått- og på repertoarnivå, eller om de betrakter den som et avsluttet verk.

De ulike eksemplene vi har omtalt i denne artikkelen, kan ses som representative for en type konsept og artisteri som er trygt forankret i samtidige institusjoner med formalisert definisjonsmakt (FolkOrg, Riksscenen, Kulturrådet med flere). De overgripende kvalitetsvurderingene – hvem som får støtte, hvem som får innpass på prestisjefylte konsertscener og så videre – som disse institusjonene opererer med, er sannsynligvis både sammenfallende med og avvikende fra de som kjennetegner de mer *uformelle* grupperingene av aktører som representerer en spesifikk spesialistkompetanse på spelemannsmusikk. De er kanskje likevel mest avvikende. Å bedømme kvalitet på slåtte-spelet man finner som en sentral del av samtidig folkemusikk, jf. vårt eksempel *Pusinshi Ulla*, eller lignende hybride produksjoner (som man vil finne mange av på Folkelarm), ligger nemlig neppe i hendene eller interessene til de nevnte formelle instansene. Snarere er disse utøverne allerede autorisert internt i den løse og mye mer uformelt sammensatte delen av folkemusikkmiljøet, før de blir aktuelle for eller inngår i de formelle instansenes infrastruktur. Søkelyset vil da i stedet rettes mot tilleggsqualiteter som instanser med en bredere og mer ekspansiv horisont ser som viktige: promotering, evne til å kommunisere med musikere og publikum fra andre sjangre og så videre. Dette er på sett og vis paradoksalt, siden mange av de tradisjonelle verdiene underkommuniseres – eller til og med avvises – innenfor en samtidig, profesjonalisert praksis. Konflikt mellom konkurrerende kvalitetsregimer oppstår likevel bare unntaksvis, men særlig i tilfeller der utøvere uten intern «autorisasjon» tildeles det som oppleves som ufortjent suksess og status. Konflikt kan dessuten oppstå dersom utøvere som representerer det som internt i bestemte utøvermiljø ses som svært høy kvalitet, likevel faller igjennom eller utenfor på viktige arenaer grunnet brist på tilleggsqualiteter av den typen vi

har omtalt tidligere (jf. evne til musikalsk bilingvisme). Begge disse scenarier kan under visse omstendigheter avføde eller forsterke et konfliktklima der deler av sjangerens sentrale representanter opplever å bli misforstått eller respektløst behandlet. Vi ser med andre ord konturene av et komplekst landskap av definisjonsmakt, der det i ytterste konsekvens handler om eierskap til sjangeren og til de uttrykksressursene og kvalitetskriteriene den representerer.

Litteratur

- Aksdal, Bjørn (1993). «Dansemusikken». I B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 130–160). Oslo: Universitetsforlaget.
- Becker, Howard S. (1984). *Art worlds*. Berkeley, California: University of California Press.
- Bendix, Regina (2000). «Heredity, hybridity and heritage from one fine de siècle to the next». I P.J. Anttonen (red.), *Folklore, heritage politics and ethnic diversity: a festschrift for Barbro Klein* (s. 37–54). Tumba: Multicultural centre.
- Berge, Ola K. (2008). *Mellom myte og marknad: Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis*. Masteroppgave. Høgskolen i Telemark.
- Berge, Rikard (1972). *Myllarguten*. Oslo: Noregs Boklag.
- Binder, Guyora og Robert Weisberg (2000). *Literary Criticisms of Law*. Princeton: Princeton University Press.
- Blom, Jan-Petter (1981). «Dansen i Hardingfelemusikken». I J.-P. Blom, S. Nyhus og R. Sevåg (red.), *Hardingfeleslåttar. Norsk Folkemusikk, vol. 7* (s. 298–304). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre (1980). «The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods», *Media, Culture & Society*, 2(3), s. 261–293.
- Bourdieu, Pierre (1996). «De symbolske goders økonomi». I P. Bourdieu (red.), *Symbolisk makt. Artikler i utvalg* (s. 78–111). Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.
- Després, Jean-Philippe, Pamela Burnard, Francis Dubé og Sophie Stévance (2016). «Expert improvisers in Western classical music learning pathways». *Thinking Skills and Creativity*, 22, s. 167–179.
- Færseth, John (2015). Gutenberg-vinduet, *Dagbladet*, 31. juli.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.

- Havåg, Eldar (1994). *For det er Kunst, vi vil have. Norsk oppskrivartedisjon og folkemusikkforskning: eit moderne prosjekt*. Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.
- Hobsbawm, Eric J. og Ranger, Terence (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Johansson, Mats (2001). *Stil som retorik och praxis: En musikanthropologisk studie av nutida svensk folkmusik*. Hovedfagsoppgave. Universitetet i Bergen.
- Johansson, Mats (2009). «Nordisk folkmusik som stilkonsept». *Norsk Folkemusikkklags skrift*, 23, s. 34–65.
- Johansson, Mats (2016). «Making sense of genre and style in the age of transcultural reproduction». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(1), s. 45–62.
- Johansson, Mats og Berge, Ola K. (2014). «Who owns an interpretation? Legal and symbolic ownership of Norwegian folk music». *Ethnomusicology*, 58(1), s. 30–53.
- Kjorstad, Hans (2016). «Svar til Gjermund Kolltveit». *Ballade.no*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/svar-til-gjermund-kolltveit/> (lest 5.12.2016).
- Kvifte, Tellef (1994). *On variability in the performance of hardingfele tunes – and paradigms in ethnomusicological research*. Oslo: Taragot Sounds.
- Lessig, Lawrence (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. New York: Penguin Press.
- Ling, Jan (1964). *Svensk folkmusik. Bondens musik i helg och söcken*. Stockholm: Prisma.
- Lord, Albert B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moe Skarstein, Vigdis (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Rapport fra utredningen om kunstnerøkonomien*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- Myhren, Magne (1993). «Spelmenn på hardingfele». I B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 285–316). Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, Per Åsmund (2007). «Tradisjonsområder: konstruksjon eller realitet?». *Norsk folkemusikkklags skrift nr. 20*, s. 1–19.
- Omholt, Per Åsmund (2012). «48 600 måter å spille en slått på – Om variabilitet i Truls Ørpens Transkripsjoner». *Musikk og Tradisjon*, 26, s. 68–92.

- Rice, Timothy (1994). *May it Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Rolf, Bertil (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap: En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Gyttorp: Nya Doxa.
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav (1992). *Slåtter for vanlig fele, vol. 1*. Oslo: Universitetsforlaget.
- ta:lik (2017). «TA148 Hans og Rasmus Kjørstad. Pusinshi Ulla». *Talik.no*. Hentet fra <http://www.talik.no/pusinshi-ulla.5920493-275607.html> (lest 09.01.2017).

Diskografi

- Kjørstad, Hans og Kjørstad, Rasmus (2016). *Pusinshi Ulla* [CD]. ta:lik, TA148.
- Wårstulen, Hølje (1988). *Heimens tonar*. MC, Buen Kulturverkstad, BKMC25.

«Meir høgtid enn juleftan»

Per Åsmund Omholt

Innledning

Kappleiken – tevlingen i å spille, synge eller danse til folkemusikk foran et dommerpanel og publikum – har i mer enn hundre år vært et midtpunkt i det organiserte folkemusikkmiljøet. I dag er kappleikene fortsatt populære og har god deltakelse. For enkelte er det en sentral institusjon i livet, noe tittelen på denne artikkelen viser. Sitatet er fra en ung hardingfeleutøver som omtaler kappleiken i forbindelse med en diskusjon om reglement.¹

Vekten på framføringen er sterk innen sjangeren, og knapt noe annet musikkmiljø kan vel vise til en *konkurransen* som en så sentral og samlende institusjon. Alt fra rene amatører til profesjonelle musikere eksponeres på scenen foran dommere og tilskuere. I og med utroping av vinnere og tapere, samt eksplisitte mål om å bedre prestasjonene, har *vurderinger av kvalitet* hele tida vært et gjennomgripende aspekt både ved det formelle arbeidet og i den mer uformelle diskusjonen rundt aktiviteten.

Denne teksten handler om kvalitetsforståelser i folkemusikken, først og fremst knyttet til fenomenet kappleik. Kappleiken forvalter og konstituerer sentrale begrep og kriterier for kvalitet, og i artikkelen forsøker jeg å si noe om bakgrunnen for opplevelser av kvalitet i dette miljøet, både med tanke på den klingende musikken, historikken, de kontekstuelle rammene og hva som ligger til grunn for rangeringen på kappleik. Siden vurderingene på kappleikene er så sterkt knyttet til selve framføringen, vil jeg dvele litt ved verkbegrepet underveis. Jeg spør videre om kvalitetskriteriene har endret seg i senere tid, og om kappleiken som konkurranse- og formidlingsarena i dag har samme funksjon og rolle som før. Det er endelig et mål å belyse hvordan kvalitetsforståelsene i folkemusikken kan forstås opp mot kvalitetsforståelser i andre sjangre, for på den måten å si noe mer generelt om musikk og oppfatninger av kvalitet.

1 Holmen 2016.

Selve ordet «kvalitet» blir i liten grad brukt i det daglige ordskiftet i folkemusikkmiljøet, og jeg kjenner knapt til noen diskusjon om betydningen av ordet i seg selv. Derimot er oppfatninger om godt og dårlig en helt sentral drivkraft i diskursen. I denne artikkelen brukes termen «kvalitet» i betydningen av at noe generelt er «godt», «bra» eller – i en setting med en rangering – «bedre enn noe annet».² Som vi skal se, handler «godt» og «bra» om flere ting, både det som angår selve tevlingen, med de vurderinger og rangeringer dommerne foretar, men også det kontekstuelle, rammene rundt kappleikarrangementet, deltakere og publikum. Man kan slik sett oversette «det gode» med *kunstnerisk kvalitet*, *estetisk kvalitet*, *aktivitetskvalitet*, *sosial kvalitet* og så videre. Kvalitet realiseres gjennom den gode spille-, sang- eller danseprestasjonen, gjennom lyden av det gode instrumentet, men også gjennom gode opplevelser av samhørighet, tradisjon og kontinuitet. Musikken og dansen har en teknisk og håndverksmessig side vi kan sette ord på, vurdere og rangere på en skala, mens de mer emosjonelle opplevelsene musikken og dansen gir, ikke er like lette å artikulere. Men både det sagte og det usagte inngår i kvalitetsforståelsene og -vurderingene.

Grunnlaget for analysene er først og fremst egne erfaringer fra mange års deltakelse på kappleik både som utøver, dommer, publikum og arrangør, og i tillegg samvær og diskusjoner med studenter og kollegaer gjennom mange år som lærer og formidler på en sentral utdanningsinstitusjon. Som et viktig supplement til mine egne erfaringer har jeg latt ulike aktører innen sektoren målbare sine refleksjoner omkring kvalitetsbegreper og eventuelle endringer i de konstituerende faktorene for oppfatninger om kvalitet. Konkret har dette skjedd gjennom intervjuer og samtaler med et knippe informanter som representerer både utøvere, organisatorer, dommere og forskere. Disse er behandlet anonymt i undersøkelsen. En del litteratur og policydokumenter er også lagt til grunn for analysene.

Diskusjon og bruk av eksempler i artikkelen relateres særlig til slåttespel på fele og i noen grad vokal utøving. Dette betyr ikke at jeg har glemt dansen, som selvsagt er en vesentlig del av kappleikene. Hovedårsaken til en slik avgrensing er først og fremst forfatterens kompetanse, men også at å trekke fram dansen ville avkrevd flere perspektiver som fort ville ha sprengt rammene i denne sammenhengen.

Metodologisk sett er det ikke helt uproblematisk å være en del av det miljøet det skal forskes på. Jeg er aktiv kappleikdommer og må i den forbindelse fremme meninger om kvalitet. Det samme må jeg i arbeidet med vurdering av studenter. Jeg jobber ved en konsertscene der kvalitetsvurde-

2 Se Eliassen 2016, s. 201.

ringer er en sjølsagt del av bakgrunnen for utvelgelse av artister. Slik sett står jeg daglig i midt i de prosessene jeg her skal belyse. Her er det viktig å være seg fallgruvene bevisst: Det kan være vanskelig å oppnå tilstrekkelig distanse, man kan velge side i stedet for å reflektere over alternative syn, man kan fort bedømme i stedet for å beskrive, og man står i fare for å sensurere seg selv for ikke å trække noen som står en nær, på tærne.³ Disse risikoene oppveies likevel av de åpenbare fordelene en får ved å ha en insiderposisjon: Man har i utgangspunktet en unik nærhet til materialet, man oppnår fortrolighet med intervjuobjektene, og man er i stand til å møte diskusjonen med en forståelse for sammenhenger som vil være vanskelige å se for utenforstående.

Helt nøytral vil man uansett ikke kunne være, og det er neppe til å unngå at jeg også har meninger om utviklingen på feltet.

Det historiske bakteppet

De tidligste kappleikene vi kjenner til, var tevlinger på eldre gjeterinstrument som lur, bukkehorn og langeleik, som på dette tidspunktet var gått ut av bruk eller var i ferd med å bli borte i mange bygder. Dette var tidlig på 1880-tallet, med blant annet den Den Norske Turistforening som arrangør. I 1888 ble den første kappleiken på hardingfele avholdt i Bø i Telemark, av mange regnet som den første «egentlige» kappleiken. Den første kappleiken som hadde ambisjoner om å være landsomfattende som «tevling i nasjonalt spel», gikk av stabelen i Bergen i 1896, med blant annet komponisten Johan Halvorsen i dommerpanelet. «Vestmannalaget» var arrangør. I 1897 ble det tevlet i dans første gang, i solodansen halling. Pardans sto på programmet første gang i 1905. Ellers var de tidlige kappleikene først og fremst konkurranser på hardingfele.⁴

De siste tiårene av 1800-tallet var en brytningstid i Norge, både kulturelt og politisk. Initiativtakere til de første kappleikene var kulturpolitisk bevisste pådrivere i arbeidet med å løfte fram den norske tradisjonsmusikken. Særlig hardingfela, som ble utpekt som selve nasjonalinstrumentet, kom i fokus på denne tida. Den tidlige folkemusikkbevegelsen var nasjonalt orientert, men var samtidig en del av de motkulturelle kreftene i den norske offentligheten. Folkemusikken ble viktig i den hegemonikampen norskdomsbevegelsen førte i tida rundt forrige århundreskiftet, der den såkalte tokulturteorien var et ideologisk grunnlag.⁵ Kappleikene ble bevisst brukt som redskap for å bygge opp og legitimere et alternativ til den rådende, offentlige kulturen. Her

3 Se Repstad 2007, s. 39.

4 Habbestad, Omholt og Stokke Hole 2016, s. 24.

5 Se Sørensen 2001, s. 34.

var det strategisk viktig å flagge alternative estetiske lover og kvalitetskriterier. Man fulgte, ifølge sosialantropologen Henrik Sinding-Larsen, en vanlig strategi når to kulturer står opp mot hverandre: Sinding-Larsen bruker begrepene «dikotomisering» – prosessen med å definere et alternativ til en rådende kultur (som man vil kontrastere) –, og «komplementarisering» – det å argumentere for at denne alternative kulturen eller tradisjonen er likeverdig med den rådende kulturen.⁶ Konservator Rikard Berge kan stå som en representant for denne kulturkampen. I boka om den ikoniske telemarkspelemannen Myllarguten beskrives hardingfelemesterens spill opp mot Ole Bull og europeisk (fiolin)musikk:⁷

De er ei løg aa halde fela mot bringa, imot at byspele krev fela liggjande under hoko. De er gamal løg aa sitja for ein harding-spelemann; men Ole Bull maatte etter sine løgir stande. At harding-spelemannen sit, den skikken hev gjort seg sjølv, i di at han vart bruka til spelemann i løg og strøk. Aa trampe takti er au i gamal «u-løg» di-verre; men de syner de same som desse hine dømi: folkespele *hev faste løgir, hev sine løgir*; by-spele hev au sine. Og de er urett aa stemple de eine for rett aa vera, og de andre gali. Kvar paa sitt vis og for sine tilhøve. Og naar dei talar um «en naiv folkelig Kunstform» hjaa Myllaren imot Bulls «frie fantasier med kantabile Satser i en udviklet Kunstform» so gjer dei i røyndi baade Myllaaren og folkekunsti urett. Kunsti aat Myllaren var slett ikkje meir «naiv» enn kunsti aat Bull for di um ho var «folkelig». Myllar-kunsti var visseleg likso innsmygd og utkrøta; likso «frie fantasier» var der i Myllaren som i Bull, og baae hadde kvar si kunstform, *mogne kunstformir* etterpå.⁸

Kappleikene hadde utvilsomt en agenda tidlig på nittenhundretallet; hardingfela og slåttemusikken representerte et norsk alternativ til den europeiske høykulturen eller kunstmusikken, og de hadde egne kvaliteter som kunne måle seg med den dominerende kulturen. I bildet hører det med at det var vanlig med representanter fra «finkulturen» i dommerpanelet i den tidligste fasen, trolig for å gi arrangementene legitimitet. Disse ble etter hvert kritisert for å gjøre vurderinger ut fra kunstmusikkens premisser, og det kom til et oppgjør med den mest utpregede «konsertstilen».⁹ Likevel fortsatte man å ri to hester samtidig. Sinding-Larsen peker på at selve rammen, det vil si konsertformen og scenen, blir en del av uttrykket. Kappleiken låner altså status

6 Sinding-Larsen 1983, s. 166.

7 Tarjei Augundsson (1801[1799?]-1872).

8 Berge 1972, s. 137.

9 Blom et al. 1991, s. 6.

fra den seriøse konsertformen og plasserer bygdekulturens egen kulturuttrykk inn i denne.¹⁰ Dermed markeres en avstand til musikkens opphav som bruksmusikk.

I 1923 stiftes Landslaget for Spelemenn (LfS) som et særlag under Noregs Ungdomslag. Å sikre eierskapet til kappleiken og bedømmingen hos spelemennene selv var et viktig siktemål med etableringen. Det ble slutt på å ha komponister og kulturpersonligheter uten tydelig kobling til bygdekulturen som dommere. Samtidig skal man være klar over at da spelemannsbevegelsen organiserte seg selv på 1920-tallet, var det formidlings- og håndverksmessige viktig. Kappleikene skulle være et virkemiddel for å heve kvaliteten, også på det spilletekniske. Det virker som om strategien lyktes. Domsnemnda, representert ved Arne Bjørndal, som ellers var lagets formann fra starten av, sier blant annet dette i forbindelse med landskappleiken i 1947: «Me merkjer oss ein tydeleg framgang både når det gjelder formverket, stilen og tonekvaliteten. Me er på god veg mot eit enno meir skirsla, og som folkekunst, eit meir fullkome og fagrare felespel.»¹¹

I ettertid kan man nok diskutere i hvilken grad det «skirsla», «fullkome» og «fagrare» virkelig representerer en kontrast til det man ideologisk sett ville posisjonere seg mot. Det virker som om Bjørndal og hans samtidige hadde idealer som gikk i retning av å «forfine» uttrykket, noe som ifølge Jan Petter Blom trolig har hatt stor innvirkning på kappleikdømming siden: «Betoningen av det 'skirsla spelet' har for eksempel etter manges mening funnet sted på bekostning av tradisjonelle dialektuttrykk og den mer opprinnelige og taktfriske bruksmusikken.»¹²

Den organiserte spelemannsbevegelsen ville ellers ikke bare danne en kontrast til finkulturen; europeisk populærkultur ble også utropt til fiende. I et referat i avisa *Rogaland* etter kappleik og årsmøte i LfS i Stavanger i juli 1925, blir arbeidsprogrammet omtalt. Her kan man blant annet lese:

Ein må freiste å få i gang spelemannsskeid på bygdene med foredrag um speltradisjon og praktiske øvingar i gamalt spel. Og ein må med det skapa godhug og interesse for folkemusikken og t.d. fortrengeja dragspelet og annan åndlaus og unasjonal musikk.¹³

10 Sinding-Larsen 1983, s. 166f. Det å få plass i riksdekkende media, for eksempel med egne radiosendinger for folkemusikk, kan vi se på som en lignende taktikk med status og legitimering som mål. Tilsvarende strategi blir også ført i nyere tid: I de siste årene har klassevinnerne fra landskappleiken holdt konsert i Operahuset i Oslo.

11 Sitert fra Mæland 1973, s. 48–49.

12 Blom et al. 1991, s. 6. Se også Berge og Johannsons diskusjon om forhandling og refleksivitet et annet sted i denne utgivelsen.

13 I avisen *Rogaland* 4.7.1925, s. 3.

I tiårene etter, med en pause under andre verdenskrig, vokste og utviklet kappleikssystemet seg under LfS mot det vi kjenner i dag, med årlige landskappleiker samt en rekke lokale og regionale arrangement. I etterkrigstida skjedde en dreining bort fra det nasjonale prosjektet og mot en dyrking av lokal tilhørighet. På det grønne 1970-tallet vokste folkemusikkbevegelsen, nye områder som tidligere ikke hadde vært en del av det organiserte kappleikmiljøet, ble innlemmet, og by-land-retorikken ble nedtonet.¹⁴ I senere tid har stadig flere grener og instrument kommet med i tevlingene, samtidig som deltakelsen har vokst betydelig. LfS fusjonerte i 2009 med Norsk Folkemusikk- og Danselag (NFD, stiftet 1987) til dagens FolkOrg. Dagens landskappleiker samler omkring tusen aktive utøvere og 5000–7000 publikummere, der det tevles i spill på en rekke folkemusikkinstrument samt i sang og dans, fordelt på ulike klasser basert på alder og nivå.¹⁵

Informantene jeg har brukt, oppfatter nokså entydig folkemusikken i dag som en akseptert sjanger på linje med andre musikkjangre og ikke som en motkultur som oppjonerer mot en dominerende kultur.¹⁶ En av informantene påpeker riktignok at folkemusikken burde ha vært mer «motkulturell», i betydningen at sjangeren kunne ha bidratt med flere stemmer i den allmenne samfunnsdebatten. Han argumenterer for at det i miljøet er mange «aktive samfunnsengasjerte mennesker som kunne ha ment noe mer». I hvilken grad det tidlige ideologiske fundamentet har styringskraft for aktiviteten i dag, er imidlertid vanskelig å avgjøre. Som vi etter hvert skal se, har elementer fra retorikken i pionerfasen vært framme i lyset også i senere tid.

Et mangfold i kvalitetsforståelser

Det viser seg å ikke være enkelt å sette ord på hva kvalitet egentlig representerer, enten det gjelder i folkemusikk generelt eller en konkret kappleikspresasjon. I dagligtale i folkemusikkmiljøet møter vi kvalitetsvurderinger i form av termer som «godt spel», «en god slått», «ei god fele», «god teknikk», «solid tradisjon», «stilsikker», «talent» og så videre. Slike vendinger blir brukt i sammenhenger der vi fokuserer på egenskaper ved uttrykket, vurderer, diskuterer, rangerer og gjør distinksjoner mellom godt og mindre godt. En informant mener en kan se på kvalitet som «egenskaper du tillegger verdi» i og rundt musikken.

14 Blom 1993, s. 13, Habbestad 2016, s. 16.

15 Habbestad, Omholt og Stokke Hole 2016, s. 24.

16 Her kan man naturligvis replisere at mange sjangre, også slike de fleste i dag vil oppfatte som «aksepterte» i kulturbildet i bred forstand, vil ha elementer av «motkultur» i seg. Rock, punk og hip hop har eksempelvis opposisjon mot det bestående som en sentral del av uttrykket. Generelt vil det å uttrykke tilhørighet ofte være en markering mot *noe*.

Ifølge musikkviter Anne Danielsen kan hver sjanger prinsipielt sett sies å bære med seg sin egen kvalitetsforståelse.¹⁷ Det som blir sett på som viktig innenfor én sjanger, kan være lite relevant innenfor en annen. Dette betyr at profilen på kvalitetskriteriene vil være *sjangeravgrensende*, i og med at de ulike sjangrene har ulike kriterier. Derfor er en diskusjon om kvalitet i folkemusikken også en diskusjon om hva folkemusikk er og ikke er, hva som er «innafor» og ikke. Det er liten tvil om at slike diskusjoner er viktige i folkemusikkmiljøet, og det er grunn til å spørre om en årsak til kappleikens har sentrale posisjon kan være den sterke og eksplisitte *kontrollfunksjonen* som ligger i systemet med dømming og poenggiving, og som kommer i tillegg til miljøets egen uformelle sanksjonering. Det musikalske uttrykket kontrolleres av grupper og individer som deler felles normer og verdier, noe som fra akademisk hold har blitt tillagt vekt i definisjonen av hva folkemusikk er.¹⁸ Likevel er det grunn til å understreke at en sjangers kvalitetsforståelse(r) ikke betyr intern enighet om hva som til enhver tid er godt og mindre godt. Snarere kan «kvalitetsforståelse» defineres som profilen på og rammen for kvalitetsdiskursen innad i en sjanger og i posisjoneringen mot andre. Man kan være uenige om kvaliteten, men deler premisene for hva man er uenige om.

Kvalitetsforståelser knyttet til kappleiken har åpenbart et mangfoldig innhold også utover meninger om musikken og dansen som blir gjort til gjenstand for bedømmingen. I tillegg fokuserer informantene på de gode opplevelsene knyttet til konteksten, slik som nærhet og intimitet i framføringssituasjonen, narrative aspekter som knyttes til gamle slåtter og legendariske spellemenn, og kvalitetene som ligger i opplevelsen av det kollektive, av samværet. En informant bruker et begrep om «den dype opplevelsen», der (kunst)opplevelsen i de beste stundene forener utøver og lytter: Mesterspelemannen i eliteklassen på scenen, tilhøreren i salen og hele lyttesituasjonen går opp i en større enhet. En helt annen situasjon og verdi kommer til syne når en begeistret bestemor klapper takten til en håpefull tiåring som har sin første famlende opptreden i hallingdans på en lokal kappleik. Kappleiken, med sin rollefordeling mellom utøvere, publikum og dommere, evner åpenbart å generere gode opplevelser med kombinasjoner av individuell mestring og kollektiv deltakelse, spesialistkunnskap og sjarmerende amatørskap.

Mangeårig deltaker som spellemann og danser, dommer og organisator Arne M. Sølvyberg fra Stryn, beskriver det slik: «Sjølv er eg stadig meir opp- teken av kappleiken som sosial møteplass og framføringsarena. Du har aldri

17 Danielsen 2016, s. 106.

18 Jamfør Blom 1993, s. 14.

tilsvarende publikum nokon tid og stad. Samstundes ser eg at konkurransen er med å skapa gnist.»¹⁹

Det understrekes av flere informanter at *konkurransesituasjonen* bidrar til en ekstra dimensjon og en nerve rundt framføringa på kappleik, men også at opplevelsene av kvalitet i kappleiksammenheng er annerledes enn på en konsert eller i en mer uformell sammenheng. Repertoarvalget kan være annerledes enn på en konsert, og det er visse slåtter eller sanger som passer bedre inn i denne bestemte sammenheng enn andre. «Slåtter på kappleik skal ha noe spesielt ved seg», sier en av informantene. Rammen og settingen ser ut til å innby til dette. I diskusjoner om repertoar vil spelemenn gjerne snakke om «kappleikslåtter», og det siktes da gjerne til store, detaljrike og ofte virtuose slåtter man opplever har et spesielt potensial med tanke på dommere og publikum. Et lydhørt publikum har spesielle forventninger til det som blir presentert fra scenen.

Det er opplagt – og tydelig i informantenes beskrivelser – at når en framføring tilskrives kvalitet, er konteksten en viktig faktor. Rammene rundt en framføring, de fysiske omgivelsene, settingen, stemningen, aktører og rollefordeling – alt er med på å påvirke hvordan vi vurderer og rangerer det som framføres.

Dommerskjema og bedømming

På en kappleik blir utøverne bedømt og gitt poeng av et dommerpanel. Normalt er det tre dommere i hver kategori (dans, vokal/kveding, spel hardingfele, spel vanlig fele, etc.), som igjen er inndelt i ulike klasser basert på alder og nivå. Som nevnt var det vanlig med profilerte kulturpersonligheter i dommerpanelet helt i starten, men etter at LfS tok styringen på kappleikene i 1923, har rekrutteringen av dommere skjedd fra utøvernes egne rekker. I praksis er det spelemenn, sangere og dansere med særlig kompetanse, autoritet og erfaring som utgjør domsnemnda. Dette er eksempelvis utøvere som sitter med spesiell kunnskap om feltet fra arbeid innen arkivsektoren eller academia. Arbeidet er definert som et ulønnet tillitsverv. Det har vært gjort en del forsøk med dommerkurs opp igjennom årene, men ellers er det ingen formell rekruttering av dommere. Det er opp til den enkelte kappleikarrangør å skaffe det nødvendige antallet, og i prinsippet står man fritt til å spørre hvem som helst. På landskappleiken eller større regionale kappleiker er det et poeng at ulike geografiske regioner er representert i panelet.

19 Habbestad 2017, s. 49.

Dommerskjemaet med veiledning er det dokumentet dommerne bruker som rettesnor i bedømmingen av prestasjonene.²⁰ Dette er regnet som et personlig arbeidsredskap for dommerne. Hver dommer blir forelagt et skjema for hver enkelt deltaker, der det settes poeng på en skala ut fra visse føringer. For spel- og vokalklassene skilles det i dag mellom to hovedkategorier: 1) «teknikk» (stikkordene eller rubrikkene dommerne er bedt om å forholde seg til her, er «reinleik», «tone og klang», «melodifigurar/utsmykking», «takt, rytme og tempo», og «instrumental meistring») og 2) «innhold» («tonekjensle (toneansats)», «flyt, framdrift, frasering», «foredrag og musikalitet», «formidling» og «variasjon/breidde i uttrykk» samt «tekstuttale/talenær song» i forbindelse med vokal utøving (kveding)). Deltakerne stiller normalt med to tevlingsnummer og oppnår sin samlede poengsum ved at poengene fra de to kategoriene blir summert for begge numrene.

Kategoriene og formuleringene i de ulike skjemaene slik de framstår i dag, er et resultat av en lang prosess. Når kappleikene kom i gang, viste det seg snart et behov for et konkret regelverk med utgangspunkt i det verdigrunnlaget kappleikene bygde på, og det kom tidlig et ønske om en formalisering av vurderingspraksisen. Det ble gjort forsøk med dommerskjema fra 1918, men det var først etter andre verdenskrig at et standardskjema for bedømming ble vedtatt og tatt i bruk i LfS.²¹ Siden har det vært en livlig diskusjon om bruk av skjema generelt, om kategorier, vekting og poenggiving, og skjemaene har vært gjenstand for stadige revisjoner, sist i 2017. Dagens skjema bygger på en revisjon av skjemaene i instrumentalklassene som kom på starten av 1990-tallet, etter at et utvalg ledet av professor Jan Petter Blom avga en innstilling om dømming og skoloring av dommere på oppdrag fra LfS.²²

I innstillingen fra 1991 påpekes det at «teknikk og innhold ikke er ulike deler av musikken, de representerer derimot ulike sider (aspekter) ved den samme helheten» og «den kunstneriske / musikalske helheten er noe mer enn beherskelsen av detaljutførelser».²³ Dette virker å være i tråd med mine informanternes erfaringer: Det ser ut til å være enighet om at det er relevant og nødvendig å kunne sette navn på det håndverksmessige, slik flere av kategoriene på skjemaet legger opp til. Samtidig favner dette ikke alt. «Du kan vurdere det høgt teknisk, men det trenger ikke være god musikk for det», sier én. Det vises til den gode opplevelsen, magesfølelsen av at noe «er bra», at det treffer oss. I like stor grad som å sette ord på hva prestasjonen inneholder, er man opptatt av hva prestasjonen *gir* – «det som treffer oss emosjonelt».

20 De ulike skjemaene, samt et tevlingsreglement som legger rammer for kappleikene, kan studeres på www.folkorg.no/kategori/tevling/tevlingsreglement-og-skjema/ (FolkOrg.no 2017).

21 Blom et al. 1991, s. 7. Se også Habbestad 2017.

22 Blom et al. 1991.

23 Blom et al. 1991, s. 20.

Bedømming av musikk oppleves slik som en skjønnsmessig vurdering, den er i betydelig grad subjektiv, og den må baseres på et helhetsinntrykk. Flere dommere jeg har snakket med, velger derfor ofte å ikke bruke skjemaet og de kategoriene som er opplistet under dommergjerningen. De velger heller å notere ned noen stikkord og setninger om hvordan de opplever en framføring, og estimerer en samlet poengsum ut fra dette. Dette skyldes ikke nødvendigvis prinsipiell motstand mot skjema og kategorier som sådan, men heller at det oppleves enklere å ta utgangspunkt i helhetsopplevelsen.

En kvalitetsvurdering kan altså ikke alene baseres på et skjema med kategorier og rubrikker som angår forhold i musikken som lar seg verbalisere. Informantene som har dommererfaring, viser til «magefølelse», «X-faktoren» og nettopp «helhetsinntrykk» når ordene ikke strekker til. Det synes altså å være konsensus om at det er noe som *ikke* lar seg notere og rubrisere, men som likevel lar seg rangere.

Med unntak av formuleringen «tekstuttale / talenær song» som dommerne i kveding skal forholde seg til, er det ingen av begrepene på dommerskjemaet beskrevet ovenfor som forteller noe om spesielle kvaliteter ved folkemusikken sammenlignet med andre typer musikk. «Tonekjensle», «instrumental meistring» og «frasering» kan brukes innen de fleste musikalske sjangre. Den spesielle tonefølelsen, den særegne måten å mestre instrumentet på eller den egenartede måten å frasere på som gjør uttrykket til god folkemusikk, er sjangerspesifikke kvaliteter som det tydeligvis er vanskelig å sette ord på. Man skal jo ikke bare oppskatte god teknikk, men god folke-musikkteknikk. Stilfølelse er et stikkord, men mange vil også bruke begrepet «tradisjon» i denne sammenhengen, at det er «rett tradisjon», «god tradisjon» eller bare «i tradisjon». Å framføre «rett tradisjon» er en dyd på kappleik, og imperativet har preget både repertoarvalg, regelverk og vurdering opp igjennom. Tradisjonsbegrepet har da også tidligere vært å finne på dommerskjemaet: På versjonen for spelklassene fra 1972 var en av de fem rubrikkene benevnt «Slåtteform og tradisjon». Ved revisjonen i 1991 valgte man å fjerne denne rubrikken, siden man nå i større grad la vakt på at tradisjon måtte forstås som noe gjennomgående i form av «kontinuiteten i visse bærende prinsipper som kjennetegner en genre, en stil eller en spilledialekt».²⁴ Det er underforstått at dette er en grunnleggende del av dommernes jobb – å vurdere om uttrykket er innenfor gitte stilistiske rammer. En kappleikdommer skal med andre ord både vurdere og rangere musikalske prestasjoner og være stilistisk grensevokter, jamfør mitt tidligere poeng om at kvalitetskriterier også vil være sjangeravgrensende.

24 Blom et al. 1991, s. 15–16.

Autentisitet og tradisjonisme

På en kappleik spiller eller synger man først og fremst tradisjonelle slåtter og sanger. Det som blir presentert, kan betraktes som et utvalg fra tradisjonen i den forstand at det i noen grad har utviklet seg et typisk kappleikrepertoar, slik som fenomenet «kappleikslåtter». Dette materialet gir trygge rammer for deltakerne. Selv om det ikke er formelle regler som hindrer det, hører nytt og/eller egenkomponert materiale med til sjeldenhetene. Med svært få unntak dreier det seg i disse tilfellene om slåtter eller eventuelt viser som er tilpasset et tradisjonelt stiluttrykk. Dagens tevlingsreglement sier følgende om repertoar: «Tevlingsnummer på tevlingar i regi av FolkOrg skal vere folkemusikk som har vore i tradisjonell bruk i Noreg, eller som er laga av norske komponistar i tradisjonell stil.»²⁵ Originalitet i betydningen «grensesprengende, nye og overraskende elementer» – som ellers i musikk- og kunstlivet ofte vil bli sett på som et kvalitetskriterium – passer i liten grad inn i denne settingen. Nå er det ikke slik at det som blir framført, er tradisjonelt kun i den forstand at det har anonymt opphav. Opp igjennom tidene har mange utøvere også framstått som komponister. Noen er spesielt kjent for dette og har høy status. Det er vanlig å høre musikk etter disse spelemennene.

Det er liten tvil om at oppfatninger om kvalitet i folkemusikken har vært nær knyttet til forestillinger om noe «ekte», om «riktig» tradisjon, kontinuitet og autentisitet. Det signaliserer kvalitet når materialet som blir presentert, kan føres tilbake til sentrale tradisjonlinjer og betydelige kilder. En springar etter Myllarguten vil for mange være mer verdt enn bare en springar. «En slått etter ...» er i så måte en frase som både legitimerer og signaliserer kvalitet. Ikoniske spelemenn og kvedere representerer kanon, og utøveren stiller med en ekstra ballast når den framførte musikken kan relateres til dem. Riktignok vil det her kunne være en diskusjon om kopiering kontra kreativitet og personlig utforming, men auraen fra de gamle helter gir nok som oftest status.

Så bør utøverne ha lært seg sine ferdigheter på rette måten, noe som i praksis betyr å ha lært på gehør, gjerne fra en eldre utøver. Læring ved herming er fremdeles en vanlig metode ved innlæring av folkemusikk og uten tvil den måten å tilegne seg stoff på som har høyest status innad i miljøet.²⁶ Har man lært en mellomalderballade av en eldre kveder ansikt til ansikt, vil det bli oppfattet som mer verdifullt enn om man har funnet sangen i en bok. Nå er ikke dette forhold som formelt sett skal telle som kriterium når man stiller på kappleik, men det er liten tvil om at forestillinger om både opphav og over-

25 FolkOrg.no 2017.

26 Se for eksempel Stubseid 1992. Det er konsensus om at dette er en god og effektiv måte å lære på.

føringsmetode virker inn på oppfatninger om musikken som framføres. Den blir ladet med kvalitet, og utøveren styrker – eller svekker – sin troverdighet.

Tradisjonisme – i betydningen at noe tillegges særlig verdi i kraft av å representere gammel tradisjon – er en fundamental verdi i folkemusikksjangeren. Verdisynet er også en sentral bestanddel i den før nevnte definisjonen av folkemusikk.²⁷ I en anmeldelse av Inge Gjevres CD-utgivelse med egenkomponert materiale, *Solregn*, gir Nils Øyvind Bergset tydelig uttrykk for dette:

Videre kan denne plata vurderes ut fra kvaliteten på komposisjonene. Folkemusikken gjenkjennes ved at den har gått gjennom ulike «filtre»: Musikere har lært slåtter av hverandre, for så å forandre, forbedre og av og til forverre slåtten – og over tid vet man ikke lenger hvem som laget slåtten i utgangspunktet. Man vet bare at det den har noen gode kvaliteter fordi den har overlevd tidens tann.²⁸

Musikken blir altså slipt av «tidens tann». Overlevering av materiale innebærer utvelgelse; det dårlige forkastes, mens det gode lever videre. Gammelt er lik godt; det er ikke så nøye hvem som har laget musikken, og først «om hundre år» får vi svaret på hva som er godt nok.

Tradisjonisme henger sammen med oppfatninger om autentisitet og kontinuitet og med bruk av honnrord som «ekte» og «opprinnelig». Meningsutvekslinger og forhandlinger rundt slike begrep er en grunnleggende og kontinuerlig prosess i folkemusikkmiljøet. Et vesentlig – og for noen paradoksalt – poeng er at slike prosesser nærmest ubønnhørlig fører til utvelgelse, endring og innovasjon.²⁹ Det er ikke vanskelig å nevne konkrete eksempler på dette også i relasjon til kappleiksinstitusjonen. Noe av det mest åpenbare er kanskje at reglementet helt fram til opprettelsen av en egen landfestival for gammel-dansmusikk utelot svært utbredte, folkelige musikkformer som reinlender, polka og masurka fra kappleikpodiet. Dette er former som spelemenn her til lands har hatt på repertoaret i mer enn 150 år, men de har ikke blitt oppfattet som autentisk norske nok i kappleikssammenheng. Jeg har allerede vært inne på at visse «kappleikslåtter» foretrekkes i konkurransesammenheng, så slik sett er det liten tvil om at kappleiken har vært sterkt medvirkende i formingen av spelemenns repertoar. Videre er det, med utgangspunkt i den økte betoningen av det lokale i etterkrigstida, grunn til å hevde at kappleikene ikke bare har sementert, men trolig også forsterket uttalte dialektale trekk i musikken. Litt banalt sagt blir det et poeng å låte annerledes enn i nabobygda.³⁰ Vi kan også

27 Blom 1993, s. 14.

28 Bergset 2016.

29 Opsahl 2002, s. 13–15, Omholt 2007, s. 11–13. Se også Storaas 1985.

30 Omholt 2007, s. 10.

nevne andre ting: I den tidlige fasen var det ensidige fokuset på nasjonalinstrumentet hardingfele på konsert- og kappleikscenen en sterkt medvirkende årsak til at instrumentet vant popularitet og etablerte seg i områder det ikke hadde vært brukt i før. Dermed ble eldre tradisjoner på den vanlige fela sveket. Et moderne eksempel på innovasjon er at det i klassen for såkalte «eldre folkemusikkinstrument» på kappleiker har blitt tatt i bruk historiske instrument som for eksempel harpe og lyre, der spilleteknikk og repertoar har gått i glemmeboka, slik at utøverne har måttet velge kreative løsninger – trolig minst like mye i pakt med en moderne samtid som med fortida.

I enkelte tilfeller har autentisitetsproblematikken gitt til dels merkelige utslag på rangeringslistene på kappleik. På landskappleiken på Kongsberg i 1983 stilte Torleiv Bjørgum fra Setesdal opp i klassen for vanlig fele med slåtter som dommere og publikum før hadde vært vant til å høre på hardingfele. Dommerne oppfattet trolig ikke at dette var i tråd med tradisjonen, og Bjørgum havnet nederst på listene med lav poengsum. Avgjørelsen vakte debatt, og det kom fram kunnskap om at den vanlige fela var rådende i Setesdal fram til hardingfela tok over mot slutten av 1800-tallet. Dette fikk konsekvenser, for da Torleiv Bjørgum stilte opp i Odda året etter, vant han klassen. Bjørgums spel ble altså i andre runde betraktet som autentisk og ekte nok.

Autentisitet som nærhet

I folkemusikken blir det nære, intime og personlige verdsatt høyt. Her kan det påpekes at selve kappleikscenen i så måte ikke er optimal, og særlig under store og sentrale arrangement som landskappleiken. Stor sal og scene blir her en kontrast til idealet: Å oppleve en spelemann i god spilleform i en liten, intim og gjerne uformell sammenheng, hjemme i stua eller på et hotellrom, der lyden er nær og akustisk, blir av flere kilder trukket fram som den ypperste opplevelsen av folkemusikk (slike forum er for så vidt en viktig del av det sosiale livet på de fleste kappleiker). Det handler ikke bare om fysisk nærhet, men også opplevelsen av å komme nær inn på en utøver rent menneskelig.

Mangeårig spaltist i *Dagbladet* Halvard C. Hanssen opplevde dette som utenforstående da han hørte mesterspelemannen og mangeårig kappleikvinner Knut Hamre fra Hardanger spille i et øltelt i nærheten av kappleikarenaen på Rauland i 2001. Hanssen poengterer her kontrasten til andre sjangre, og hvordan Hamre i en slik setting gir av sitt beste til tilfeldige tilhørere:

Det var flere journalister på Quart-festivalen enn på Landskappleiken i Rauland, men medieinteresse forteller ikke alltid om kvalitet [...]. Men hva vet vel jeg, en musikalsk analfabet, om Myllarguten og spelemenn? Jeg, som knapt vet forskjell på en gangar og Johnnie Walker, skal ikke forsøke meg som musikkritiker fra Landskappleiken i Rauland. Ti ville

hester hadde ikke fått meg inn til mesterspelet i konsertsalen, men der i ølteltet følte jeg meg plutselig velkommen i dette merkelige Fjell-Norge av slåtter, stev og bunadsstakker. Da en av landets fremste spelemenn uoppfordret satte seg ned og ga sin egen lille mesterkonsert for tre–fire venner i bakrus, skjønte jeg plutselig en annen betydning av ordet folke-musikk. Setter Anne Sophie Mutter seg ned med fela blant rørebotter i et øltelt i München? Eller for den saks skyld den folkekjære Arve Tellefsen? Jeg vet bare at Knut Hamre gjorde det og spilte kanskje det beste han kunne. Før han pakket fela forsiktig ned i skrinet, drakk halvliteren sin og tok farvel. Til neste landskappleik et annet sted.³¹

Hanssen viser her hvordan musikken er knyttet til det mange i miljøet opplever som en unik og verdifull samværsform, noe også flere av informantene snakker varmt om. Dette er også det «ekte» og kan derfor beskrives som en annen form for autentisitet.

Spenninger i miljøet – arroganse eller verkfokus?

Nå er det ikke slik at kappleikene representerer et homogent miljø med et felles verdisett. Det er ikke vanskelig å peke på motsetninger innad i miljøet, der ulike verdi- og kvalitetsoppfatninger kommer til uttrykk. Under den såkalte gammeldansstriden på 1980-tallet førte et flertallsvedtak i LfS om å arrangere en landsfestival i gammeldansmusikk (med tevling) til en splittelse i miljøet. «Kvalitet» kom eksplisitt opp som begrep i debatten, og ulike verdisyn kom på kollisjonskurs. Ulikhetene mellom de eldre og yngre sjiktene i tradisjonen – på den ene siden det som normalt nevnes «bygdedans» (springar, gangar, halling, pols) og på den andre siden «gammeldans», eller «runddans», altså populære danser fra 1800-tallet som vals, polka, reinlender og masurka – kom i fokus. («Gammeldans» er paradoksalt nok det yngre sjiktet her.)³² Gammeldansen ble av deler av miljøet sett på som en europeisk, importert og noe useriøs populærkultur i kontrast til det gamle, stedegne og rotekte, der musikk og dans var finslipt gjennom mange generasjoner. For kappleikenes del var gammeldansen ikke noe som hørte med i tevlingen, selv om danseformene var vanlige i det sosiale livet rundt konkurransen.³³ Det ble argumentert for kvalitetsforskjeller til fordel for de eldre formene, og det er i så måte fristende å påpeke at ideologiene fra 1920-tallet der ikke-norsk populærkultur ble sett på som en trussel, fremdeles var aktive.

31 Hanssen 2001.

32 Hoksnes 1988, s. 10.

33 Det er visse unntak; vals blir regnet som «innafor» i området for vanlig fele.

Stridighetene kan også forstås som en motreaksjon på det man kan kalle en demokratiseringsprosess på 1970-tallet. Nye (og «svake») tradisjoner kom på banen, og mer breddeorienterte gammeldansmiljøer vokste fram som en del av kappleiks- og folkemusikkbevegelsen og ble organisatorisk likestilte. Folkemusikken skulle være av og for folk flest, ikke bare for noen utvalgte.³⁴ En solistisk spelemannskultur ble utfordret av en kollektiv samværskultur. «Alle skal med»-tankegangen kom i konflikt med en innarbeidet og til tider elitistisk spelemannsrolle og spesialistkunnskapene knyttet til denne, en kompetanse som på mange måter står i kontrast til andre idealer og kunnskaper i musikklivet (for eksempel bruk av noter, samspill og arrangering). Mange opplevde nok at demokratiseringen innebar en nedvurdering av denne unike kompetansen.

Samtidig er det mulig å lese et ønske om større vekt på selve *verket* ut av argumentasjonen som ble brukt. Hallgrim Berg, mangeårig stortingsrepresentant, danser og musiker, var aktiv i debatten:

Mitt syn er klart og enkelt: I åra framover må det heller leggjast større vekt på særigne verdiar og kvalitet framfor allemannseige og kvantitet. Vidare må ein vera så «udemokratisk» å erkjenna at noko er meir verdfullt enn anna, til dømes at det ofte vanskelig tilgjengelege har større verdi enn det spontant populære, anten det gjeld musikk eller dans.³⁵

Det ble oppfattet som en provokasjon at noen områder i landet ble løftet opp på bekostning av andre. På et innlegg på et seminar på Rauland i 1987 sa Hallvard Bjørgum dette:

Det er i visse krinsar som å banne i kyrkja å påstå noko i retning av at visse tradisjonsliner gjennom markante utøvarar i dag ber i seg ei større verd enn somme andre. Den som vurderer dette på musikalsk og kunstnarleg grunnlag vil likevel finne at dette kan vere rett å seie. Ikkje alt er likeverdig og like godt i folkemusikken, musikalsk og kunstnarleg.³⁶

Mange tolket denne type utsagn som arroganse fra «høystatusområder» i folkemusikken som følte seg truet, og innleggene ble møtt med betydelig pepper. Det falt mange tungt for brystet at noen områder ble framhevet framfor andre. Men man kan også hevde at Bjørgums utspill handler om et behov for å kunne

34 Habbestad 2016, s. 18. Sinding-Larsen viser til hvordan fellesskapsideologi fra ungdomslagsbevegelsen var en del av bildet på 1970-tallet.

35 Berg 1988. Debatten kan følges i *Spelemannsbladet* i årgangene på slutten av 1980-tallet.

36 Bjørgum 2016.

vurdere musikkens materialitet kritisk. Bak argumentasjonen lå et genuint ønske om å kreditere grundighet, formsans og skaperkraft hos utøvere man satte høyt, samtidig som man var opptatt av at noe musikk hadde et høyere kunstnerisk nivå enn annen musikk. Argumentasjonen gikk blant annet på at de eldre, solistiske typene, særlig innenfor visse tradisjoner (Bjørgum trekker fram Telemark spesielt), er mer avanserte, finslipte, komplekse og kunstnerisk utviklede, men derfor også vanskeligere tilgjengelig enn andre. Dette er ikke nødvendigvis musikk for de mange, men sofistikerte former av høy kvalitet.

Det er relativt godt dokumentert at slåttematerialet i visse områder og med visse rammebetingelser gjennom flere generasjoner har blitt bygget ut fra enkle utgangspunkt til større og mer utviklede former. Deler av dette repertoaret har fått tilskrevet høy kunstnerisk verdi som verk betraktet, og man kan peke på kompleksitet, raffinement, god formsans og originalitet som sentrale egenskaper. Dersom slike kriterier legges til grunn, burde det ikke være veldig kontroversielt å hevde at ett musikalsk uttrykk er bedre enn et annet, på lik linje med å hevde at Mozart var en bedre komponist enn andre i sin samtid. Men spørsmålet om hvem man egentlig kan sammenligne med, og hva som er grunnlaget for vurderingen, melder seg umiddelbart, jamfør Danielsens artikkel, som jeg viste til tidligere i artikkelen; hver sjanger har sine kvalitetskriterier. Denne typen argumentasjon kom også fram i debatten på 1980-tallet. Hvilke kvalitetskriterier skal gjelde dersom man stiller ulike sjangre, stiler, regioner og tradisjoner opp mot hverandre? Hvor fruktbart er det å bedømme en gangar og en polka etter samme målestokk? Kan og bør polser fra Finnskogen sammenlignes og veies opp mot fykerudslåtter i tradisjon etter Svein Løndal? Er det formmessig kompleksitet og raffinerte strukturer som skal score høyest? Eller bør andre kriterier som dansbarhet og «trøkk» rangere like høyt på verdiskalaen? Fra kildene blir det påpekt at det enkle kan gi like mye som det komplekse. En utøver sier for eksempel: «Min posisjon er at det trenger ikke være stort for å ha en kvalitet. Jeg er veldig glad i enkle, små ting, fordi det gir mer plass til å uttrykke seg, på samme tid som det er vanskelig å lage god musikk av noe som er veldig lite.»

Her bringes den subjektive dimensjonen inn i bildet, og slik sett handler ikke dette bare om ulike kvalitetskriterier sjangre imellom, men også om at det innen samme sjanger vil være individuelle syn på hva som er verdifullt. Så kan man si at nettopp på kappleikene blir ulike tradisjoner stilt opp mot hverandre, i og med at spelemenn, dansere og sangere fra ulike tradisjoner og regioner blir bedømt ut fra et skjema med felles kriterier. I så måte viser dette hvor fokusert man i dag er på selve framføringen på kappleik. I dommerskjemaet som ble tatt i bruk etter krigen, var «slåtteform» en egen rubrikk. «Slåtteform og tradisjon» fantes også, som nevnt, etter en revisjon fra 1972, selv om det er uklart om poengene skulle gis for valg av slått (verk) som

sådan, for spelemannens utforming av slåtten eller en kombinasjon av disse.³⁷ Dette har endret seg: Dommerskjemaet fra 2017 har ingen rubrikk for verk-kvalitet, og ingen av de oppgitte stikkordene under «innhold» peker i en slik retning. Slik sett ligger det ikke til bedømmingen i dag å skulle rangere verket som framføres; det er utøveren prestasjon som skal bedømmes.

I et policydokument fra FolkOrg ment for dommere står det følgende: «Alle dialektar og stilartar innafor norsk folkemusikk- og folkedansstradisjon er likeverdige.»³⁸ Det flagges et egalitært verdisyn, men er det estetiske kvaliteter eller kvaliteter relatert til det kollektive det handler om? I organisatorisk sammenheng, som i FolkOrg og kappleikssystemet, altså innen det som i stor grad er en frivillig, demokratisk bevegelse, er nødvendigvis likhetsprinsippet politisk korrekt (og en kvalitet); alle skal med, alles bidrag er like verdifulle. Men spørsmålet er om dette har medført at diskusjoner om verk-kvalitet har blitt feid under teppet for å unngå konflikter som «gammeldansstriden». Mine erfaringer tilsier at det er høyst tvilsomt om ikke dommere, publikum og utøvere skulle la seg påvirke og gjøre valg basert på en opplevd estetisk form bak framføringen. En informant peker i denne sammenheng på at det alltid har vært tatt for gitt at en deltaker velger gode slåtter på kappleikscenen.

Om verkbegrepet og gode slåtter

På dette punktet er det nødvendig å dvele litt ved problematikken omkring verk kontra framføring. «Verk» og «verkkvalitet» kan være vanskelige konsept innen mange sjangre på kunst- og kulturfeltet, men ikke minst er de utfordrende i folkemusikksammenheng. Formene i folkemusikken har ofte anonymt opphav, de er i større eller mindre grad variable og dynamiske, og musikken kan sies å være en kollektiv arv i en kontinuerlig utviklingsprosess.

Utøver, dommer og arkivar Synnøve Bjørset sier det slik: «Snarare er det snakk om ein musikalsk idé og eit konsept som er i kontinuerlig utvikling, samstundes som ein kjerne av kontinuitet gjer at vi over tid framleis identifiserer det som same slåtten.»³⁹

Det er problematisk å se en musikalsk framføring av folkemusikk som en tolkning av et fastlagt verk. En framføring på kappleikscenen eller andre steder er en øyeblikkets versjon, én av mange. I folkemusikkmiljøet brukes gjerne begrepet «form» om de ulike versjonene, særlig innen slåttemusikken.

37 Se Blom et al. 1991, s. 15–16 og Blom 1998, s. 221–222.

38 Formuleringen er hentet fra et dokument dommerne mottok før landskappleiken i Vågå sommeren 2016: «Tips og råd i samband med dømning på kappleik og landsfestival» (personlig e-post 8. juni 2016).

39 Bjørset 2016, s. 2. Se også Kvifte 1985, s. 100 og Berge og Johanssons artikkel i denne boka.

Begrepet brukes både om regionale og personlige versjoner av slåtter; det snakkes for eksempel om telemarksforma av en bestemt slått eller Torkjell Haugeruds form av slåtten. Det musikalske konseptet som ligger til grunn for en slått eller ei vise, består slik sett av et ikke-begrensbart antall versjoner og utgaver, som varierer både geografisk, personlig og over tid. De ulike formene eller versjonene vil dessuten kunne ha motiver, bruddstykker eller vendinger som også er kjent fra andre slåtter eller viser, slik at det kan være vanskelig å trekke en skarp grense mellom hva som er det ene eller det andre. Den danske forskeren Morten Levy bruker begrepet «shimmering field» for å beskrive dette i sitt arbeid med å avgrense et slåttemateriale i Setesdal.⁴⁰ Med slike perspektiv blir det nærmest umulig å skille verk og framføring. Selve framføringen og det som framføres, blir et hele for den som hører på. En utøver er medskapende når musikken framføres, han eller hun er på den ene siden tolker og medium, og på den andre siden opphavsmann eller opphavskvinne.

En av mine informanter viser til opplevelser av at en slått som følge av en dårlig framføring blir oppfattet som dårlig, men når den kommer i hendene på en håndverksmessig god utøver som tar litt andre valg, blir opplevelsen av slåtten også helt annerledes – plutselig er det en god slått. Framføringen vil altså på en avgjørende måte kunne påvirke opplevelsen av et verks kvalitet. Dette kan handle om at slåtten blir gjort «bedre» i form av struktur og progresjon, men det kan like gjerne dreie seg om det rent spilletekniske. Det vi tenker på som et verk – «en god slått» – er at slåtten blir god gjennom en utøvers beherskelse av stilelementer som slåtten er basert på. Det er altså vanskelig å skille verk-kvalitet fra utøvers beherskelse av de viktige elementene som definerer stilen.

Selv om man i selve kappleikssituasjonen er fokusert på framføringen, er det liten tvil om at spellemenn flest er opptatt av verk-kvalitet, og at man føler det er «noe» ved en slått eller en slåtteforms beskaffenhet som gjør den særlig god og bedre enn andre. Samtidig er det ut fra mine erfaringer påfallende i hvor liten grad man er i stand til å artikulere hva slike kriterier går ut på. I mangelen av et begrepsapparat er igjen magefølelsen lett å ty til, og i og for seg handler nok noe av det om rent kroppslige erfaringer når en slått er «god å spille» eller «god å danse til». Men likevel er det vanskelig å komme bort fra at det er noe ved formverket, ved melodikk, struktur og rytmikk, de estetiske vurderingene tar utgangspunkt i.

For å forsøke å klargjøre vil jeg ta utgangspunkt i en tankemodell med tre nivå som vi kan knytte kvalitetsvurderingen av slåttemusikken opp til: Det første nivået dreier seg om det grunnleggende motiviske materialet, én eller flere melodisk-rytmiske gestalter som utgjør en kjerne med tanke på identifi-

40 Levy 1989, s. 6.

kasjon av en slått, det som gjør at vi kjenner strukturen igjen som nettopp *den* slått. I norsk slåttemusikk vil dette i all hovedsak handle om to- og firetak-tige strukturer (motiv).⁴¹ Vi kan kanskje bruke betegnelsen «signaturmotiv». Dette er på et teoretisk-analytisk nivå og må tenkes på som et slags ekstrakt vi kan trekke ut av de mange versjoner eller framføringer av slått.

I mine øyne vil det gi lite mening å forsøke å rangere slike strukturer på en kvalitetsskala. Det ville være som å spørre hva som er best av «Gubben Noa» og «Lisa gikk til skolen». Det kan muligens formuleres visse regler eller kompositoriske prinsipp for hvordan en «god» melodi bør bygges opp, eksempelvis innen visse retninger eller epoker innen klassisk musikk, men dette har neppe særlig overføringsverdi til slåttemusikken. En av mine informanter uttrykker sin klare skepsis til en rangering på denne måten: «Ned på det planet kommer man aldri.»

Det grunnleggende motivstoffet kan så bearbeides, utvikles og settes sammen til en sammenhengende progresjon som vil utgjøre en slått. Gitt variabiliteten beskrevet ovenfor vil dette kunne gjøres på et ubegrenset antall måter, men vi kan tenke oss at én bestemt måte å gjøre dette på kan fungere som en slags oppskrift som kan gjenskapes og læres. Dette er da det andre nivået – det vi kan betegne som en «form» av slått – altså versjoner som gjerne knyttes til en lokalitet eller bestemt spelemann, men som kan framstå uavhengig av en konkret framføring, for eksempel som en noteoppskrift. Her vil det utvilsomt være meninger om gode og dårlige former blant spelemenn og andre kjennere. Uformell evaluering, rangering og diskusjon er svært vanlig på spelemannsøvinger, på dansegulvet og på bakrommet på kappleikene. Utvalget i en del utgivelser og notesamlinger er til dels basert på slik vurdering, for eksempel det såkalte Hardingfeleverket.⁴² Meg bekjent er det likevel ikke formulert kriterier man kan enes om for hva som er en god slåtteform, men diskusjoner om dette er meningsfulle nok.

Det tredje nivået vil være den konkrete realiseringen av en slått, selve framføringen, der progresjonen og bearbeidelsen av de grunnleggende strukturene – den formmessige løsningen – ledes av og kompletteres med utøvers bruk og beherskelse av stilelementer og håndverksmessige ferdigheter. Siden det er dette nivået som blir vurdert på kappleik, foreligger det her mer eksplisitte og formelle kriterier for rangering av kvalitet, slik vi eksempelvis har sett i beskrivelsen av dommerskjemaene.

41 Omholt 2009.

42 Gurvin et al. 1958–1981. Se også Omholt 2009, s. 88–89.

Endringer i kvalitetsforståelser

Et gammelt lydbåndopptak fra Hardanger inneholder en samtale mellom Andreas og Endre Bleie.⁴³ Andreas hadde vært til stede ved en kappleik i Bergen i 1897 og kunne fortelle om reaksjoner og ordvekslinger under og etter tevlingen. Ordene faller som om det hadde vært i dag; det indre livet på kappleikene har tilsynelatende ikke forandret seg nevneverdig på over hundre år.

Likevel skjer det utvilsomt endringer. Noen ganger åpenbart, andre ganger mer langsomt, gradvis og umerkelig over tid. På ett felt synes det å være en bred enighet om at det har vært en hørbar endring på kappleikscenen, selv om det ikke er åpenbart at det innebærer en kvalitetsheving. Jeg tenker da på den håndverksmessige siden av musikken, på spille- eller sangteknikk. Ulike faktorer har bidratt til perfektjonering av den tekniske siden av uttrykket. Flere enn før har tilgang på organisert og systematisk opplæring fra tidlig alder både gjennom frivillig organisering, kommunale musikkskoler og høyskoler og universiteter. Som følge av den allmenne velstandsveksten har flere enn før tilgang på bedre instrumenter. Flere har fått økt bevissthet om egen intonasjon og timing gjennom samspill med andre. Samtidig har den teknologiske utviklingen gitt økt tilgang til auditive referanser gjennom ulike typer fonogram med et stadig mer perfektjonert lydbilde, senest gjennom digitale medier. Disse faktorene har resultert i en teknisk beherskelse av uttrykket som i alle fall i bredde overgår tidligere generasjoner. Så vil det være uenighet om kvalitetsaspektene her; på den ene siden vil mange være enige i at den spilletekniske utviklingen også innebærer en kvalitetsheving, men på den andre siden kan det reises spørsmål om stilforståelse. Er den tekniske forbedringen også et resultat av nærhet til og dermed påvirkning fra andre sjangre? Gjør samspill med andre instrument noe med teknikken? Påvirkes intonasjonsmønstre og rytmisk timing? Nærmer felespillere seg mer og mer fiolinteknikk og kvedere popsang? Er i så fall den tekniske forbedringen noe som går på bekostning av folkemusikalske særegenheter og stiltrekk og dermed på bekostning av andre kvaliteter?

En annen endring knytter seg til kappleikenes funksjon og rolle. Henrik Sinding-Larsen beskriver (lands)kappleiken som en kollektiv feiring av det lokale, som et forum der de ulike lokale tradisjonene får komme til uttrykk side om side. Samtidig peker han på en tiltakende elitisering.⁴⁴ Som tidligere nevnt fikk det lokale et sterkere fokus etter andre verdenskrig, og ikke minst på 1970-tallet blomstret lokal tilhørighet opp som verdi. I dag kommer stadig flere utøvere fra steder som i utgangspunktet ikke har noen eldre, sterk lokal

43 Hardanger folkemusikksamling, Utne, HFS 198.mp3.

44 Habbestad 2016, s. 18–19.

tradisjon, inn og markerer seg på folkemusikk- og kappleikarenaen. Eksempelvis har Bærum i de senere årene hatt et miljø som har fått fram mange profilerte utøvere. Det skal riktignok sies at orientering mot en profilert lokal tradisjon meget vel kan være i fokus og et bevisst strategisk valg hos utøvere som i utgangspunktet ikke har tilknytning til den aktuelle tradisjonen. Ikke desto mindre er det trolig slik at tilskrevet status i form av lokal tilknytning har mistet noe av kraften til fordel for identiteter og status basert på en opparbeidet artistkarriere.⁴⁵

Det kan altså se ut som om båndene til fortida ikke er så sterke lenger, og at de kanoniserte tradisjonene også er i ferd med å få redusert status. Kvalitet er i stadig mindre grad knyttet til ikoniske kilder fra fortida og stadig mer til samtidas profiler. Kappleikene går i retning av å være et forum for personlig eksponering og egenutvikling, en øvingsarena for de helt unge og til dels et utstillingsvindu for utøvere som bygger artistkarriere, vel å merke dersom en aksepterer de rammene som kappleiken setter. For deltakernes del gjør neppe en slik utvikling at prestasjoner og gode plasseringer blir mindre viktig, snarere tvert imot. En av informantene peker da også på at det nå er mer fokus på vinnerne enn før.⁴⁶

Her kan noe av svaret på hvorfor så mange eldre utøvere i dag velger å ikke stille opp på kappleik, ligge. I våre dager er kappleikene i stor grad preget av den unge generasjonen av spillemenn og -kvinner, dansere og sangere. Det er liten tvil om at mange opplever det som mentalt krevende å stille opp på kappleik, og det er logisk at et økt personfokus ikke gjør dette enklere. Dermed blir heller ikke kappleikdeltakelse et livslangt prosjekt.

Nye arenaer

Kappleiken har i den senere tid fått konkurrerende arenaer for formidling av folkemusikk og dermed også konkurrerende kvalitetsforståelser og -vurderinger. Sjangeren er i dag preget av festivaler, ulike konsertscener, digitale produksjoner og bruk av nye medier, herunder sosiale medier. I løpet av de siste tiårene har det blitt etablert et segment av profesjonelle og semiprofesjonelle utøvere, der også utdanningsinstitusjonene spiller en viktig rolle. Slik sett ser rammene for utfoldelse ut til å være langt videre enn før. Utøverne opererer i dag på arenaer som har grenseflate både mot den tradisjonelle kulturen,

45 Jeg viser her til Johansson og Berges artikkel i denne boka.

46 Samtidig er det fora innen kappleiken der det kollektive og den lokale tilknytningen fremdeles er et viktig poeng, nemlig i klassen for lagspill (og lagdans). Her finner vi nettopp lokal-lag som konkurrerer mot hverandre innenfor relativt uhøytidelige rammer, samtidig som det nok ligger en del prestisje i å være foran naboen på resultatlista.

mot en kommersiell populærkultur og mot det noen vil kalle finkultur. Unge utøvere har skapt seg handlingsrom og fått mulighet til å «tøye» strikken» mye lenger på de nye arenaene med tanke på det musikalske uttrykket, gjennom både fusjonering med andre sjangre, utradisjonell instrumentering og arrangement, innovativt samspill og komponering av nytt repertoar. Under arrangementet Folkelarm, folkemusikksektorens bransjetreff, i Oslo høsten 2016, falt følgende replikk fra en ung utøver fra scenen: «No rules – you can make your own tune.» En slik kvalitetsforståelse står temmelig fjernt fra kappleikens verdinessige grunnlag, slik det kommer til uttrykk innenfor tevlingens formelle og uformelle rammer. Det ser ut som om kravet om originalitet har fått langt sterkere innpass i dette ungdommelige sjiktet i folkemusikksjangeren i våre dager.

Flere av informantene er inne på at status *utenfor* folkemusikkmiljøet nødvendigvis må være basert på andre ting enn kappleik.⁴⁷ Det er i dag ikke vanskelig å vise til profesjonelle og profilerte utøvere som i liten grad har deltatt på kappleik, men som likevel har høy status. En av informantene peker på at medieomtale kan være et mål for slik status. I så måte er det et poeng at medieomtale av folkemusikk i stor grad handler om artister som baserer seg på sjangerblanding, eller «leffing med fienden» som vedkommende ironisk benevner det. Status og oppmerksomhet utenfor miljøet får man hvis man legger seg opp mot andre uttrykk og fusjonerer med andre sjangre. Originalitet ser ut til å være det viktigste kvalitetskriteriet. Slik oppmerksomhet vil man ikke kunne få gjennom kappleiken, der avgrensingen til andre sjangre er et poeng.

Når det er sagt, har kvalitetsvurdering i form av kritikk og anmeldelser av plater og utgivelser likevel en relativt beskjeden plass i det offentlige rom, og kritikerstanden er fåtallig. Anmeldelser kan i dag først og fremst leses i mer interne fora, som tidsskriftet *Folkemusikk*, samt i en del lokalaviser. Plateomtaler i folkemusikkoffentligheten har dessuten hatt en tendens til å være nettopp *omtaler*. Det er sagt mye om den gode hensikt med å spille inn og gi ut folkemusikk, men kritikken har i liten grad gått analytisk i dybden for å vurdere kvaliteten på nyskrevet, arrangert og fusjonert materiale, og særlig dersom vi igjen tenker på musikken som *verk*.

Nils Øyvind Bergset gjør i den tidligere nevnte anmeldelsen av Inge Gjevres plate *Solregn* et forsøk på å vurdere verkkvaliteten når han tar for seg de ulike komposisjonene på utgivelsen. Her brukes begrep som «enkel»,

47 Mange kappleiker, landskappleiken inkludert, opererer i dag med såkalt åpen klasse, der nytt materiale og utradisjonelle arrangement blir brukt og presentert. Deltakelsen i denne klassen har imidlertid hatt relativt liten oppslutning med tanke på den bredden vi i dag kan oppleve eksempelvis under arrangement som «Folkelarm».

«annerledes», «fengende», «god og slentrende», «iørefallende» og «artig». Kvaliteten vurderes og framheves ved å knytte disse relativt ufarlige honnørordene til instrumentering og arrangementsmessige løsninger, men også til selve melodimaterialet:

Men hvilke slåtter som faktisk kommer til å bli brukt i framtida, er det vanskelig å si noe om. Hva gjør komposisjonene til gode slåtter, og hvorfor vil de en gang bli brukt av andre enn Inge Gjevre? Det kan det være mange grunner til: fengende og iørefallende melodier, enkle melodier, annerledes melodier som gir følelsen av noe nytt sammenlignet med det kjente. En slags miks av gjenkjennelse og originalitet, iblandet allsangfaktor, er ofte en god oppskrift.⁴⁸

Noe utfyllende svar på hva det konkret er som gjør en slått god eller iørefallende, enkel eller annerledes, lar seg vanskelig lese ut av anmeldelsen, men man kan merke seg at Bergset ikke bruker begreper som «raffinement», «finesse» eller «kompleksitet», slik vi finner i argumentasjonen omkring den tradisjonelle slåttemusikken og «gammeldansstriden». Snarere utgjør «det slentrende og iørefallende» en kontrast til slike kriterier. Vi mer enn aner fraværet av et adekvat begrepsapparat.

Noen avsluttende betraktninger

Med et sideblikk til den sentrale problemstillingen i Berge og Johanssons artikkel i denne boka er det åpenbart hvordan kvalitetsdiskusjoner handler om agens, posisjonering og forhandling, til dels også om makt og herredømme. Man kan spørre om kvalitet er et begrep som blir aktualisert når man er uenig om noe, når det oppstår meningsbrytning og det blir behov for å markere standpunkt. Dette er blant annet tydelig i den tidlige fasen da kappleikene fant sin form, og ikke minst i den såkalte gammeldansstriden, der kvalitet også eksplisitt blir brukt som begrep. Diskusjoner om godt og ikke godt er under alle omstendigheter en sentral dynamisk drivkraft i en musikkultur, både innad i kulturen og utad i grenseforhandlinger mot andre sjangre, og diskusjonene går hånd i hånd med endringsprosesser. Derfor kan vi også understreke at begreper om kvalitet er dynamiske, og at innholdet er gjenstand for forhandling.

Alt kan likevel ikke innlemmes i diskusjonen. Kappleikene demonstrer hvordan et kunstnerisk uttrykk lar seg vurdere og rangere i formelle settninger selv om deler av vurderingen tar utgangspunkt i forhold som ikke lar seg

48 Bergset 2016.

artikulere.⁴⁹ Informantenes beskrivelser av og egen erfaring med dømme-situasjonen gir inntrykk av konsensus blant dommere om at magesfølelse er et legalt vurderingskriterium og dermed et grunnlag for rangering – i alle fall som et tillegg til mer håndfaste elementer. Vi kan se dette som en erkjennelse av at det ikke er mulig å gi et uttømmende svar på hva kvalitet i en gitt situasjon er. Det usagte er en del av kvalitetsforståelsen, noe som også vil gjelde i formelle settinger. Slik sett må man ved kåringer, prisutdelinger og i andre situasjoner i kunst- og kulturlivet der kvalitetsvurdering og rangering er ønsket og nødvendig, akseptere at man ikke kan begrunne valgene som tas, fullt ut.

Med tradisjonalisme som forankring minner kappleikene oss på at originalitet ikke er et nødvendig kriterium for god musikk- eller kunstopplevelse. Opplevelse av høy kvalitet og av det noen vil kalle kunst, er fullt mulig og akseptert i meningsfelleskapet, selv om det står i kontrast til modernismens syn på kunst som noe som skal bryte med konvensjonene.⁵⁰ Bekreftelse av konvensjoner og rammer er også et kvalitetskriterium, og det er grunn til å understreke at dette neppe bare gjelder innen folkemusikken. Trolig vil man innen de fleste sjangre finne situasjoner eller kontekster der det vedtatte, trygge og tradisjonelle blir bejublet og verdsatt. Kvalitetsforståelsene på de «nye» arenaene i folkemusikkmiljøet ser ut til å avvike fra kappleikene på dette punktet. Her har originalitet med stor tydelighet blitt et kvalitetskriterium. Noen vil kanskje mene at dette gjør folkemusikken mer lik andre sjangre, og ikke minst at det bidrar til å bryte ned sjangergrenser.

Til slutt: Kappleiken ser ut til å stå seg godt som forum for formidling av tradisjonsmusikk også når folkemusikkfeltet generelt utvikler bredere uttryksformer. Med sin ungdommelige profil og relativt gode deltakelse er det ingen ting som tyder på at formidlingsarenaen er i ferd med å tape terreng til andre fora. Kombinasjonen av mønstring, konkurranse og sosialt samvær ser ut til å appellere til ungdom som har fått et fotfeste i miljøet. Flergenerasjonsaspektet blir også trukket frem som en særlig kvalitet ved miljøet, og også det at mer eller mindre profesjonelle utøvere deltar og omgås med rene amatører. Som en av informantene uttrykker det: «En føler en kommer hjem» når man er på kappleik. Her møter man kjente som dyrker felles interesser, noe som gir en følelse av kontinuitet og forankring.

Kappleiken er fortsatt en institusjon som gir høy troverdighet innenfor folkemusikkmiljøet. Ved å vise til gode plasseringer på kappleik har man også ryggdekning for å utforske og gå utenfor det tradisjonelle uttrykket på andre arenaer.

49 Eliassen 2016 s. 184.

50 Se konklusjonsdelen i artikkelen til Berge og Johansson.

Bedømming og resultater kan gi en utøver tilbakemelding på framgang og om man er «innafor», og flere informanter trekker fram viktigheten av dette som motivasjonsfaktor, spesielt for unge deltakere. For en del ambisiøse unge som målbevisst jobber med egen utvikling, synes kappleiken å være en svært viktig arena. For dem er landskappleiken et stort alvor og en sentral hendelse i livet, jamfør tittelen på artikkelen: «For slike som meg er det meir høgtid enn juleftan.»⁵¹

Litteratur

- Berg, Hallgrim (1988). «Levande lik i lasta». *Spelemannsbladet*, 3, s. 19.
- Berge, Rikard (1972). *Myllarguten*. Oslo: Noregs boklag.
- Bergset, Nils Øyvind (2016). «Inge Gjevre – Solregn». Hentet fra <http://folkemusikk.no/inge-gjevre-solregn/> (lest 15.11.2016).
- Bjørgum, Hallvard T. (2016). «Er kvalitet eit tabuord i norsk folkemusikkmiljø i dag?». I *Førnesbrunnen Vøl. 3* [CD-bilaget]. Rysstad: Sylvartun folkemusikk.
- Bjørset, Synnøve S. (2016). «Kappleik og estetikk». *Ballade*, 18. november 2016. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/kappleiken-som-arena-for-vurdering-av-slattespel-som-estetisk-uttrykk/> (lest 01.12.2016).
- Blom, Jan-Petter (1993). «Hva er folkemusikk?». I B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen* (s. 7–14). Oslo: Universitetsforlaget.
- Blom, Jan-Petter (1998). «Tanker om tradisjon og fornyelse». I E. Blikstad (red.), *Mellom hjertets slag og felas drag. Festskrift til Knut Buen* (s. 219–232). Skien: Telemarksavisa.
- Blom, Jan-Petter et al. (1991). «Dømming og dommeropplæring – et bidrag til kappleikskulturen». Landslaget for Spelemenn (upublisert notat).
- Danielsen, Anne (2016). «Nyskapende, sterkt og kompetent». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser* (s. 104–119). Oslo: Kulturrådet.
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser* (s. 183–202). Oslo: Kulturrådet.
- FolkOrg.no (2017). «Tevlingsreglement for tevlingar i regi av FolkOrg – organisasjon for folkemusikk og folkedans». Hentet fra <http://folkorg.no/tevlingsreglement/> (lest 04.09.2017).
- Gjevre, Inge (2016). *Solregn*. Inge Gjevre. GjevreCD [lydopptak: CD].
- Gurvin, O. et al. (1958–1981). *Norsk folkemusikk. Serie 1. Hardingfeleslåttar. Bind I–VII*. Oslo: Universitetsforlaget.

51 Holmen 2016.

- Habbestad, Ida (2016). «Leik og ritual – fest og framsyning». *Folkemusikk*, 2, s. 14–23.
- Habbestad, Ida (2017). «Å rangera eller ikkje rangera». *Folkemusikk*, 1, s. 48–54.
- Habbestad Ida, Per Åsmund Omholt og Audun Stokke Hole (2016). «Kappleiksfakta», *Folkemusikk*, 2, s. 24.
- Hanssen, Halvard C. (2001). *I et øltelt på Rauland*. *Dagbladet*, 15. juli 2001. Hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/07/15/269371.html> (lest 12. oktober 2016).
- Hoksnes, Arild (1988). *Vals til tusen*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Holmen, Sivert Andreas (2016, 14. april). «Endringar i kappleiksreglement: Tilsvar og utdjuping» (fra kommentarfeltet til Per Øyvind Tveitens artikkel datert 2016). Hentet fra <http://folkemusikk.no/endringar-i-kappleiksreglement-tilsvar-og-utdjuping/>
- Kvifte, Tellef (1985). «Hva forteller notene?» I B. Alver og I. Gjertsen (red.), *Arne Bjørndals 100-årsminne* (s. 92–102). Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Levy, Morten (1989). *The World of the Gorrlaus Slåtts, bd. 1*. Doktoravhandling. København: Forlaget Kragen.
- Mæland, Jostein (1973). *Landslaget for Spelemenn 1923–1873. 50 år*. Landslaget for Spelemenn.
- Omholt, Per Åsmund (2007). «Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?». I H.-H. Thedens (red.), *Musikk og dans som virkelighet og forestilling* (s. 1–19). Oslo: Norsk Folkemusikklag.
- Omholt, Per Åsmund (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. Doktorgradsavhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Opsahl, Carl Petter (2002). «Autentisitet i folkemusikken». I H.-H. Thedens (red.), *Tonalitet i folkemusikken* (s. 6–17). Oslo: Norsk Folkemusikklag.
- Repstad, Pål (2007). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sinding-Larsen, Henrik (1983). *Fra fest til forestilling*. Magistergradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Spelmannstemna (1925). *Rogaland* [Avisreferat], 4. juli.
- Storaas, Randi (1985). *Å velja fortid – å skapa framtid. Bunad som uttrykk for motkulturell verksemd*. Hovedoppgave. Universitetet i Bergen.
- Stubseid, Gunnar (1992). *Frå spelemannslære til akademi – om folkemusikkopplæring i Noreg*. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Sørensen, Øystein (2001). «Hegemonikamp om det norske». I Ø. Sørensen (red.), *Fakten på det norske* (s. 17–49). Oslo: Gyldendal.

«Det hær va jævli bra!» Om kvalitetsvurderinger i kunstneriske arbeidsprosesser

Ingrid M. Tolstad

Diskusjoner om kvalitet i kunst- og kulturfeltet har en tendens til å dreie seg om kunstneriske uttrykk. Enten det dreier seg om et maleri, en skulptur, et teaterstykke, en film, en tekst eller en poplåt, er spørsmålet ofte knyttet til hvorvidt *produktet* holder mål eller ikke. De kreative prosessene disse uttrykkene blir til gjennom, er – naturlig nok – i liten grad direkte tilgjengelig for anmeldere og publikum. Det har dermed også gjerne vært selve uttrykket eller kulturprodusentens fortelling i etterkant som har blitt gjenstand for analyse, vurdering og spekulasjon. Det samme kan man finne igjen i kunst- og kulturforskningen. Christopher Small har blant annet påpekt at musikkforskningen har hatt en tendens til å knytte selve begrepet «musikk» til *verket*, hvis attributter, meninger og estetiske kvaliteter i hovedsak blir til gjennom akademisk interesse og analyse.¹ Et slikt perspektiv nyanseres naturlig nok av kunstneriske uttrykk som ikke presenteres som ferdige verk, men hvor den kunstneriske prosessen videreføres gjennom publikums interaksjon med fremføringer eller installasjoner.

Det å produsere kunst- og kulturuttrykk kan defineres som en prosess hvor en rekke ulike elementer *bringes sammen* på bestemte måter for å bli til *noe*. I tråd med Bruno Latours perspektiver kan en *ting*, eller et uttrykk, forstås som et objekt i verden og samtidig som en *samling* – noe som er samlet sammen.² Hva som fremtrer gjennom denne samlingsprosessen, vil avhenge av både *hvilke* elementer og faktorer som blir brakt inn i samlingen og *hvordan* de bringes sammen. Den spesifikke utformingen et kunstnerisk uttrykk

1 Small 1998, s. 3.

2 Latour 2004, s. 233.

får, vil dermed være resultatet av de mange valgene kunstprodusent(en) tar på veien. Ettersom det i ethvert slikt valg gjøres vurderinger av hvilke(t) alternativ som vil være det beste for det (forestilte) kunstneriske produktet, kan altså disse valgene forstås som en type kvalitetsvurderinger. Kunst- og kulturuttrykk vil da være *utfall* av slike vurderinger. Et uttrykk som anses å holde høy kvalitet (i en eller annen forstand), kan slik sies å være et resultat av det Odd Are Berkaak kaller en «kvalitetsprosess», definert som en prosess der «bestemte faktorer bringes i berøring med hverandre og utløser forløp av hendelser».³

Det som utspiller seg på veien frem, det som skjer *underveis* i utformingen av kunst- og kulturuttrykk, har så langt vært mindre fremtredende i eksisterende forståelser av og diskusjoner om kvalitet. I den grad prosessens betydning gis oppmerksomhet, skjer det gjerne i forkant, som når utvalgsmedlemmer i Kulturrådet vurderer *planlagte* produksjonsprosesser i sine tildelingsrunder. Den er også til stede i kritikervurderinger og akademiske undersøkelser av interaktive verk, installasjoner og fremføringer hvor den kunstneriske prosessen videreføres i det offentlige rom.

Denne etnografiske undersøkelsen av kvalitetsvurderinger i kreative arbeidsprosesser gjenspeiler en ambisjon om å bringe et prosessanalytisk perspektiv ytterligere inn i den pågående kvalitetsdiskusjonen.⁴ I tråd med prosjektets etnografiske innfallsvinkel har ikke målet primært vært å identifisere eksisterende *etiske* kategoriseringer av kvalitet i kunstneriske arbeidsprosesser, altså å undersøke hvorvidt man kan gjenkjenne etablerte faglige kvalitetsforståelser i det som observeres. Interessen har heller vært rettet mot hvordan forståelser og vurderinger av kvalitet kommer *emisk* til uttrykk, altså hvordan kulturutøvere innenfor ulike felt selv uttrykker og utfører slike vurderinger.⁵ Jeg opererer derfor her med en forståelse av kvalitet som favner bredt, og som fokuserer på hvordan utøvere gjør vurderinger og prioriteringer av hva som er godt og dårlig, ut fra en rekke ulike hensyn underveis i sine arbeidsprosesser.

Om å forske på kreative prosesser

Å forske på kunstneriske arbeidsprosesser krever en metodologisk tilnærming som gjør at man kan observere og dokumentere slike forløp og de evalueringer som inngår i dem. I dette prosjektet har jeg derfor gjort feltarbeid

3 Berkaak 2016, s. 69.

4 Barth 1966. I et prosessanalytisk perspektiv forstår man sosiale og kulturelle uttrykk som kontinuerlige utfall av menneskelig samhandling og er opptatt av å beskrive og analysere slike generative prosesser.

5 Kottak 2006, s. 47.

i to norske kreative virksomheter: Jeg har vært flue på veggen i en ti dagers kommersiell låtskrivingscamp (Campen), og jeg har fulgt en eksperimentell teatergruppe (Teatergruppa) i deres utarbeiding av en ny forestilling. Bruken av feltarbeid og (deltakende) observasjon som metode baserer seg på muligheten det gir å «være der når det skjer» – å følge kreative prosesser på nært hold mens de faktisk utfolder seg, gir annen informasjon og kunnskap enn å høre de involverte aktørene fortelle om det i ettertid.

Campen er en låtskriversamling som arrangeres årlig i en av Norges største byer. Den er delt inn i en nasjonal, en nordisk og en internasjonal del, og i løpet av Campen deltok totalt bortimot hundre låtskrivere. Campen har et uttalt mål om å produsere låter som kan plasseres hos internasjonale artister på høyt nivå, men fungerer også som et forum for opplæring, rekruttering og nettverksbygging for unge, uerfarne låtskrivere. Ut fra sine roller som enten *produsenter* (som er ansvarlige for programmering, instrumentering, opptak og lydproduksjon) eller *toplinere* (som har hovedansvar for tekst og melodi) ble låtskrivere satt sammen for å jobbe i såkalte *co-writing sessions*, hvor de ble forventet å kunne presentere en ferdig poplåt innen en deadline på halvannen dag. I neste runde ble nye konstellasjoner av låtskrivere satt sammen, som igjen skulle komme opp med en låt innen tidsfristen. Etter hver delcamp (nasjonal, nordisk, internasjonal) ble det gjennomført lyttesesjoner, hvor etablerte skikkelser innen bransjen gav sin tilbakemelding på låtene. I løpet av de ti dagene Campen varte, fulgte jeg åtte ulike låtskriverteam gjennom deres skriveprosesser, i tillegg til å delta på informasjonsmøter, felles lyttesesjoner og avslutningsfesten og å prate med folk i pauser og i lunsjen.

Den prisbelønte og kritikerroste Teatergruppa regnes som en av Norges ledende eksperimentelle teatergrupper. I den perioden jeg fulgte dem, var det i hovedsak seks personer involvert: Utøverne Sa, So, A og F, dramaturg C og produsent P. Det var første gang dramaturg C var involvert, mens Sa, A og F har vært med siden Teatergruppa ble opprettet for snart 20 år siden. Gruppa opererte med en relativt flat struktur, hvor alle var aktive deltakere i idé- og utviklingsprosessen, selv om F hovedsakelig inntok rollen som regissør. P var i stor grad opptatt med administrative oppgaver og dermed lite direkte involvert i det kreative arbeidet. Jeg fulgte dem over en periode på et halvt år, og i løpet av denne perioden var jeg med ujevne mellomrom til stede under (deler av) deres arbeidssesjoner. De fleste foregikk i gruppas egne lokaler eller i andre prøvelokaler. Jeg overvar også fremføringen av den ferdige forestillingen.

Disse to casene representerer ikke bare ulike sjangre og uttryksformer, men opererer også i og retter seg mot ulike segmenter av kulturfeltet. Der hvor en eksperimentell teatergruppe i større grad henvender seg til et smalt, opplyst, avantgardeorientert publikum, fokuserer Campen på låtskriving som profesjon og håndverk i produksjon av hitmusikk med bred kommersiell appell.

Teatergruppa er i større grad mottaker av offentlig støtte gjennom blant annet Kulturrådet, mens Campen har en orientering mot næring og marked, selv om den også er delvis finansiert av lokalt næringsliv og lokale, regionale og nasjonale støtteordninger. Slik representerer disse to casene en bredde i sin posisjon og tilnærming til kunst, kommersialisering og næring.

Casene er valgt ut fra en ambisjon om å gjøre en komparativ analyse som innbefatter kulturaktører innenfor ulike felt, og med ulike forutsetninger, mål og ideologiske verdigrunnlag. Innenfor den antropologiske kulturforskningen har Fredrik Barth argumentert for den analytiske nytten av nettopp å «lete etter mangfold», fordi variasjon gjør en i stand til å beskrive hvordan ulike aspekter ved kulturelle former og uttrykk henger sammen og er avhengige av hverandre.⁶ Å sammenligne en kommersielt orientert låtskrivercamp og en eksperimentell teatergruppe kan med andre ord bidra til å svare på spørsmål både om hvilke forskjeller og om hvilke *likheter* man kan identifisere innenfor de vurderinger av og forhandlinger omkring kvalitet som utfolder seg innenfor ulike typer (kunstneriske) praksisfelt.

Et sentralt utgangspunkt for valg av case har også vært at begge utfolder seg som *kollektive* prosesser, der det til enhver tid er flere personer som jobber *sammen* for at låter eller forestillinger skal ta form. Valgene som tas, og begrunnelsene for dem kommer til uttrykk i aktørenes refleksjoner og samtaler om det de holder på med, og diskusjoner og uenigheter bidrar slik til å synliggjøre ulike aktørers motiver, preferanser og handlingsrom. Nettopp denne verbaliserte samhandlingen gjør det mulig å få tilgang til de kvalitetsvurderinger som gjøres, og de kunstneriske valgene som tas. Å få tilgang til de samme prosessene hos enkeltkunstnere ville vært mye vanskeligere. Enkeltkunstnere utformer også sitt arbeid i interaksjon med omverdenen, gjennom bruk av historiske referanser, ulike inspirasjonskilder og impulser fra andre, tilgang til materialer, styringer fra (offentlige) tildelinger og pågående dialoger med utstillere, samlere og sin (kunstneriske) omgangskrets. De er altså på mange måter like sosiale i sin utøvelse som kollektive virksomheter, men å få tilgang til deres «indre dialog» ville vært metodologisk utfordrende.

Det er verdt å nevne at selv om vurderinger og forhandlinger om kvalitet definitivt gjorde seg gjeldende i de samtaler og diskusjoner som utspilte seg i de kreative arbeidsprosessene jeg fulgte, var selve *begrepet* «kvalitet» så å si aldri i omløp. Et sentralt element i dette etnografiske arbeidet har dermed vært å identifisere hvilke andre måter kvalitetsvurderinger uttrykkes på, både verbalt og gjennom handling.

6 Barth 1999, s. 82: «seeking out diversity».

Å kaste seg ut i det eller tenke seg om

Når låtskrivere og teaterutøvere kommer sammen for å lage noe, er prosessen avhengig av at man *gjør* noe – synger en strofe, lager et bevegelsesmønster eller skriver en tekst, som i neste omgang skal settes sammen med andre kroppsbevegelser, trommerytmer og stemmefraseringer. Hvordan man gikk frem for å gjøre dette, var imidlertid nokså ulikt i de to kreative virksomhetene som er undersøkt her.

I dag har jeg fått lov til å bli med inn i en sesjon med fire erfarne låtskrivere, nordmennene C og JH, amerikaneren D og London-jenta L, hvor ingen kjenner hverandre fra før. Etter de første introduksjonene og lett famlende forsøkene på å «føle hverandre ut», begynner diskusjonen om hva slags låt de skal skrive. De snakker litt om noen av leadsene de har fått.⁷ Produsent D spiller noen tracks han allerede har liggende, og er ikke så opptatt av om de skriver etter en spesifikk bestilling.⁸ «Good songs find homes», sier han. De andre liker spesielt to av trackene han har med, og de bestemmer seg for å jobbe med et av dem. Han setter i gang musikken, og umiddelbart kaster de andre seg på og begynner å lage lyd. De nynner, synger, tramper takten, JH spiller noen forslag til akkorder på gitar, D leker med ulike synthmelodier og lyder. Når en av de andre gjør noe de liker, gir de uttrykk for det gjennom uttalelser som «I like that!», «That's good» eller «Yeah! Cool!». De henger seg på og videreutvikler hverandres ideer når de liker noe. Det tar ikke lang tid før et konsept eller tema for hva låta handler om, utkrystalliserer seg, sammen med melodiske strukturer som er tenkt å utgjøre spesifikke deler av låta. Teksten bygges opp og ut underveis, drevet frem av topliner L, men i kontinuerlig samspill med de andre låtskriverne og deres innspill og vurderinger. Stemningen er på topp, og fleip og tullete kommentarer sitter løst.

Denne beskrivelsen av de innledende rundene av en låtskriversesjon er i stor grad representativ for de fleste slike sesjoner jeg har vært med på. Man kaster seg raskt utpå og *gjør* noe – lager lyd med kropper og maskiner, bygger og syr sammen låtas ulike deler i en nokså hektisk og aktiv fase, preget av begeistring, kropper som holder rytmen, at man synger med og roper entusiastisk. Etter hvert blir (sam)arbeidet mer programmatisk og teknisk, med opptak av vokal og instrumenter hvor de samme frasene repeteres flere ganger etter hverandre med mindre justeringer. I lengre strekk jobber produsenten med

7 En «lead» er en låtbestilling som sendes ut fra plateselskap og produksjonsselskap som er på utkikk etter en spesifikk type låter til en bestemt artist.

8 Et «track» er en begynnende låtstruktur, gjerne bestående av én enkelt programmert beat og harmonier/akkorder.

detaljer i programmering, editering og effektering mens de andre hører på fra sofaen og/eller kikker ham eller henne over skuldra, med en og annen bifallende eller korrigerende kommentar. Ved gjennomlyttinger av låta underveis er gjerne stemningen tilbake på topp, med dansing, allsang og høylytte og entusiastiske bifall.

Tatt i betraktning at jeg selv har erfaring både med å skrive popmusikk og med å gjøre feltarbeid i slike sesjoner, ble jeg ikke spesielt overrasket over hvordan disse prosessene utfoldet seg. Jeg ble imidlertid litt overrasket over hva som møtte meg i Teatergruppas første arbeidssesjoner. Gjennom min forberedende research hadde jeg skjønnet at de var opptatt av å være eksperimentelle og å utfordre etablerte konvensjoner for hva en teaterforestilling er, og at improvisasjon stod sentralt i deres arbeid. I vårt innledende møte snakket vi også om at de denne gangen var opptatt av dans, av det rituelle og naive, og at de hadde et ønske om å gå inn i det spontane og uforutsigbare. Min forventning til deres arbeidsmetodikk var dermed at de ville tilbringe mye tid på gulvet, i bevegelse, med å teste ut kroppslige uttrykk og muligheter. Det som møtte meg, var imidlertid nokså langt fra dette:

Jeg kommer inn i lokalet etter lunsj, Teatergruppa har allerede holdt på siden i morges. De sitter på de mer eller mindre faste plassene sine rundt det avlange bordet langs vinduet. A er med på Skype fra den skandinaviske storbyen hvor han holder til. De snakker om tekstene de har skrevet som «hjemmelekse» på oppdrag fra dramaturg C. Om hva slags forestilling de ønsker å lage, hva som er hensikten. De leser høyt fra andre tekster de finner inspirerende. F er særlig inspirert av introduksjonen til Gilles Deleuzes bok om Spinosas filosofi: «[W]e always start from the middle of things», leser han, «thought has no beginning, just an outside to which it is connected».⁹ De snakker om det naive, om å kaste seg hodeløst inn i noe – «Det er ingenting som er så deilig!» Om hvordan det å danse er en måte å gi seg hen på, som tømmer hodet for tanker, får tiden til å opphøre, gjør at man «opplever kroppen i rommet på en annen måte». F mimrer tilbake til en opplevelse i India hvor han danset hele natten til acid house-musikk etter å ha tatt LSD, og hvordan han da kunne gi slipp og komme seg vekk, men at det aldri går an å oppleve den samme situasjonen igjen. De snakker om det å kunne skape en følelse av fellesskap, gjennom å bevege seg sammen med andre kropper – å kunne skape et nytt, moderne rituale.

9 Deleuze 1988, s. i.

Selv om de tydeligvis var veldig opptatt av det å bruke kroppen på ulike måter og å kaste seg ut i ting uten å tenke seg om, var disse forberedende rundene i stor grad en *intellektuell* øvelse, hvor man tenkte, leste og diskuterte seg frem til neste steg, og hvor krevende filosofer som Deleuze og Spinoza var inspirasjonskilder.

Det viste seg at det var planlagt mer fysisk ut-på-gulvet-aktivitet lenger ute i Teatergruppas arbeidsprosess. Deres egne lokaler er relativt små og innbyr ikke til de store kroppslige eskapadene, og de leide seg derfor etter hvert inn i andre, større arbeidslokaler. Her kunne de utfolde seg med dansende avkledning, stilisert gange med platåsko, klovnenese og parykk, men uten klær, improvisert vannsklie på gulvet, blandet med hverdagsbevegelser, egne og andres tekster, og akkompagnert av ulike lydspor, gjerne John Cage, regissert av F. Innimellom slagene gikk diskusjonene dem imellom (selv jeg ble involvert i en samtale med F på et tidspunkt), om hvordan de kunne unngå at de ulike bolkene eller sekvensene de utformet, og som de likte godt, ble satt i en spesiell form eller dramaturgi. I hvor stor grad ville de klare å gjøre dette improvisert og uforutsigbart, slik at det ikke var gitt at det ene fulgte av det andre, men at de hele tiden brøt med egne og andres forventninger, og at strukturen ikke var fast, men kunne forandres. «Det er en veldig spennende dramaturgi, synes jeg», sa So. Kanskje forestillingen heller kunne være et *event*, en *hendelse*, foreslo F, hvor ulike elementer kom sammen og noe skjedde – noe som ikke var planlagt på forhånd, men som kunne utfolde seg på bakgrunn av det som skjedde der og da.

Leads og mapper – å bygge versus å dvele

Måten arbeidsprosessen utfoldet seg på innenfor de to casene, kan relateres til de ulike tidshorizontene de opererte med: Mens Teatergruppa hadde et halvt år på seg, opererte låtskriverne i stor grad ut fra prinsippet én dag, én låt. Samtidig kan dette knyttes til de ulike fremgangsmåtene låtskriverne og teaterfolkene hadde for å finne ut av hva slags låt eller forestilling de skulle lage: Hva var de i ferd med å sette ut på en kreativ reise *mot*? For låtskrivere innebar dette i hovedsak å bestemme hvilken *lead* de skulle skrive etter. *Lead-sene* som sendes ut av plateselskaper og produksjonsselskaper inneholder som regel referanser til ønsket stil og sjanger og til lignende låter og artister. De utgjør dermed i stor grad en bestilling som gir låtskriverne en tydelig retning i skriveprosessen. I tillegg til leaden er låtformatet også relativt klart definert på forhånd: Låta skal helst være litt over tre minutter lang, med en relativt standard oppbygning av ulike deler som vers, refreng og mellomspill. Skrive-sesjonene startet derfor som regel med en rask felles diskusjon og avklaring

av hva slags låt de skulle lage denne dagen, før de satte i gang med å bringe sammen lydelementer som kunne få dem dit.

Teatergruppa jobbet ut fra et helt annet fokus i sine kreative prosesser. Selv om målet var en forestilling som skulle fremføres foran et publikum, hadde de i liten grad på forhånd definert hvordan forestillingen skulle se ut, annet enn en relativt løs idé om at de ønsket å undersøke sine egne arbeidsprosesser. Innledningsvis hadde de jobbet en del hver for seg med å finne (og skrive) tekster, tanker og referanser de hadde lyst til å bringe inn i arbeidet med forestillingen, og som de presenterte for de andre rundt arbeidsbordet. De refererte til dette som å «mappe ut noe å gi form til». For dem innebar det å «bevege seg ut i områder hvor vi ikke har kontroll». Å finne mellomrom og sprekker som «åpner opp til en retning», som kan «åpne et annet rom». De var veldig opptatt av ikke å lukke disse mulighetsrommene og bestemme seg for noe for tidlig, men heller fortsette å utforske de anledninger, øyeblikk og åpninger som dukket opp. For som Sa uttalte: «Når bordet først fanger, så er det gjort.» Å «gjøre mappinger» dreier seg altså ikke om å kartlegge et eksisterende terreng for å finne en vei gjennom det, men om å bringe ulike elementer i kontakt med hverandre og se hva som kan oppstå i berøringspunktene mellom dem. I løpet av prosessen vil da et landskap begynne å ta form, som etter hvert kan munne ut i en konkret forestilling.

Å «skrive etter leads» og å «gjøre mappinger» representerer to ulike tilnærminger til hvordan man samler elementer sammen til bestemte typer uttrykk, og disse to måtene å jobbe på blir mer eller mindre tatt for gitt av de respektive utøvergruppene. Fremgangsmåtene deres fremstår dermed som det man i antropologien gjerne refererer til som *native categories*, eller «innfødtkategorier» – klassifikasjoner folk bruker til å identifisere og forklare ting som er så grunnleggende at folk intuitivt vet hva de betyr, og dermed ikke trenger å definere dem. De to ulike arbeidsprosessene minner videre om det Berkaak refererer til som *lineære* versus *kollaterale* forløp:¹⁰ I lineære prosesser jobber de involverte aktørene målrettet mot forhåndsdefinerte endepunkt, slik som når profesjonelle låtskrivere skriver etter *leads* med håp om å lande en hitlåt. En kollateral prosess kjennetegnes i stedet av at man lar seg (for)føre av det som oppstår i møtepunktene mellom ulike aktører og faktorer som på ulike vis blir involvert og gjør seg gjeldende underveis.

I tråd med Tim Ingolds skille mellom et *building*-perspektiv og et *dwelling*-perspektiv kan man i forlengelsen av dette si at Campens låtskrivere er opptatt av å bygge, mens Teatergruppas medlemmer mer opptatt av å dvele.¹¹ Innenfor et byggeperspektiv er produksjonsprosessen hovedsakelig rettet mot

10 Berkaak 2016, s. 69.

11 Ingold 2011, s. 10.

et allerede definert sluttprodukt, mens man innenfor et dveleperspektiv i større grad lar den kreative prosessen ta føringen. Dette innebærer videre at de kvalitetsvurderinger man gjør av ulike elementer underveis, er koblet til hva slags forløp man opererer ut fra. Låtskrivere vil vurdere en vokallinje, en tekststrofe eller en synthlyd ut fra hvorvidt den passer inn det forestilte endepunktet – bidrar det til å bygge den låta man tenker man skal ende opp med? Teatergruppas medlemmer tillater seg i større grad å *dvele* ved og utforske de øyeblikkene som oppstår når de bringer elementer og ideer i kontakt med hverandre. Selv om de er klar over at prosessen til slutt skal munne ut i en forestilling, vurderer de i større grad ulike elementer ut fra hvilke mulighetsrom kombinasjoner av dem skaper.

Inn i det ukjente – eller litt til venstre

Jeg ber regissør F fortelle litt om hva slags forestilling de har tenkt å lage denne høsten. Han sier at de nå er helt i startgropa, men at de har lyst til å lage noe om seg selv denne gangen, å utforske måtene de jobber på, de prosessene de går igjennom. De har nylig hatt et møte med en ekstern dramaturg som bemerket at hun syntes de var «så flinke til å rote seg bort». F likte den tanken og har gitt forestillingen den foreløpige tittelen «A Manual in How to Get Lost». Han leser høyt fra den engelskspråklige pitchen for forestillingen de nylig har presentert for landets ledende alternative teater-scene: «The urge to make a performance about ourselves is a maneuver to get away from ourselves. [...] To be lost is to be fully present.» F ler. «Æ veit ikke om æ skjønna det sjøl engang!»

Opplevelsen av å rote seg bort på veien ligger for F i selve kjernen av det den eksperimentelle teatergruppa han er kunstnerisk leder og regissør for, driver med, er god på og har lyst til å utforske. Dette kan på mange måter sies å være betegnende for hvordan det såkalt seriøse kunstfeltet gjerne knytter kvaliteten på kunstneriske produkter til deres evne til å utfordre eksisterende konvensjoner, bevege seg inn i ukjent kreativt terreng og gjøre noe ingen andre har gjort før dem. «Kunstens oppgave er å utfordre, og deri ligger følgelig dens kvalitet», som Håkon Austbø skriver i et essay om kvalitet i musikalske fremføringer.¹² Da er det kanskje heller ikke så rart at man nesten går seg bort allerede i beskrivelsen av sin egen kreative forvillelse.

F lar seg tydelig begeistre av at han nesten ikke forstår *språket* han selv bruker for å beskrive det de har tenkt å lage. Det samme gjorde seg gjeldende

12 Austbø 2015.

da han i prosessens innledende runder leste høyt for de andre fra en av filosofen Deleuzes tekster. Fascinasjonen lå da tilsynelatende nettopp i det at han ikke forstod så mye av hva Deleuze faktisk skrev, men at han likte hvordan det hørtes ut. Slik kunne man få inntrykk av at det var det poetiske, eller det fonetiske, som fungerte inspirerende og igangsettende, snarere enn det semantiske meningsinnholdet i teksten. Det kunne virke som om det nettopp var det å lese eller høre noe man ikke helt får tak på, som gjorde dem i stand til å «tømme hodet for tanker» og bevege seg inn i det naive og uforutsigbare. Dette kan igjen knyttes til deres motstand mot å spikre en fast forestillingsstruktur.

I en av de første arbeidssesjonene de hadde på gulvet, begynte utøverne å snakke om hvordan det å se teater, på samme måte som det å være menneske generelt, handler om å gi mening til det man ser. Hva er det som ligger bak? Hva finner man hvis man går i dybden? Hva er disse ordene, disse bevegelsene, tegn for? I tråd med tanker fra det postdramatiske teateret var imidlertid det uttalte poenget for Teatergruppa å strebe mot å gi tilskuerne, eller deltakerne, opplevelser som ikke handler om å forstå, men som *gjør* noe med dem.¹³ Målet måtte være at hver gang tilskuerne var på vei mot å gjøre en fortolkning og gi mening til det som forløp på scenen, ville man gjøre noe som skapte et brudd i deres forventninger og pågående meningsproduksjon. Det som ble formidlet, skulle ikke representere noe, men sette i gang noe hos tilskueren og ta henne med inn i de mulighetsrommene som Teatergruppa selv utforsket. De hadde altså på sett og vis en grunnleggende ambisjon om å bevege seg *ut av det referensielle*.

For låtskriverne var det overhodet ikke om å gjøre å bevege seg inn i det ukjente eller ikke-referensielle. De var i mye større grad opptatt av å komme opp med låter som «folk kunne skjønne», og som mer eller mindre umiddelbart gjorde dem i stand til å synge eller danse med. For eksempel var låtskriverne ekstremt opptatt av at man så tidlig som mulig fikk på plass *hooken* – en vokal eller melodisk linje eller frase som lett «setter seg fast i hodet på folk». Når låtskriver C i en sesjon uttrykte sin begeistring for låta de var i ferd med å skrive, gjennom et entusiastisk «It's universal!», antydte han altså at dette er noe som kan snakke til alle. Samtidig var det også tydelig at man helst også måtte være i stand til å bringe noe *nytt* inn i låta. De virkelige gode låtene, de som hadde kvalitet, var et resultat av evnen til å bevege seg «litt til venstre». Da prosjektleder R holdt sin velkomsttale til forventningsfulle førstegangsreisende i den nasjonale låtskrivercampen, snakket han ikke bare om at låtene man skrev, måtte ha bred publikumsappell for å kunne bli en hit. Han gjorde også et poeng ut av at den låta plateselskapene velger som første singel,

13 Lehmann 2006.

gjerne er «den litt rare låta», den som skiller seg litt ut, og som ligger litt på siden av det de opprinnelig var på utkikk etter.

I motsetning til teaterutøverne som prøver å motvirke tilskuernes meningsproduksjon, kan det dermed virke som om låtskriverne i større grad ønsker å sette ord eller lyd på noe folk tenker eller føler, men ikke nødvendigvis klarer å beskrive like godt selv. Gjennom å gi lytterne nye referanser for å forstå sine omgivelser og opplevelser kan man si at låtskriverne forsøker å bidra til at ting skal *gi* mening for folk. Der hvor kvaliteten på det kunstneriske uttrykket for teaterutøverne er knyttet til hvorvidt forestillingen er i stand til å utfordre tilskuerne og få dem til å reflektere, anser låtskriverne i større grad at en låts kvalitet ligger i dens evne til å skape gjenklang og gjenkjennelse hos lytteren. Kvalitetsvurderinger vil da gjøres ut fra spørsmålet om hvorvidt man greier å bringe sitt publikum *ut av* eller *inn i* det som gir mening.

Kreativ kombinatorikk

Selv om låtskriverne og teaterfolkene gikk ulikt til verks i sitt arbeid med å bringe frem sine uttrykk, bestod denne prosessen for begge typer aktører av det å bringe ulike typer elementer sammen. For hvert element som skulle bringes inn det uttrykket man var i bevegelse mot, måtte de deltakende utøverne både vurdere om man anså dette elementet for å være godt nok i seg selv, og om det passet med de andre elementene man var i ferd med å bringe sammen. I begge virksomhetene var ulike *referanser* til andre eksisterende uttrykk helt sentrale i denne prosessen. De ulike *leadse* låtskriverne skrev etter, var allerede fulle av referanser til type artister, låter, tematikk og sjangre, og innledningsvis ville de gjerne lytte til eller se videoer til noen av låtene eller artistene for å minne seg selv på hvor i poplandskapet de nå skulle plassere seg.

Likeledes delte Teatergruppas medlemmer hele tiden tekster, bilder, dansevideoer og referanser til andre forestillinger med hverandre gjennom å henge ting opp på veggene i Teatergruppas lokaler eller ved å lese høyt, fortelle om eller vise det frem i felles idésesjoner rundt arbeidsbordet. Et av de viktigste arbeidsverktøyene deres gjennom hele prosessen var en lukket Facebook-gruppe hvor alle gruppas medlemmer kunne poste ideer, tanker, bilder, videolinker, egenkomponerte tekster og referater og videoer fra arbeidssesjoner. I begge gruppene var det kontinuerlig diskusjoner om *hvordan* man skulle forholde seg til ulike referanser. Hvor kunne man hente elementer fra, og hvordan kunne man trekke veksler på dem og kombinere dem på nye måter? Å se teaterutøverne prøve å kopiere Gene Kellys dansemoves på sparket mens de så på en video på YouTube var for eksempel overraskende bevegende og underholdende, særlig når det kom etter en ettertenksom og

utprøvende opplesing av aktørenes egne tekster. En retro 1980-talls trommelyd bragt inn i låtskrivingsprosessen ble først ansett som virkelig relevant av de involverte låtskriverne når den ble kombinert med en kontemporær pitch-manipulert vokal. En sentral del av vurderingene som ble gjort underveis, var dermed ikke kun knyttet til de enkelte elementenes kvalitet som sådan, men også av hvor godt disse elementene *passet sammen med* andre, og hva det å kombinere dem *gjorde*.

Med hver vurdering som ledet frem mot valg som ble tatt, og som dermed førte til at nye elementer ble bragt sammen med dem som allerede var samlet, begynte det endelige kreative uttrykket, *produktet*, å tre tydeligere frem og så ut til å ha sin egen innvirkning på prosessen. Dette var kanskje særlig tydelig blant låtskriverne i Campen, som etter hvert begynte å snakke om hva som var riktig for låta, og hva låta trengte. Da man i en av skrivesesjonene var kommet dit at man skulle spille inn demovokal på låta, prøvde man ut flere av låtskriverne som vokalister før produsent W til slutt løp av gårde for å spørre topliner C i en annen sesjon om hun kunne synge på låta deres. Den ideen låtskriverne hadde om hvordan vokalen burde høres ut på denne låta, styrte dermed det kreative valget som ble tatt. Låtskriverne var også ekstremt opptatt av å få lukket skriveprosessen i et produkt som var godt nok til at de kunne sende fra seg innen den gitte deadline. Hvis de ikke kom seg dit, var prosessen på mange måter bortkastet.

For teaterutøverne var det derimot til tider nesten smertefullt å være nødt til å spikre noe i forestillingen. For dem var det et sentralt poeng at den utforskningsprosessen de holdt på med, ikke var fullendt ved premiertidspunktet, men at forestillingen var en *videreføring* av denne prosessen. Dette prinsippet ble etter hvert styrende for mye av arbeidet de gjorde, og vurderingene deres av det. Hvordan kunne de bruke de elementene de kom opp med, og som de likte, på måter som ikke var bestemt på forhånd, men som utfoldet seg slik det passet seg der og da? Utøverne var klar over at det var en krevende øvelse å hele tiden skulle utfordre det man kjenner til, og bevege seg ut i ukjent farvann. C fortalte for eksempel at hun prøvde å la seg rive med av «whatever», men at det kunne være vanskelig, fordi hun jo var dramaturg. Den motsetningen som fantes i at de på den ene siden ønsket å holde prosessen i gang inn i forestillingen, men samtidig var nødt til å ha en eller annen ramme for det som skulle foregå i det gitte tidsrommet på en gitt lokasjon, løste Teatergruppa med å jobbe med forholdet mellom tekst, bevegelse og lyd som et slags grunnprinsipp, med et mål om hele tiden å kunne bryte sine egne og publikums forventninger. For å få til dette jobbet de frem en rekke personlige og delte «vokabularer» – enkle koreografier, små forløp og «etyder» – som utgjorde noen prinsipper, sekvenser eller «knagger» som de kunne bruke når de kjente for det der og da, eventuelt i en spesifikk scene. Slik ville det som skjedde i samspill-

let mellom dem i forestillingen, hjelpe dem til å unngå å kontrollere hva som oppstod, og legge til rette for at det kunne skje noe som var overraskende.

Samtidig var ikke de ulike aktørene alltid enige om hva som var godt og dårlig, hva som passet inn og ikke. Slik utfoldet disse prosessene seg som en type pågående kvalitetsforhandlinger. Her var det ikke bare deltakernes personlige preferanser eller posisjoner overfor hverandre som spilte inn; disse forhandlingene dreide seg også om vurderinger av hvordan man skulle forholde seg til ulike eksterne og strukturelle forhold. Hva kunne for eksempel øke sjansene for at en låt akkumulerte inntekt i et spesifikt musikkmarked, eller at man fikk vist forestillingen på en prestisjefylt internasjonal teaterfestival? De mange kvalitetsvurderingene utøverne gjorde underveis i prosessen, var dermed basert på ulike typer hensyn som gjerne kunne gjøre seg gjeldende på samme tid.

Flyt og stillstand

I begge arbeidsprosessene var en sentral oppgave for de involverte aktørene å bidra med ideer og innspill til elementer de kunne bringe inn det som ble laget. Det forskningsdeltakerne beskrev som gode idégenereringsprosesser, var også i stor grad gjenkjennelig for meg som observatør. For låtskriverne het det gjerne at låtene «skrev seg selv». Det innebar at mange ideer ble generert i høyt tempo og ble godt mottatt av de andre deltakerne, som lett spant videre på dem. På lignende vis var det merkbart når Teatergruppas medlemmer opplevde at de hadde gode improvisasjonsøker ute på gulvet. Ulike elementer ble lett tatt inn og viklet inn hverandre, overgangene mellom dem fungerte, de som var ute på gulvet, responderte på Fs instruksjoner og forslag fra sidelinja på måter som fikk ham til å le høyt av begeistring. Slike prosesser betegnes ofte som at de *flyter* godt – de involverte opplever at de er *i flyt* eller *i flow*. «Flow»-begrepet er velkjent innenfor kreativitetsforskningen og er kanskje særlig knyttet til Mihaly Csikszentmihalyis konseptualisering av *flow* som en tilstand hvor den involverte blir helt oppslukt i den hun holder på med, slik at andre utenforliggende ting ikke lenger spiller noen særlig rolle.¹⁴

I de arbeidsprosessene jeg fulgte, var det ingen tvil om at de involverte opplevde det å være i flyt som personlig tilfredsstillende; i slike situasjoner gav de uttrykk for glede og begeistring, engasjement og iver, gjennom smil, latter, komplimenter og spontane gledesutrop som «I love it!», «Det hær va jævli bra!», «Whoo!», «Det fungerer ju!». Ikke minst fant begeistringen gjensklang i kroppene i høygir, krøket sammen i entusiastisk konsentrasjon, mens

14 Csikszentmihalyi 1990.

tre gruppe­med­lem­mer ute på gulvet koordinerte kombinasjoner av avanserte dansetrinn, eller i syngende låtskrivere med lukkede øyne, hendene i været og et smil om munnen, mens hele kroppen vugget i takt med de andres bevegelser og rytmen i låta. Samtidig var ikke flyt noe man snakket om som noe personlig, som ens egen opplevelse av noe. I større grad var det noe som oppstod i *sams­pillet* mellom de involverte – å være i flyt var beskrivelsen av en god interaksjonsprosess mellom deltakerne. Det handler altså i større grad om hvordan ideer og innspill, bevegelser, ord og lyder, flyter *mellom* kreative aktører. Å være i flyt var definitivt ansett som en positiv tilstand, en fin ting å være en del av. Men det lå også i kortene at man oppfattet det som om slike gode flytprosesser bidro til at gode ideer ble generert, noe som igjen hadde noe å si for det kunstneriske sluttproduktet.

Evnen til å holde flyten i gang ble da også ansett som en viktig egenskap hos de involverte. I Campen var flere av de mer erfarne låtskrivere tildelt roller som mentorer, og som en del av dette gikk de rundt i de ulike låtskriversesjonene og fulgte med på fremgangen i skriveprosessen. Et av teamene jeg satt sammen med, bestod av flere relativt uerfarne låtskrivere som utover kvelden, etter å ha prøvd seg i flere ulike retninger, gikk mer eller mindre i stå i låtskrivingen. Da jeg forlot dem rundt midnatt, hadde de mer eller mindre kapitulert på en av sofaene ute i loungen, mens de prøvde å komme opp med en tekst til en melodi de slett ikke var sikre på om de skulle beholde. Da jeg kom tilbake igjen neste morgen, hadde låta fått et nytt, *catchy* refreng med et seigt, kontemporært komp. I løpet av dagen kom jeg i snakk med topliner J, som også var en av mentorene på Campen. Han kunne fortelle at han tilfeldigvis hadde gått forbi gjengen på sofaen ikke lenge etter at jeg hadde gått, og spurt om de trengte litt hjelp. Låtskriverne hadde lettet takket ja, og han ble med dem inn i studio igjen, hvor de sammen jobbet frem ett nytt refreng. Både ifølge J og flere av de andre låtskriverne som jeg snakket med i ettertid, hadde problemet vært at teamet var usikre på hvordan de skulle forholde seg til hverandre. De kjente ikke hverandre i utgangspunktet, og det var vanskelig å vite hvilke ideer man skulle pushe hardt på, hvordan de andre ville reagere på innspill de hadde til det de gjorde, eller hva slags type ting de andre likte og var gode på. Dermed ble det til at ingen tok skrittet frem for å pushe prosessen i en bestemt retning, og godt pasningsspill ble erstattet med nølende kast uten klare mottakere.

Ifølge J og flere av mentorene er evnen til å holde flyten i gang en helt sentral egenskap for en låtskriver. Det handlet både om å kunne *ta* rom, altså å komme med egne ideer, og å *gi* rom, å bidra til å få frem de andres gode ideer. Når man ikke innledningsvis kjenner dem man skal jobbe med, er det ekstra utfordrende å skape en setting hvor de ulike involverte låtskriverne gir og tar rom fra hverandre på måter som får de gode ideene til å flyte og de

gode låtene til å materialisere seg. Det å ikke komme med innspill var ikke spesielt godt ansett, heller ikke å si nei til alt. Det gjaldt å finne balansen mellom å bringe ideer til bordet og å bidra til at de beste av dem ble med videre. Fokuset på at det å skape flyt er noe man gjør i fellesskap, indikerer hvordan det å være en god kreativ utøver i en slik setting i stor grad handler om *sosial* kompetanse, om evnen til å få folk til å interagere godt sammen.

I Teatergruppa kan viktigheten av å holde flyten i gang gjenspeiles i flere av gruppas fremgangsmåter. For det første er disse teateraktørene ikke bare godt trent i, men også som teatergruppe eksplisitt opptatt av improvisasjon som arbeidsverktøy og performativt element. Deltakerne jobbet derfor hardt for å holde forløpet i gang i improvisasjonssesjoner. Selv om noe de gjorde kanskje ikke fungerte så godt der og da, gikk de ikke ut av karakter eller brøt ut av situasjonen, men prøvde ut noe annet, en variasjon, en annen retning, kanskje noe helt nytt. Ofte ville F gi dem tilbakemeldinger eller instruksjoner underveis, og de forsøkte å følge dem som best de kunne. Disse forløpene ble da gjerne holdt gående frem til de mer eller mindre dabbet av og ikke lenger brakte frem elementer eller øyeblikk som drev ting videre. Samtidig var det, som jeg allerede har vært inne på, viktig for dem å holde arbeidsprosessen åpen og fortsette utforskningen så lenge som mulig, og altså ikke lande på hva forestillingen skulle handle om, for tidlig. Dette kunne skape friksjon de gangene den eksterne dramaturgen C var med, ettersom hun kunne bli litt frustrert over at gruppa ikke ville bestemme seg for eller spikre noe. Teatergruppa var mer opptatt av at de ville «se hvor prosessen tar oss», altså hvor de endte opp dersom de overgav seg til flyten og lot den ta styringen.

For både låtskrivere og teaterfolk var evnen til å skape kreativ flyt et avgjørende aspekt ved det å være en god *utøver*. I tillegg til den påkrevde *håndverksmessige* kompetansen som kreves for å vurdere hvilke enkeltelementer som skal bringes inn i det man lager, fremheves altså betydningen av en kompetanse av en mer *sosial* karakter – evnen til å trekke veksler på hverandre på måter som frembringer gode ideer og assosiasjoner. Slik kan det virke som om kvaliteten på selve *prosessen* ikke bare anses å være viktig for hvorvidt man kommer frem til et godt utfall; en god arbeidsprosess kan også ha verdi *i seg selv*.

Flytmodus – kroppslige affekter

Selv om aktører i begge casene fremhever betydningen av flyt i arbeidsprosessen, alternerte deltakerne hele tiden mellom perioder i *flytmodus* og det man i større grad kan definere som *analysemodus*. Etter at teatergruppa hadde vært ute på gulvet en runde, var det som regel tid for diskusjon og samtale om det som nettopp hadde utfoldet seg mellom aktørene på gulvet. Hvilke bevegelser og samspill hadde fungert? Hva likte de? Hva kunne de gjøre mer av, og hva

var ikke så viktig? Hvilke elementer ville de ta med seg videre i prosessen? Likeledes fulgte gjerne låtskriverne opp en periode med improvisasjon med diskusjoner om hvilke lydlig elementer de likte og ikke, og hvilke man eventuelt skulle ta med i låta.

På mange måter representerer disse to modusene også to ulike måter å vurdere kvaliteten på det man utarbeider. I flytmodus er det lite rom for refleksjon og diskusjon; de vurderinger som gjøres, er i større grad av umiddelbar og kroppslig karakter. Hva er det som produserer kroppslige og emosjonelle reaksjoner hos dem som er involvert? Hva skaper glede, begeistring, kanskje til og med ubehag? Blir man rørt, revet med, forvirret? Får det foten til å gå, stemmen til å synge med, kroppen til å skli fremst på stolen i forventning? Det var i stor grad de elementene som frembrakte denne typen reaksjoner hos utøverne selv, som ble ansett for å være gode, og som ble med videre i prosessen. Tanken virker å være at dersom det kan få dem selv til å reagere på denne måten, vil det kunne gjøre det samme hos mulige lyttere eller tilskuere.

Dette er ikke ulikt hvordan kunstneriske uttrykks estetiske kvalitet ofte er knyttet til *affekt*, altså til dets evne til å berøre publikum og gi dem en emosjonell opplevelse. Antropologen Victor Turner knytter begrepet om estetikk til forhold mellom (menneskelig) etablert *erfaring* og nye *erfaringer*.¹⁵ Spesifikke *erfaringer*, eller opplevelser, er det som bryter med forventningene og derigjennom gir følelsesmessige reaksjoner av et eller annet slag, og som setter i gang et akutt behov for å forstå, eller *gi mening*, til det man opplever. Ifølge Turner er estetikk nettopp den prosessen hvorigjennom den som erfarer noe nytt gjennom å sanse, klarer å bringe dette nye sammen med sin allerede eksisterende *erfaring*.

Analysemodus – effekter i feltet

Når utøverne gikk inn i en mer analytisk modus, diskuterte de gjerne nettopp hvorvidt og hvordan ulike uttrykkselementer de produserte, ville kunne berøre tilhørere og tilskuere. For aktørene i Campen handlet dette for eksempel om de hadde en sterk nok *hook*, om lydvalgene de hadde gjort, var tilstrekkelig «freshe», om refrenget løftet seg nok til å ta lytteren med seg. For Teatergruppa var det helt sentralt at forestillingen skulle kunne gi publikum en ny opplevelse, at det de erfarte, skulle kunne utfordre dem. Kunne de få folk til å delta i dansen de fremførte? Kunne publikums reaksjoner underveis styre forløpet? Ble Gene Kelly-dansen for vanlig eller fungerte den i den forvrengte

15 Turner 1986.

kopimodusen? I hvor stor grad kunne de gjenbruke kostymer, karakterer og bevegelser fra tidligere forestillinger i nye forventningsbrudd?

Samtidig var disse vurderingene også knyttet til mer pragmatiske hensyn. For låtskriverne er for eksempel det å kunne skrive en låt som kan ha appell hos et bredt publikum, unektelig knyttet til muligheter for økonomisk inntjening. Det uttalte målet for enhver profesjonell låtskriver er å skrive en *hit* – en låt med bred kommersiell appell som dermed kan akkumulere betydelige inntekter for opphavspersonen. Når de vurderer andres reaksjoner på det de lager, involverer derfor dette også hvorvidt låtmaterialet vil kunne gi gjenklang hos representanten for forlaget de er signert til, eller plateselskapet som har utarbeidet leaden de skriver etter. De forestiller seg hvilke artister som vil kunne fremføre låta, og hvilke typer filmer eller TV-serier den kunne passe inn i. De gjør også vurderinger av hvilke markeder, eller territorier, de bør sikte seg inn mot. Flere av låtskriverne i Campen konsentrerte seg i stor grad om å skrive låtmateriale for det asiatiske – og da særlig det sørkoreanske – markedet, ettersom det var bedre muligheter for inntjening på fysisk salg av CD-er og DVD-er der. Da en av låtene som ble spilt på slutten av den nordiske delen av Campen var over fem minutter lang, og dermed brøt med det tradisjonelle poplåtformatet på litt over tre minutter, ble dette litt lattermildt forklart med at låter som varte så lenge i Sør-Korea, ble regnet som to låter og dermed kunne generere mer inntekt. Dette innebærer at man i skriveprosessen hele tiden holder blikket rettet mot potensielle *mottakere* av låta, som artisten de skriver for, et forestilt publikum, et gitt musikkmarked eller forlags- eller plateselskapsrepresentanter som har de nødvendige kontaktene for å få låta plassert.

For Teatergruppa var det også viktig å forholde seg til de forventninger, spilleregler og strukturelle forhold som gjør seg gjeldende i de omgivelsene de opererer innenfor. For å få vist frem forestillingen måtte de tidlig i prosessen og underveis pitche den til både lokale, nasjonale og internasjonale scener og festivaler, på måter som kunne optimalisere sjansene for å bli tatt med i programmet. De måtte forholde seg til hvilke prøvelokaler de hadde tilgang til, og til hvilken pris, og de søkte penger fra offentlige støtteordninger for å opprettholde det økonomiske inntektsgrunnlaget for Teatergruppa og dets medlemmer som sådan. En diskusjon om hvorvidt forestillingen skulle være på norsk eller engelsk, ble avgjort av argumenter for at engelsk gjorde at forestillingen også kunne spilles utenlands. Teatergruppa var ikke spesielt opptatt av den økonomiske inntjeningen som sådan. På ett tidspunkt vurderte de til og med å ikke selge billetter i det hele tatt, bare basere seg på at folk ramlet inn tilfeldig fra gata. Spørsmålet om hvorvidt teaterscenen hvor forestillingen skulle settes opp, ville godta dette, ble relativt raskt avfeid som uinteressant. Betydningen av kredibilitet og anseelse fra andre innenfor teaterfeltet ble innmellom brakt på bane, uten at dette var kvalitetsvurderinger de var spesielt

opptatt av eller bekymret for. De hadde relativt god erfaring med kritikere, og opplevde at de som regel ble forstått og vurdert på godt og saklig grunnlag.

Et sentralt aspekt ved de kreative arbeidsprosessene både i Campen og Teatergruppa var dermed at man ikke bare la vekt og fokus på hva slags uttrykk man laget, men man vurderte dette uttrykkets kvalitet ut fra dets potensial til å produsere ulike *affekter* og *effekter* hos andre aktører og innen større sammenhenger «ute i verden». Noen beslutninger ble i stor grad tatt på *emosjonelt* grunnlag: Hva er det som *føles* bra, og dermed også potensielt kan føles bra for andre? Andre beslutninger ble heller tatt på bakgrunn av mer *rasjonelle* vurderinger: Gitt de gjeldende premisser og forhold i det kulturelle landskapet dette kreative produktet etter hvert er tenkt å bli en del av, hva er det mest *logisk* å gjøre? I tråd med Berkaaks konseptualisering av kunstnerisk kvalitet som kreative uttrykkets *agens* eller virkningskraft, altså hva det *gjør*, kan man her dermed argumentere for at kvalitetsvurderinger i kreative arbeidsprosesser i stor grad handler om å vurdere hvilke typer *virksomheter* det man produserer, har potensial til å frembringe.¹⁶ Slik handler kvalitetsvurderingene ikke kun om personlige oppfatninger av hva som har kunstnerisk verdi, men er uløselig knyttet til aktørenes erfaring med og kunnskap om hva som anses for å være av god kvalitet ute i de kreative felt eller kunstverdener hvor de opererer.¹⁷

Å ha det fint sammen

For begge typer aktører handlet det å drive med kreativ produksjon i siste instans om å ha det bra. De virkelig gode arbeidsprosessene var de hvor man hadde hatt det fint *sammen med* de andre man jobbet med. Profesjonelle låtskrivere befinner seg ofte i sesjoner hvor de må jobbe med folk de aldri har truffet før, og de sosiale ferdighetene må «skrus opp til elleve». Evnen til å få disse samarbeidene til å fungere er, som nevnt, en av de sentrale ferdighetene en låtskriver bør besitte. Samtidig var det under Campen tydelig at enkelte av teamene som ble satt sammen, fant tonen lettere enn andre. I en av sesjonene jeg observerte, gjentok alle låtskriverne ved flere anledninger hvor *gøy* de hadde det med de andre, for en bra sesjon dette var, og hvor mye de kom til å savne hverandre når de måtte regruppere. Ikke bare opplevde de involverte låtskriverne at de hadde laget kjempegod musikk sammen, men de hadde det også enormt bra mens de gjorde det. Flere av låtskriverne som jobbet sammen i Campen, holdt kontakten etterpå, og tok initiativet til å skrive sammen igjen. Det er slett ikke uvanlig at låtskrivere som kommer godt overens, og som opplever at de skriver godt sammen, etablerer kollegiale og

16 Berkaak 2016, s. 76.

17 Becker 1982.

personlige forhold. Ifølge låtskriverne gir det en ekstra verdi til arbeidsprosene man er involvert i, at man har det gøy og trives når man skriver sammen.

For Teatergruppa, der noen har jobbet sammen i 20 år, er situasjonen en litt annen, men også her virker samværet og samspillet mellom de ulike medlemmene av gruppa å være av sentral betydning. Selv om de ifølge A har hatt sine uenigheter og konflikter underveis, kjenner de hverandre nå så godt at de ikke alltid engang trenger å snakke sammen for å forstå hverandre. Etter å ha tilbrakt tid sammen med Teatergruppa har jeg inntrykk av at medlemmene opplever at det de gjør, har kvalitet fordi de gjør det sammen med folk som de er «på nett med», som de deler erfaringer med, som de liker å være sammen med, som de blir utfordret av, og som de opplever er med å trekke det de gjør, i retninger de har sansen for. Slik kan man antyde at det å være involvert i kreativ virksomhet også inneholder et aspekt av *livskvalitet* – at det handler om å finne måter å ha det bra i livet på, sammen med andre, om å skape noe bra gjennom å utforske og trekke veksler på relasjonene man har til dem man jobber sammen med.

Kvalitet som prosess

Den kreative arbeidsprosessen gjør seg på flere måter gjeldende i kunst- og kulturfeltets diskusjoner rundt hva som er godt og dårlig, altså hva som har kvalitet og ikke. Den er kanskje særlig til stede i undersøkelser av hvordan spesifikke uttrykk har blitt til, hva som inspirerte og påvirket den aktuelle kunstprodusenten, og hvordan det ble mottatt ute i kunst- og kulturfeltet. Fortellinger og analyser gjort i etterkant forsøker å gi svar på hvorfor akkurat *dette* ble en hitlåt, en banebrytende kunstinntallasjon eller en tidløs filmklassiker. Det man får mindre innblikk i, er hva som *egentlig* skjedde da akkurat dette kunstneriske uttrykket ble til.

Det å fokusere på kreative prosesser er på flere måter relevant for forståelsen av og diskusjonen om hva vi mener med «kvalitet». Deltakere i begge de undersøkte virksomhetene var tydelig klar over kvalitetsbegrepets tilstedeværelse i offentlig diskurs og forvaltning. De kunne reflektere over både det problematiske i å gi en klar definisjon av begrepet, og hvordan det kunne inngå som strategisk element i (den språklige) utformingen av blant annet deres egne søknader om offentlig støtte. Selve begrepet «kvalitet» var imidlertid påtakelig fraværende i de utøvende prosessene jeg observerte; vurderinger og diskusjoner rundt hvilke valg man skulle gjøre underveis, dreide seg aldri om hvorvidt «dette har god kvalitet». Et etnografisk innblikk i sanntids kvalitetsvurderinger gir dermed anledning til å se hvordan forståelser og uenigheter knyttet til hva som er godt og dårlig, utspiller seg i språklig kommunikasjon, men også i handling og væremåter. Dette er altså et argument for viktige-

ten av å bevege seg forbi (eller gjennom) en overordnet begrepsdiskusjon og befatte seg med hvordan forståelser og vurderinger av kvalitet *oppleves*, og ikke minst *gjøres*, fra et «native point of view».¹⁸

Å studere slike kvalitetsprosesser gir også innblikk i hvordan ulike kvalitetsforståelser og -vurderinger ikke er atskilte og gjennomgående størrelser eller perspektiver, men heller kontinuerlig dras og støtes mot hverandre og filtreres sammen. I prosessen kan oppfatninger om salgbarhet, kritikervurderinger og evnen til å berøre overlappe, komme i konflikt med hverandre eller eksistere side om side. For låtskrivere er det eksempelvis liten eller ingen motsetning mellom kommersiell suksess og musikalsk kvalitet, heller tvert imot; det er de *gode* låtene som også har mulighet til å *gjøre* det bra. Flere av disse oppfatningene finner resonans i etablerte kategoriseringer av ulike kvalitetsforståelser, slik som vurderinger av om *håndverket* holder mål; om det oppfyller visse *kriterier* og *standarder*; om *meningsinnholdet* er relevant og interessant; om det har *kvantitativt* potensial, det vil si kan bli et produkt som kan selges i mange eksemplarer; om det vil passe inn i et spesifikt *marked*; om man ønsker å appellere til *massene* eller en spesifikk gruppe av opplyste *smaksdommere*; eller om man evner å være *aktuelle* og *nytenkende*.¹⁹ Det som imidlertid har vært påtakelig i de kreative arbeidsprosessene jeg har fulgt, er at det gjerne ikke er *ett* spesielt hensyn som gjør seg gjeldende, men heller at ulike hensyn er til stede på samme tid og filtreres sammen og kommer i konflikt med hverandre. En tilnærming til kvalitet som prosess innebærer nettopp at man tar høyde for hvordan kreativt arbeid alltid nødvendigvis innebærer at ulike kvalitetsforståelser brytes mot hverandre over tid.

Det er også verdt å ta med i betraktningen at kvalitetsprosessen ikke er over når uttrykket er ferdigstilt. Gjennom å spilles og fremføres filteres låter og forestillinger inn i nye «konstellasjoner (nettverk) av passive og aktive faktorer», hvor de blir gjenstand for stadig nye kvalitetsvurderinger.²⁰ Et bestemt uttrykks kvalitet henger da også sammen med hvorvidt det fortsetter sin reise også i etterkant av sin (foreløpige) ferdigstillelse og kommer i berøring med nye faktorer og aktører som setter i gang videre hendelsesforløp. Låter som spilles inn av artister og blir omsatt og spilt, og teaterforestillinger som settes opp og anmeldes, fortsetter sin kvalitetsprosess også etter at den definerte arbeidsprosessen for å frembringe dem er avsluttet. Ikke minst er vi som anmeldere, akademikere og offentlige forvaltere involvert i disse kvalitetsprosessene, ettersom våre oppfatninger, utsagn og vurderinger

18 Geertz 1974.

19 Eliassen 2016.

20 Berkaak 2016, s. 69.

er med på å plassere og bevege ulike kunst- og kulturuttrykk i det skiftende kvalitetslandskapet.

Enten de utfolder seg som individuelle eller kollektive arbeidsprosesser er kvalitetsprosesser innenfor kunst- og kulturproduksjon unektelig knyttet til spørsmål om fordeling av makt og innflytelse; i kraft av sine posisjoner har enkelte større muligheter til å få ting til å skje eller forhindre at ting skjer. Innenfor den norske konteksten har aktører som Kulturrådet og andre som forvalter og fordeler kunst- og kulturmidler, en særlig innflytelse på hvilke produksjonsprosesser som utfolder seg, og hvordan. Søknader om midler er sjelden knyttet til ferdige produkter; det søkes om midler til å produsere noe. Ofte er det altså *planlagte* arbeidsprosesser som er gjenstand for kvalitetsvurdering i ulike tildelingsprogrammer. Dette innebærer at det vil være visse kriterier og forståelser som gjør seg gjeldende for hvordan en god prosess skal se ut og hvilke komponenter den skal inneholde for å kunne lede frem til et godt kunstnerisk produkt. Når mottakere av støtte i etterkant må gjør rede for om ting har gått etter planen eller ikke, kan man jo lure på om det er arbeidsprosessen (og uttrykket det leder frem til) som vurderes, eller evnen til å følge den planen man har lagt opp. Det ville derfor vært interessant å få ytterligere innblikk i hvordan slike tildelingsprosesser utfolder seg, for eksempel gjennom etnografiske undersøkelser i Kulturrådets ulike råd og utvalg.

I likhet med hvordan uerfarne låtskrivere i Campen gis innblikk i hvordan gode poplåter skrives, gir ulike kunstutdanninger opplæring i hvordan man skal gå frem for å bringe frem gode kunstneriske uttrykk. En god arbeidsprosess anses altså å ha større sjanse for å bringe frem et godt kunstnerisk produkt, noe som viser hvor sammenvevd prosess og produkt er i utøvelsen av kunst og kultur. Som beskrevet over er en god arbeidsprosess noe som verdsettes høyt av utøverne selv. Man kan dermed stille spørsmål om hvorvidt kunst- og kulturutøveres *opplevelse* av egen arbeidsprosess har noen sammenheng med hvordan det går med det kunstneriske produktet som frembringes. Er prosesser hvor utøverne *har* det bra, også de prosessene som frembringer uttrykk som *gjør* det bra? Dette prosjektets undersøkelser viser at pågående kvalitetsdiskusjoner i kunst- og kulturfeltet kan dra nytte av økt vekt på verdien av den kunstneriske prosessen *i seg selv* og å la *prosessen* innta rollen som en mer sentral kvalitetsmarkør i vurderinger av kunstnerisk og kreativt arbeid.

Litteratur

Austbø, Håkon (2015). «Om kvalitet i musikalske fremføringer». Hentet 12.07.2017 fra: <http://www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/essay-kkk-kvalitet-i-musikalske-fremforinger>

- Barth, Fredrik (1966). *Models of social organization*. Occasional Paper No. 23, Royal Anthropologist Institute of Great Britain and Ireland.
- Barth, Fredrik (1999). «Comparative methodologies in the analysis of anthropological data». I J.R. Bowen og R. Petersen (red.), *Critical Comparisons in Politics and Culture* (s. 78–89). Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berkaak, Odd Are (2016). «Kvalitet som agens». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–84). Bergen: Fagbokforlaget.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.
- Deleuze, Gilles (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. Overs. Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books.
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–103). Bergen: Fagbokforlaget.
- Geertz, Clifford (1974). «From the native's point of view: On the nature of anthropological understanding». *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 28(1), s. 26–45.
- Ingold, Tim (2011). *Being alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Latour, Bruno (2004). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical Inquiry*, 30, s. 225–248.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Kottak, Conrad Phillip (2006). *Mirror for Humanity*. New York: McGraw-Hill.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Turner, Victor W. (1986). «Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay on the Anthropology of Experience». I V.W. Turner og E.M. Bruner (red.), *The anthropology of experience* (s. 33–44). Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming

Ellen Saur

«Jag var vid havet.» Albin fremfører sin tekst med myk finlandssvensk aksent. Det er innlevelse og betydning i hvert ord. Det er en spesiell oppmerksom stillhet blant publikum. Ordene, stemmen, fremkaller en fysisk følelse av salt luft, bølger og tidløshet. «Jag var vid havet. Ensam. Vandrade. Det luktar gott. Glad. Havet. Vind. Sand. Glad.» Sakte, men insisterende smyger ordene seg inn under huden. Fremkaller en uro. Er det teksten? Er det Albins stemme? Eller er det Albins særegenhet som utviklingshemmet som skaper denne opplevelsen?

Denne scenen er hentet fra Kulturcentrum Skånes eksamensforestilling våren 2016 *Privat – Välkommen in!* Forestillingen er satt sammen av mange forskjelligartede scener i en kabaretlignende stil. Studentene deltar av og til sammen med lærere og av og til uten. Ved siden av scenegulvet sitter orkesteret, som bare består av lærere, og som også interagerer med det som skjer på scenen. Før forestillingen har kunstnerisk leder en sterk appell om hvor viktig det er at også kulturarbeidere med funksjonsnedsettelse må få mulighet til å utvikle seg gjennom kunst og la sin stemme bli hørt.

Fremføringen av «Jag var vid havet» har berørt flere enn meg. Christel Ringdahl Nilsson, kunstnerisk leder ved Kulturcentrum Skåne, snakker om det «ekte» som en egen kvalitet ved nettopp «Jag var vid havet»:

Det äkta – Albin og havet, som så många blir berörda av, vad är det man blir berörd av då, är det att han klarar att göra det, eller är det själva grejen? Det hade inte blivit lika spännande om jag hade gjort det, men då tänkar jag så här, att då kanske det är så här att man ska vända på det, det

är det som är styrkan – det är det äkta, det är hans styrka. Det hade blivit något annat om jag hade gjort det. Det handlar om att vi måste använda det på et professionellt och kompetent sätt. Men så är det ju också det att man kan ju bekräfta fördomar.¹

Ekthet og autentisitet blir ofte sett på som de viktigste kvalitetene i arbeid med mennesker med utviklingshemming i teatersammenheng.² Den engelske teaterforskeren Matt Hargrave hevder i sin banebrytende og til dels provoserende bok *Theatres of learning disabilities. Good, bad or plain ugly?* at en av de viktigste diskusjonene i denne delen av kunstfeltet nettopp handler om gapet mellom på den ene siden å betrakte den utviklingshemmede (*learning disabled performer*) som «medfødt autentisk» på grunn av sin funksjonshemming eller diagnose og på den andre siden å betrakte ham eller henne som en profesjonell skaper av kunst. Hargrave fremhever dette siste og argumenterer for at man heller enn å fokusere på «the authentic self» hos skuespilleren bør være opptatt av «the ‘objective standards’ of the artwork produced».³

Skuespillere med utviklingshemming utfordrer både kvalitetsforståelser i det tradisjonelle teateret og synet på utviklingshemming mer generelt. I denne artikkelen vil jeg utforske det skillet Hargrave trekker opp mellom på den ene siden en essensiell oppfatning av kunstnere med utviklingshemming som spesielt autentiske og på den andre siden diskusjoner om kvalitet, hvor det er selve kunstverket, og ikke kunstnerens spesielle forutsetninger, som vurderes. Jeg vil komme inn på ulike diskurser man kan forstå dette kunstfeltet ut fra, jeg vil diskutere den instrumentelle kunsten versus kunst for kunstens egen skyld, og jeg vil se på hvilken plass utdanning og kompetanseheving har om man vil utvikle potensialet i dette feltet. Jeg vil se om det kan være mulig å forstå autentisitetsbegrepet på en måte som løfter blikket ut over at autentisitet bare blir sett som en individuell karakteristikk, og se hvordan mange ulike diskurser omkring både kunst og funksjonshemming møtes og veves inn i hverandre og påvirker hvordan vi beskriver skuespillere med utviklingshemming. Sentrale begreper i denne undersøkelsen blir «autentisitet», slik vi så i eksemplet over fra Kulturcentrum Skåne, og «identitet», slik vi kan se i eksemplet under fra Moomsteatern.

1 Intervju 13.04.2016.

2 Dette er et felt med mange begrep som endres i takt med tida og politiske skifter. I dag anvendes «funksjonsnedsettelse» ofte i stedet for «funksjonshemming», og «kognitiv svikt» har mange steder erstattet «utviklingshemming». Når jeg likevel også anvender «funksjonshemming» og «utviklingshemming», er det blant annet fordi dette er begreper som anvendes i dagligtalen og av dem jeg har snakket med i feltet underveis. På engelsk holder jeg meg til «learning disability» eller bare «disability». For videre lesing anbefales Rapley 2004. For mer om det offisielle og uoffisielle språkets ulike betydninger anbefales Good 2001.

3 Hargrave 2015, s. 226.

Moomsteatern i Malmö er et profesjonelt teater hvor alle skuespillerne har funksjonshemninger, og er opptatt av å posisjonere seg i teaterfeltet ved å ta avstand fra en sterk funksjonshemmingsidentitet. Til tross for dette kan man i presentasjonen på deres egen nettside se hvordan også et slikt teater er nødt til å forholde seg til skuespillernes funksjonshemninger:

Moomsteatern är en teater! [...] Det är oerhört viktigt att vi lyfter bort funktionshindret när våra skådespelare står på scenen. För visst är det så att om man bryter ner begreppet funktionshindrad så skulle man kunna säga; att vara hindrad att fungera i relation till sin omgivning. Följaktligen vore det både respektlöst och oprofessionellt att hindra kollegorna den (kanske enda) arena där de faktiskt får stå i centrum, utan funktionshinder. Det blir att betrakta som en «bonus» för vår publik att upptäcka att våra skådespelare under sin yrkesidentitet har en funktionsnedsättning. Det är, i min mening, det rätta sättet att påverka och folkbilda med vår kärnverksamhet som bas. Vi kallar det för ett «expanderande vi».⁴

Moomsteatern har egen scene, heltidsansatte skuespillere og en profesjonell organisasjon. Teaterets repertoar avviker ikke mye fra andre profesjonelle scener. I 2016 sto for eksempel *Ett Drömspel* av August Strindberg på plakaten. I formspråket og den sceniske fremføringen må teateret sies å være utforskende og nyskapende. Ikke desto mindre føler altså Moomsteatern at det må sies noe om forholdet mellom kunsten og skuespillernes funksjonshemming – det er vanskelig å komme utenom. Ifølge Petra Kuppers, kunstner og sentral forsker på kunst og funksjonshemming, opplever skuespillere med funksjonshemninger at de får en spesiell synlighet samtidig som de gjøres usynlige. De blir synlige når de har en funksjonshemming som gjør at de skiller seg ut fra det «normale» og dermed får et stigma, og de blir usynlige når de vurderes å være passive medlemmer av samfunnslivet fordi de antas å ikke kunne delta fullt ut på normalitetens premisser.⁵ Det er i spennet mellom den flombelyste synligheten og den totale usynligheten at kunst med utviklingshemmede lever.

Metode

I arbeidet med å undersøke diskusjoner om kvalitetsforståelser i dette feltet har jeg besøkt flere virksomheter og intervjuet sentrale personer. Jeg har intervjuet instruktører og kunstneriske ledere som har avgjørende betydning for hvilke kvalitetskriterier de ulike virksomhetene legger til grunn. Jeg har

4 Törnqvist (u.d.).

5 Kuppers, 2004 s. 49.

også anvendt presseklipp, diskusjoner i media og teateranmeldelser som viser det offentlige ordskiftet, som materiale. Eksemplene er i hovedsak hentet fra de to virksomhetene jeg allerede har omtalt: Kulturcentrum Skåne i Lund og Moomsteatern i Malmö. Kulturcentrum Skåne er en utdanningsinstitusjon med en «treårig eftergymnasial kulturutbildning», men har også etablert Koloniteatern, et teater for studenter som er ferdige med utdanningen. Koloniteatern har et samarbeid med barne- og ungdomsteatret Månteatern, et profesjonelt teater i Lund, noe som bidrar til å styrke den profesjonelle profilen som studentene skal etterstrebe. Mens Kulturcentrum Skåne kan beskrives som et bredt dannelsesprosjekt hvor refleksjon over eget arbeid og utvikling er en sentral pedagogisk metode, er Moomsteatern et rendyrket, profesjonelt teater med åtte heltidsansatte skuespillere, så godt som fullfinansiert av kommune, län og stat. Teateret har en egen scene, Södra Teatern, tidligere filialscene for Malmö Stadsteater. Også Moomsteatern har drevet utdanning av egne skuespillere, delvis i samarbeid med Teaterhögskolan i Malmö. Dette er imidlertid ikke et åpent utdanningstilbud, men en systematisk kompetanseutvikling av egne ansatte. Både Kulturcentrum Skåne og Moomsteatern ønsker å distansere seg fra en helse- og sosialfaglig dagsentervirksomhet og har som mål at deltakerne skal profesjonalisere sitt kunstneriske arbeid.

I tillegg til å besøke Kulturcentrum Skåne og Moomsteatern var jeg i 2016 til stede på Royal Central School of Speech and Drama i London og så eksamensforestillingen *Exit Festival*. Der intervjuet jeg Nick Llewellyn, ansvarlig for utdanningstilbudet for skuespillere med utviklingshemming og kunstnerisk leder for teateret Access all Areas.⁶ Jeg var også til stede ved avslutningsfestivalen til EU-prosjektet *Crossing the Line*, et samarbeid mellom de tre europeiske teatrene Mind the Gap (England), Compagnie de l'Oiseau Mouche (Frankrike) og Moomsteatern (Sverige). *Crossing the Line* har både vært et prosjekt for utvikling av kunstnerisk samarbeid og en arena for diskusjon av politiske og estetiske utfordringer knyttet til hvordan man skal gjøre dette feltet mer synlig gjennom europeisk samarbeid. Jeg har også vært invitert til å delta på et seminar i regi av finske DuvTeatern for å diskutere krysningspunktet mellom kunst, historie og funksjonsnedsettelse. Selv har jeg vært involvert i etableringen av Teater nonSTOP i Namsos. Teater nonSTOP ansatte på deltid femten skuespillere med utviklingshemming, og jeg var prosjektleder med ansvar for den kunstneriske utviklingen de tre første årene etter oppstarten, fra 2010 til 2012. I denne perioden samarbeidet teateret blant annet med teaterregissøren Nina Wester og jazzmusikerne John Pål Inderberg og Henning Sommerro. I tillegg til min egen erfaring fra dette

6 Central School of Speech and Drama 2016.

teateret har jeg også intervjuet dem som er ledere i dag. Med utgangspunkt i observasjoner og intervjuer, og med bakgrunn i studier av nyere litteratur på området, har jeg forsøkt å fange sentrale diskusjoner om kvalitet og hvilke kriterier som legges til grunn for de ulike kvalitetsbedømmingene.

Tre diskurser om kunst og funksjonshemming

Kunst skapt av kunstnere med funksjonshemming blir gjerne beskrevet ut fra tre forskjellige perspektiver, ut fra en tradisjonell kunstforståelse, som «disability art» eller som «outsider art». ⁷ Beskrivelsene kan variere avhengig av om de kommer fra et funksjonshemmingsperspektiv eller fra kunstkritikere eller andre med et utenfraperspektiv. Skillelinjene er ikke klare, men det foregår noen diskusjoner og grensedragninger i dette feltet som disse begrepene kan hjelpe til å forstå.

Funksjonshemmede kunstnere kan forstås ut fra et *tradisjonelt kunstsyn*, hvor det bare er selve kunstuttrykket som bedømmes, og det er underordnet at kunstneren har en funksjonshemming. Dette er ofte vanskelig innen scenisk kunst, mens en billedkunstner kan stille ut kunsten sin uten at betrakteren får vite at eller om kunstneren har en funksjonshemming.

Innen *disability art*-bevegelsen vil man ofte se på det å ikke kommunisere funksjonshemmingsidentiteten som en undergraving av den solidariteten som bør være mellom funksjonshemmede. Funksjonshemmingen ses her på som en identitetsmarkør som trumfer andre identitetsmarkører. I *disability art* knyttes identitet og politikk tett sammen, og kunsten anvendes som et ledd i en større borgerrettighetskamp tett knyttet til *disability right*-bevegelser, hvor identiteten som funksjonshemmet er avgjørende både for kunstuttrykket i seg selv og for hvordan det skal forstås. ⁸ Ifølge Hargrave argumenterer *disability art*-bevegelsen for at den eneste gyldige kunstproduksjonen er eid, kontrollert og utøvd av kunstnere med funksjonshemming. Det å ha en funksjonshemming blir en avgjørende kvalitet i seg selv, og det er de funksjonshemmede som selv som definerer hva som er innenfor eller utenfor. ⁹

Kunstinstitusjoner som kjøper inn, stiller ut eller distribuerer kunst, beskriver ofte kunst laget av kunstnere med funksjonshemminger som *art brut*, *raw art* eller *outsider art*. Outsiderkunstneren er en kunstner som selv har valgt et outsiderliv eller som har vært institusjonalisert over lang tid, ofte i psykiatriske institusjoner. *Outsider art* er en kunstretning hvor man ønsket å

7 I Norge har vi ikke har noen entydige begrep som skiller mellom ulike former innen dette feltet, så her bruker jeg de engelske termene.

8 Hargrave 2015.

9 Hargrave 2015.

frigjøre seg fra etablerte regler innen kunsten. Forkjemperen Jean Dubuffet fremholdt verdien av kunstnere som arbeidet ut fra sine rene impulser.¹⁰ Å ha en utviklingshemming ble i tråd med dette ansett som en potensiell kvalitet for det kunstneriske arbeidet, fordi den utviklingshemmede kunstneren ble oppfattet som spesielt autentisk. I Norge har Herleik Kristiansen blitt plassert blant *outsider art*-kunstnerne. Kristiansen er grafiker og keramiker – og utviklingshemmet. Hans kunst og spesielle utgangspunkt er behandlet av Gunnar Danbolt i boka *Outsideren Herleik Kristiansens kunst. Selv om art brut og art raw* som regel blir brukt om billedkunst, er dette begrep som også blir brukt innen teater, slik blant andre Hargrave gjør.

Fremstilling av karakterer med funksjonshemming i film og teater

Hvilken rolle tar eller blir skuespilleren med funksjonshemming tillagt?

I grensedragningen mellom de ulike diskursene om kunst og funksjonshemming står identitetspolitikk sentralt. Spenningen mellom dem kan eksemplifiseres ved å se på hvordan personer med funksjonshemninger fremstilles i mainstream film, tv og teater. I svært mange tilfeller blir rollekarakterer med en funksjonshemming gestaltet av skuespillere som ikke selv er funksjonshemmet, det som kalles «cripping up» – en avledning av «blacking up», en betegnelse på hvite skuespillere som spiller ikke-hvite karakterer.¹¹ Implisitt i denne typen casting synes det å ligge en forestilling om at skuespillere med funksjonshemninger ikke har de nødvendige kvalitetene til å gestalte en karakter med funksjonshemming. Paradoksalt nok er dette roller som ofte blir tilgodesett med utmerkelser og spesiell oppmerksomhet. Ett eksempel er Dustin Hoffmans gestaltning av autistiske Raymond Babbit i filmen *Rain Man*. Et annet er Sean Penn i rollen som utviklingshemmede Sam i det langt mer sosialrealistiske dramaet *I am Sam*. I filmen *Tropic Thunder* brukes både *Rain Man* og *I am Sam* som eksempler på hvordan funksjonshemmede fremstilles på kinolerretet. I *Tropic Thunder* spiller Robert Downey Jr. en potensielt kontroversiell type, en arketyp av en afroamerikansk mann som i en diskusjon advarer Stillers rollekarakter mot å «go full retard» når han skal velge roller som skuespiller. Poenget i replikkvekslingen er at for å vinne priser må man spille en ekstraordinær funksjonshemmet, slik som Hoffmann i *Rain Man*, og ikke en slik som Penn i rollefiguren Sam, som blir oppfattet som en for realistisk rollefigur. *Tropic Thunder* ble gjenstand for protester fra enkelte funksjonshemmingsaktivister som mente at det i filmen ble ytret hatefulle ytringer

10 Hargrave 2015 s. 116.

11 Johnston 2016, s. 42.

mot funksjonshemmede. David Cox diskuterer imidlertid i en artikkel i *The Guardian* om ikke filmen nettopp gjennom å harselere med disse temaene faktisk gjør det motsatte:

This isn't just accurate and amusing; it's important. For decades, Hollywood colluded in the dismissal of disability by ignoring it. Its current practice of glamorising the subject is perhaps even more pernicious. Understanding of dementia was set back, rather than advanced, by its rosy misrepresentation in *Away From Her*. The movies' insistence that manic depression and autism come accompanied by good looks, unusual charm and near-magical powers hasn't endeared people with these conditions to the rest of us. It's increased the burden on them, by arousing unrealistic expectations of their capacities.¹²

Det er i dag nesten utenkelig at mannlige skuespillere spiller kvinner, med mindre det er for å oppnå en komisk hensikt, likeledes er det problematisk at fargede eller urbefolkningsgrupper spilles av hvite skuespillere. En annen aktuell debatt er om fargede skuespillere fra Storbritannia kan spille afro-amerikanske skuespillere med troverdighet.¹³ Men fortsatt spilles funksjonshemmede av skuespillere uten funksjonshemminger, og ofte er funksjonshemmingen et stigma man forstår karakteren ut fra, og dermed oppstår det et dobbelt problem:

In «cripping up» [...] an actor is cast to play a character from a less dominant social position. Rarely is an actor of color, a woman, or a disabled person cast against type to play a character from a more dominant social position. Actors from marginalized groups must battle on two fronts, then: to be cast in roles that resembles their own identities and to be cast in roles that do not.¹⁴

Identitet er en vanskelig markør. Fordi man identifiserer seg med flere roller gjennom livet, kan identiteter endres. Den norske forfatteren, debattanten og forskeren Jan Grue beskriver hvordan fortolkningen av identiteter ikke er statisk. «There isn't a situation of disability, one that is only a situation of isolation and exclusion, but *situations* through which disabled people move, and in which disablement, isolation and exclusion ebb and flow according to the physical and social circumstances».¹⁵ Grue peker her på at funksjons-

12 Cox 2008.

13 Levin 2017.

14 Sandal referert i Johnston 2016, s. 42.

15 Grue 2013, s. 51.

hemming ikke bare er en individuell karakteristikk, men at det i omgivelsene finnes «funksjonshemmende barrierer», og at det å oppleve en funksjonshemmende situasjon på en arbeidsplass ikke er identisk med opplevelsen av funksjonshemming når man sitter hjemme ved middagsbordet.¹⁶ Det er ikke nødvendigvis sammenheng mellom hvordan man opplever de to situasjonene. Det handler ikke bare om kropp og funksjon, men også om konteksten. Kanskje kan kunsten bidra til at kunstnere med funksjonshemminger kan få utvikle flere identiteter – også en identitet som kunstner, hvor kunsten ikke bare har en pedagogisk eller helsemessig funksjon.

Instrumentell kunst eller kunst for kunstens skyld?

I det foregående har jeg sett på hvordan kunst av eller med funksjonshemmede kan bli forstått gjennom ulike diskurser og fra ulike identitetforståelser. Nå skal jeg se nærmere på ulike begrunnelser for estetisk praksis med aktører som har en funksjonshemming.

Diskusjonen om kunst og funksjonshemming handler gjerne om kunstens terapeutiske og pedagogiske virkning for den enkelte og hvordan kunsten kan bidra til et bedre liv og en bedre utviklingskurve. Tanken om at mennesker med utviklingshemming kan bidra med kunst som kan være interessant utover verdien for den enkelte utøver, har i stor grad vært fraværende. Det er få områder hvor det instrumentelle argumentet er sterkere enn når det gjelder mennesker med utviklingshemming. Når estetiske produkt blir vist for andre enn den nærmeste kretsen, er det gjerne i et veldedighetsperspektiv.

Posisjoneringen mellom det estetiske på den ene siden og det sosiale aspektet på den andre er gjenkjennelig fra de fleste virksomhetene i dette feltet. Behovet for å begrunne det kunstneriske arbeidet med avstand fra en helse- og sosialfaglig praksis så vi tydelig i Moomsteaterns egenpresentasjon. Støtte til kunstnerisk aktivitet med funksjonshemmede utøvere kommer ofte fra andre budsjetter enn kulturbudsjettene, og om de kommer fra kulturbudsjettet, er gjerne argumentasjonen inkludering, helsefremming og mangfold.

Hargrave diskuterer denne dobbeltheten mellom de estetiske og de helse- og sosialfaglige perspektivene med utgangspunkt i det Slavoj Žižek refererer til som et «parallax gap», det vil si «a confrontation of two closely linked perspectives between which no neutral common ground is possible».¹⁷ Parallaxene i Hargraves eksempler viser spenningene mellom kvalitet og inkludering, sosial verdi og økonomi, estetisk ensretting og mangfold. Slike

16 Samspillet mellom individets forutsetninger og samfunnets krav og tilrettelegging er tema blant annet i St.meld. nr. 40 (2002–2003) *Nedbygging av funksjonshemmende barrierer*.

17 Hargrave 2015, s. 80 refererer Žižek 2006, s. 4.

parallaxer kan man ikke forstå uten å skifte posisjon fra det ene perspektivet til det andre:

Only by moving from one perspective to the other is it possible to see what the other sees: a consultant whose slip reveals a tension about the ability of learning disabled performers to deliver on quality; a disgruntled audience member who feels she is not receiving value for money by having learning disabled actors tell the story; a renowned theatre director who wants «better» performers; a community artist with no interest in aesthetic debate, believing it serves only to exclude; a cultural activist convinced the time has come to change the perception of diversity as «lesser» quality.¹⁸

Hargrave har rett i at dette er et felt med mange meninger og interesser. Shannon Jackson, for eksempel, advarer mot kunstpraksiser som har som mål å korrigere sosial urettferdighet og det hun omtaler som «do good-art», fordi de risikerer – «under the homogenizing umbrella of a social good» – å bli instrumentelle og bidra til å banalisere den kompleksiteten og utforskende muligheten som ligger i kunsten.¹⁹ Også Claire Bishop er kritisk til hvordan dagens kunstdiskurs er dominert av et ønske om at kunsten bør endre seg fra å være «nyttig» til å bli et redskap for bedre sosial praksis.²⁰ Bishop har møtt motstand fra blant annet Laura Cull, som argumenterer for at det ikke er enkelt å skille det estetiske og det etiske, men ikke desto mindre har Bishop et poeng når hun påpeker tendensen til å anvende en retorikk som reduserer kunsten til effekt og målbare resultater. Denne instrumentaliseringen av kunsten kan vi se i møtet mellom kulturdiskursen og helsediskursen, hvor det anvendes ulikt språk, ulike metoder, og hvor man ofte opererer med ulike mål. Det foregår i dag en stadig sterkere kobling mellom kultur- og helsefeltet, og det er i dette skjæringsfeltet personer med funksjonshemninger ofte blir plassert.²¹

Arven fra institusjonsomsorgen

«Do good-art» med formål om å bidra til et mer likestilt og godt samfunn for alle er ikke i seg selv noe negativt, men kan få utilsiktede konsekvenser, slik Lennart Sauer viser i sin doktoravhandling om Ållateatern i Sundsvall.²² I Sauers avhandling ser vi hvordan omsorgsdiskursen får en sterk innflytelse

18 Hargrave 2015, s. 80.

19 Jackson 2011, s. 47.

20 Bishop 2012.

21 Opprettelsen av Nasjonalt senter for kultur, helse og omsorg er ett eksempel på denne trenden.

22 Sauer 2004.

på teateret fordi man hele tiden må forholde seg aktivt til kommunens omsorgstjeneste. I mine egne studier av teater for utviklingshemmede har jeg vist at det er en forskjell i måten man arbeider på, avhengig av om virksomheten har vokst frem fra en form for institusjonsomsorg, dagsentervirksomhet, eller om den startet som et rent teater.²³ I Norge er Dissimilis godt kjent for sine kulturtilbud for utviklingshemmede. Dissimilis organiserer ulike fritidsaktiviteter, men har også satt opp større forestillinger og vært promotert i media. Organisasjonen har tilholdssted på området hvor den tidligere sentralinstitusjonen for utviklingshemmede Emma Hjorths Hjem lå. Den ble etablert som en reaksjon på den gamle institusjonsomsorgen, og selv om virkemidlene er nye, er omsorgsperspektivet fremdeles viktig for virksomheten. Nærheten, både fysisk og historisk, til en av Norges mest kjente institusjoner for utviklingshemmede gjør at opprettelsen av virksomheten også blir forstått som et omsorgspolitisk virkemiddel. Formålet til Dissimilis er ifølge deres hjemmeside:

å jobbe aktivt for at mennesker med utviklingshemming skal ha en plass i det kulturelle landskap og i samfunnet som likestilte utøvere og mennesker. Med dette ønsker vi å bidra til et rikere menneskesyn og et mer tolerant og åpent samfunn. Vårt arbeid og våre aktiviteter er forankret i et verdisyn hvor mangfold og kvalitet står som sentrale verdier, samtidig som vi skal tørre å være utfordrende og nyskapende.²⁴

Et lignende eksempel er Glada Hudik Teatern fra Sverige, som vokste frem fra et dagsentertilbud, der teateret ble til som en protest mot ensidige arbeidsoppgaver og treningsopplegg. Hvordan institusjonen utviklet seg fra dagsentervirksomhet til teater, fortelles det om i filmen *Hur många lingon finns det i världen?* Glada Hudik er høyt profilert gjennom media, blant annet gjennom deres tv-dokumentar om tilblivelsen av forestillingen *Elvis* og teaterets reise med denne forestillingen til Broadway i New York. Teateret søker en form for mainstreaming gjennom å lage forestillinger som konkurrerer på et kommersielt marked. Dette kan vi også se i samarbeidet deres med ICA-kjeden, hvor en av skuespillerne deltar i flere reklamefilmer som «ICA-Jerry». Her spilles det på eventuelle fordommer publikum måtte ha overfor utviklingshemmede, men også på humor og overraskelsesmomenter. Selv om teateret beveger seg mot mainstream, er likevel hovedformålet med teatervirksomheten fremdeles «att förändra hela världens sätt att tänka, se och förhålla sig till utvecklingsstörda». Dette kommer tydelig til uttrykk i et opp-

23 Saur 2008; Johansen & Saur 2010; Saur & Johansen 2013.

24 Dissimilis (u.d.).

slag som i skrivende stund preger nettsiden til teateret. Oppslaget omhandler Bosse Östlin, en nylig avdød skuespiller som skal hedres med en statue: «Just nu – välgörenhetsauktion till förmån för Bosses staty. Den första statyn över en utvecklingsstörd person, så vitt vi vet. Var med och hjälp oss att förverkliga det!» Som vi ser, ligger vekten på Bosse som en utviklingshemmet person – ikke på hans virke som skuespiller.

I egenbeskrivelsene til både Dissimilis og Glada Hudik Teatern er det posisjoneringen opp mot utviklingshemming og ikke mot teater som er det sentrale. Forankringen i dagsenteromsorgen er tydelig, og selv om teateret er et virkemiddel, er det ikke estetisk nyskaping som er viktigst, men synliggjøring av utviklingshemmede og fornyelse av omsorgen for denne gruppen. I parallaxet mellom det estetiske og det sosiale har det sosiale forrang. Det kan være ulike årsaker til at man markedsfører seg på denne måten. En av årsakene kan være at man gjennom å fokusere på skuespillernes utviklingshemming vil skape seg en spesiell posisjon i et teaterfelt hvor kampen om finansiering kan være tøff. En annen årsak kan være at både Dissimilis og Glada Hudik Teatern har vokst ut fra en omsorgspolitisk og ikke en kunstnerisk kontekst, og at man derfor legger størst vekt på det sosiale perspektivet i sin virksomhet.

Den økende synligheten til teater skapt av skuespillere med utviklingshemming, slik Dissimilis og Glada Hudik Teatern har bidratt til både på scene og i media, fører til diskusjoner om oppfatninger av funksjonshemming og om kunst. Det kan synes som om vi er i ferd med å gå fra en sterk *disability art*-forankring til et mer komplekst og variert landskap hvor det estetiske uttrykket utvikles og diskuteres, og hvor det ifølge Hambrook handler om å løfte *disability art* «out of the ghetto and into the mainstream, but in its own terms». ²⁵ Hargrave mener at man for å kunne ta *disability art* i retning av mainstream i større grad må samarbeide på tvers av ulike identiteter og funksjonsnivå. ²⁶ Dette er ikke en uproblematisk manøver. Innen *disability art* finnes det et mer eller mindre uuttalt hierarki, og i dette hierarkiet har utviklingshemming helt klart havnet nederst, noe Koppers også er inne på:

Within the disability arts community, developmental disabilities hold their own status: historically, the struggle for equal rights within liberal discourse frameworks, articulating a rhetoric of independence, found little place for the rights and needs of people who do not enter the rhetoric field as masters of political language. ²⁷

25 Hambrook i Solvang 2012, s. 179.

26 Hargrave 2015.

27 Koppers 2004, s. 74.

Utviklingshemming er ikke det feltet innen forskningen, helsevesenet og samfunnet generelt som får mest oppmerksomhet. Ettersom utviklingshemmede har vært avhengig av hjelpere som har kunnet tale deres sak, har det blitt stilt spørsmål om hvorvidt hjelperne faktisk snakker de funksjonshemmedes sak eller snarere er med på å opprettholde undertrykkende strukturer.²⁸ Fordi personer med utviklingshemming ofte har hatt behov for assistanse og støtte fra hjelpere som har blitt deres talerør, har de selv vært lite synlige – også innenfor *disability art*-bevegelsen. Personer med utviklingshemming kan i liten grad styre og påvirke andres oppfatning av dem som en homogen gruppe, dels på grunn av ferdigheter, dels fordi mange med utviklingshemming først og fremst ser på seg selv som de individene de er, og ikke som medlemmer av en gruppe med enkelte felles politiske mål. Personer med utviklingshemming anvender i liten grad autentisitet som et politisk redskap. En kontrast til dette kan vi finne innen døvebevegelsen, som har kjempet frem anerkjennelse for eget språk, og som har etablert et eget teater, Teater Manu, som er med på å befeste en egen døvekultur. Utviklingshemmede blir kategorisert av andre, og i dette ligger det stort ansvar og mye makt.

Da Marte Wexelsen Goksøyr, skuespiller og forfatter med Downs syndrom, i 2011 skrev en kronikk i *Morgenbladet*, ble det etterpå sådd tvil om hvorvidt hun kunne stå inne for kronikken på grunn av sin utviklingshemming, og ymtet frempå om at det sannsynligvis var andre som sto bak. Redaktøren argumenterte i et tilsvarende svar med at både politikere og andre får hjelp til taleskriving og kronikker, uten at det blir vurdert å gå ut over troverdigheten.²⁹ Denne polemikken anskueliggjør noen av de etiske utfordringer i møtet mellom «the ghetto» og «the mainstream»: Hvem har rett til å uttale seg om hvilke saker? Koppers mener at den funksjonshemmede alltid risikerer å bli utsatt for en form for dobbeltavstraffelse: enten fremstår man som *for* normal eller som *for* funksjonshemmet:

For the disabled person, the project of expanding and delimiting the stereotypes of disability through entering the «other» of various abilities, is problematic. [...] The psychological stereotype says that disabled people want to be «normal». The stereotype denies disability culture as a positive experience. Given this assumption, to slide towards the other (from disabled to able) is always already too easy to conflate with the desire to be other-than-disabled.³⁰

28 Hargrave 2015, Koppers 2004, s. 74.

29 Goksøyr 2011, Johannessen 2011.

30 Koppers 2004, s. 51.

Å gå fra ghetto til mainstream «on its own terms» blir møtt med en mistanke om at man først og fremst ønsker å fremstå som mer «normal». Kritikken av normalitetsbegrepet og kravet om at funksjonshemmede må fremstå som mest mulig normal, ligger dypt i *disability right*-bevegelsen. Det synes vanskelig å komme unna dikotomien mellom «normal» og funksjonshemmet. Dette gjør at det kan oppstå spenninger mellom det politiske prosjektet og det kunstneriske. Hva som ligger i «its own terms», vil variere, men fortsatt ser vi at både begrunnelsene, betingelsene og vurderingen av det kunstneriske arbeidet kobles til diagnose, kropp og intellekt. I denne diskusjonen blir ofte spørsmålet om *det autentiske* et omdreiningspunkt for politiske og kunstneriske diskusjoner. Jeg skal derfor se litt nærmere på hvorfor spørsmål om autentisitet ofte blir trukket frem i diskusjonen om kvalitet med skuespillere med utviklingshemming, og hvordan ulike syn på autentisitet har ulike konsekvenser for utvikling av det kunstneriske prosjektet.

Autentisitet og lengselen etter det ekte

I eksemplene jeg startet denne artikkelen med, hentet fra Kulturcentrum Skåne og Moomsteatern, ser vi at måten vi tolker opplevelsen av det ekte på, blir et viktig moment i kvalitetsdiskusjonen. Mange tilskuere opplever at utviklingshemmedes kunstuttrykk berører dem på en helt spesiell måte, fordi mennesker med utviklingshemming er mer direkte, oppriktige og altså mer *ekte* enn andre. Men hva ligger det i disse påstandene? Hva betyr det at noe eller noen er ekte og har et autentisk uttrykk? Er dette entydig positivt, eller kan det også ha en negativ slagside; kan ekthet som kvalitetskriterium også bidra til å forsterke fordommer, slik vi så at Koppers var inne på? Selv om man kan argumentere mot at «ekthet» og «autentisitet» er gode kriterier å anvende i diskusjonen om kvalitet innen teater med skuespillere med utviklingshemming, er det vanskelig å la være å forholde seg til begrepene, fordi de brukes hyppig.

Dagens vektlegging av autentisitet i utviklingshemmedes kunstuttrykk kan føres tilbake til en gammel modernitetskritikk. Vi kjenner denne kritikken allerede fra Jean-Jacques Rousseau. Rousseau kom med skarpe utfall mot utviklingen av en fremmedgjørende sivilisasjon, han mente at man fremdeles kunne finne en autentisk kultur hos enkle, primitive stammer, og at man hos barn kunne spore en uspolert uskyld. Dette kan vi i dag gjenfinne i terapeutiske uttalelser som at «man må komme i kontakt med sitt indre barn» for å overkomme den fremmedgjøringen mange føler i et moderne samfunn. Medisineren Édouard Séguin, som rundt 1840 etablerte en privatskole for elever med utviklingshemming i Paris, mente at det blant utviklingshemmede kunne gjenfinnes en form for tapt autentisitet som det primitive mennesket

hadde. Tankene fra Rousseau og Seguin kan gjenfinnes hos dagens utviklingshemmede og i deres kunstuttrykk. Teatermannen Antonin Artaud er en mulig link her: Også han var opptatt av det autentiske, og han har vært en inspirasjonskilde for mange som vil sprengre grenser innen teaterkunsten. Artaud var en markant skikkelse blant surrealistene på 1920-tallet og hadde stor innflytelse på fransk filosofi og kunst i tiden etter andre verdenskrig. Han formidlet modernitetskritikk i sin bok *Det dobbelte teater*, der han protesterte mot et isolert kulturbegrep hvor kunsten står på den ene side og livet på den andre.³¹ I tråd med dette ville Artaud frigjøre seg fra det litterære teateret. Han kritiserte Vestens teater for å dyrke «l'art pour l'art» og fremhevet heller «den sanne, helhetlige kultur i Østen og i såkalte primitive samfunn».³² Artauds teater vektla ikke en konvensjonell organisering i form av helhetlig handling, dialog og konsistente karakterer. Han fokuserte på de enkelte elementene i teateret, slik som språk, gester, kostymer og rekvisitter.³³ Slik har Artaud hatt stor betydning for særlig det eksperimentelle teater i Vesten. Utviklingen av det surrealistiske og absurde teater etter andre verdenskrig åpnet for alternative teaterformer som mange innen *disability art* har funnet sin plass innenfor.

Noe av denne utviklingen videreføres i dag innenfor det Hans-Thies Lehmann kaller «det postdramatiske teateret».³⁴ Lehmann viser blant annet hvordan funksjonshemmingsteori, feministisk teori og postkolonial teori vokste frem på siste halvdel av 1900-tallet og påvirker teateret gjennom blant annet å dekonstruere identitetsoppfatninger og synet på «den andre».³⁵ Noe av det som kjennetegner det postdramatiske teateret, er vendingen bort fra den tekstbaserte teatertradisjonen, hvor tiden og stedets enhet er sentral. Arven fra Artaud er tydelig. Kroppen og det fysiske rommet med kostymer, masker og rekvisitter tar stor plass og får ofte større oppmerksomhet enn teksten. Det postdramatiske teateret åpner i større grad enn det artaudske teateruniverset opp for å utfordre stereotypier gjennom lek med sjangerblending og å utfordre identitets kategorier og maktstrukturer som bygger på en bestemt oppfatning av hvem «den andre» er.³⁶ I dagens postdramatiske teater åpner også moderne teknologi opp for nye muligheter for manipulering av både lyd og bilde, muligheter Artaud ikke hadde. Dette preger også teater med utviklingshemmede. Teknologisk innovasjon muliggjør nye estetiske formspråk i møtet med den funksjonshemmede kunstneren. Distinksjonen

31 Artaud 2000.

32 Helgheim 2000.

33 Cull 2012.

34 Lehmann 2006.

35 Jürs-Munby 2006, s. 5.

36 Line Strøm, Teater nonSTOP, intervju 18.05.2016.

mellom funksjonshemmet og «normal» blir utfordret i møtet mellom mennesket og teknologien.³⁷ Dette poengteres av Hargrave, som beskriver hvordan ny teknologi og innovative sceneløsninger skaper muligheter for blant annet skuespillere med reduserte eller ingen vokale ferdigheter, og hvordan det skjer en gjensidig påvirkning som ikke bare innebærer et normaliseringskrav, men også bidrar til nye uttrykk.³⁸

Sjangeroppløsning og samarbeid på tvers er typiske trekk ved det postdramatiske teateret. Det bidrar til at skuespillere med utviklingshemming kan få utvidet sitt repertoar og til at skillet mellom utviklingshemmet og «normal» ikke nødvendigvis blir så tydelig. Dette kan vi blant annet se i arbeidet til Teater nonSTOP, hvor den kunstneriske lederen er utdannet danser, og fast innleid kunstner er utdannet jazzmusiker og jobber mye med komposisjon. Det har generert samarbeid med andre musikere innen moderne musikk, som igjen har stilt nye krav til utvikling: «Men når vi har hatt [navn på musiker] på besøk og skulle prøvd ut nye ting, så har vi også hatt noen ekstreme konsentrasjonsspenn, flyt, de er jo ekstremt gode til å lytte [...] Skuespillerne er ekstremt interessert i det som er nytt og spennende.» En postdramatisk teatervending kan bidra til et teater som åpner opp for forskjellighet, hvor det er umulig å anvende de samme kvalitetskriteriene på alle former for uttrykk.

Kuppers, som selv både er kunstner og forsker innen performancekunst, ser imidlertid at en slik postdramatisk vending med sterk arv fra Artaud også kan by på noen utfordringer. Hun diskuterer balansegangen mellom den magiske kunsten som kan oppstå ved oppløsningen av det tradisjonelle teateret, hvor funksjonshemmede kan finne sin plass, og faren for at skuespillerne fortsatt kan bli plassert i en undertrykkende posisjon som «naturlig» og «ikke-rasjonell»:

Aligning the disabled body with non-rational, affective and energetic states is a dangerous motion: too easily, the Artaudian magic is not achieved, and what emerges instead is a confirmation of the «animalistic», «natural», «non-rational» stereotypes surrounding disability.³⁹

Arven fra Artaud kan være kunstnerisk frigjørende, men kan også føre inn i en blindgate hvor hemmende autentisiteskrav oppleves som undertrykkende. Kuppers kan forstås dit hen at det ligger en dobbelthet i den arven det postdramatiske teateret har med seg fra Artaud. Hun ser det positive i nyskapende og sjangerblandende uttrykk, det lekende og det magiske i Artauds

37 Goodley, Lawthorn og Runswick 2014.

38 Hargrave 2015, s. 88.

39 Kuppers 2004, s. 76.

teater. Samtidig blir det viktig å gi slipp på autentisitet som et essensielt naturlig og opprinnelige uttrykk, fordi det vil lukke skuespillere med funksjonshemming inne i en stereotypisk rolle om hva det vil si å ha en funksjonshemming.

Også Hargraves bok *Theatres of learning disability. Good, bad or plain ugly?* kan leses som et oppgjør med autentisitet som et avgjørende kriterium for teater skapt av personer med utviklingshemninger.⁴⁰ Hargrave ønsker en sterkere profesjonalisering som motvekt: Skuespillerne skal ha mulighet til å utvikle seg med utgangspunkt i egne forutsetninger og særegenheter og ikke lukkes inne i en forståelse av autentisitet som noe opprinnelig og ekte. Når de individuelle variasjonene er store, kreves det at man jobber innenfra med utgangspunkt i den enkeltes kvaliteter, ikke ut fra generaliserte standarder. For å unngå å havne i en ufruktbar diskusjon om autentisitet, mener Hargrave at større grad av samarbeid med andre teaterarbeidere vil øke kvaliteten og åpne opp feltet.

Mellom nyskaping og autentisitet – skuespillere med utviklingshemming og deres bidrag til teaterfeltet

Moomsteatern är en teater! En självklarhet, kanske. Men för många utifrån är det fortfarande vanligt att: «Vad roligt för dom att dom har nåt att göra», «Dom verkar ju ha så kul», «Vilken fin insats ni gör, ni som jobbar med dom» Det är oerhört viktigt att vi lyfter bort funktionshindret när våra skådespelare står på scenen.⁴¹

Selv om Moomsteatern er et helprofesjonelt teater, har de behov for å presisere sin posisjon som et teater som «lyfter bort funktionshindret når våre skådespelere står på scenen» – eller som kunstnerisk leder Per Törnqvist sier i et intervju: «Moomsteatern är til för berättelsens skuld, inte skodespelarnas.»⁴² Det ligger en dobbelthet i disse sitatene. Denne dobbeltheten kjenner jeg igjen fra tidligere forskning, hvor jeg så på pressedekningen av en årlig konsertbegivenhet som en fritidsklubb for personer med utviklingshemming arrangerer.⁴³ Et gjennomgående trekk både hos journalister og publikum som avisene siterte, var deres begeistring for hvor rørende det var å se disse personene på scenen. De beveget alles følelser – først og fremst fordi de var så ekte og utilgjorte: «konserten henter frem følelser, rører ved strenger i oss

40 Hargrave 2015, s. 119.

41 Törnqvist (u.d.).

42 Intervju 17.10.2016.

43 Saur 2008.

og gjør noe med oss alle», «den ekte gleden de oppviser», «flott og gripende», «vi blir påvirket av sanggleden og spontaniteten», «[de] er som trekkfuglene. De kommer oss i møte omtrent samtidig som de flygende og fjærklede skapningene sørfra, og de fyller oss med den samme gleden». Dette er beskrivelser av en fritidsaktivitet og ikke av profesjonell scenekunst, men det er likevel påfallende hvordan pressedekningen fokuserer på følelsene som fremkalles av at aktørene i det hele tatt er på scenen, og ikke av det som faktisk presenteres og presteres. Å være utviklingshemmet blir i disse presseklippene sammenlignet med det å være spontane barn, trekkfugler og noen som i kraft i seg selv er gripende og rørende.

Man kan være kritisk til koblingen mellom autentisitet og utviklingshemming, og spørre om dette er personer som er mer ekte enn andre. Man kan imidlertid ikke frata publikum de følelsene de faktisk opplever i møtet med utviklingshemmedes kunst, men følelser dukker ikke opp fra det blå – de er påvirket av vår forståelse av verden, vår kunnskap og våre erfaringer. Det handler ikke bare om hvilke følelser vi får i møtet med et kunstverk, men også om *hvorfor* vi får de følelsene. Hva er det som gjør at vi tenker at noe er vakkert, frastøtende, interessant? Hva er det i vår kultur og historie som gjør at noen idealer er sterkere enn andre? Refleksjon omkring *hvorfor* jeg får denne følelsen i møte med denne kunsten, blir avgjørende for forståelsen av kunstverket.⁴⁴

Den russiske filosofen Mikhail Bakhtins bidrag til en måte å forstå autentisitet på flytter oppmerksomheten bort fra forestillingen om det opprinnelige og primitive.⁴⁵ Det autentiske for ham ligger i evnen til å møtes i en åpen dialog som skapes her og nå, og som ikke er forutbestemt av ytre mål. Det autentiske krever først og fremst at man er oppriktig og tilstedeværende i møtet med den andre. En slik tilstedeværelse og umiddelbarhet er det mange som verdsetter positivt i møtet med mennesker med utviklingshemming. Mange savner denne tilstedeværelsen og umiddelbarheten i et hektisk samfunn hvor man må manøvrere mellom mange roller i et hastig tempo. Utviklingshemmede oppfattes «å være som de er» og bryter ofte med vante forventninger.⁴⁶ Dette kan forstås i lys av hvordan Bakhtin beskriver det karnevalistiske livet som utspiller seg i Dostojevskijs roman *Idioten*, hvor det vante, normale livet blir snudd på hodet når de uforutsigbare karakterene fyrst Mysjkin (idioten) og Nastasia møtes. Mysjkin sprenger rammene for tradisjonelle relasjoner og hva som sømmer seg, og skaper stadig uro med sin naive fremferd.⁴⁷ Mange opplever at det ligger en kvalitet i møtet med personer med utviklingshem-

44 Siebers 2010.

45 Bakhtin 1984, s. 183.

46 Boyle 2004, Saur 2008.

47 Bakhtin 1984, s. 173.

ming fordi de ikke alltid oppfører seg som forventet. Fordi de – som Mysjkin – ikke følger vanlige handlingsmønstre, skapes det rom for det som skjer i øyeblikket, og slike møter kan ikke planlegges. Møtene skaper en dissonans som utfordrer oss, og ofte oppløses sosiale hierarkier gjennom at den som har en utviklingshemming, ikke følger vanlig kutyme.

En forståelse av autenticitet som «et ekte møte» kan åpne opp for at man tar vare på de kvalitetene mennesker med utviklingshemming har i sin evne til å møte omverdenen. Med en slik autenticitetsforståelse kan teatererfarinene deres strekkes langt ut over bare å spille søte små blomster og hyggelige juleforestillinger som underbygger en endimensjonal forståelse av hvem de er og hvilke muligheter de har.

Når man skal diskutere hva skuespillere med utviklingshemming kan bidra med på teaterfeltet, må man først være villig til å gå inn i diskusjonen om hvordan kvalitet kan forstås i spennet mellom nyskaping og en ny måte å forstå autenticitet på. Både Petra Koppers og Matt Hargrave avviser at man kan forholde seg til universelle kriterier for kvalitet i kunst, og mener at kvalitet må forstås og utvikles innenfra. Dette uttrykkes også i de samtalen jeg har hatt med kunstneriske ledere om hvordan de jobber ut fra den enkelte skuespillers kvaliteter, og hvordan de tilpasser ferdighetstreningen til den enkeltes unike utgangspunkt, det være seg en spesifikk bevegelseskvalitet, en spesiell evne til å improvisere eller noe som på annen måte bidrar til det Koppers beskriver som en form for destabilisering eller forstyrrelse, og som kan være en kunstnerisk kvalitet i seg selv.⁴⁸ Jeg skal her vise noen eksempler på hvordan kvalitet kan forstås i møtet med skuespillere med utviklingshemming.

«Pipan – ur en schäfers perspektiv» er en av scenene i Kulturcentrum Skånes forestilling *Privat – välkommen in!* I motsetning til Albins poetiske fremføring av «Jag var vid havet» er «Pipan – ur en schäfers perspektiv» en kraftfull, energisk og mørk scene. Scenen fremføres av Tomas Alm Bröms, som også har skrevet teksten, og som sammen med flere har laget en miks av bilder, film, musikk og sang. Bröms' tekst er inspirert av morfaren til en av de andre i ensemblet: Morfaren hadde revet ned en plakate med bilde av Hitler under krigen og havnet i konsentrasjonsleir. Bröms har skrevet teksten ut fra en schäferhunds perspektiv på krigen og livet i leiren. Musikken som anvendes, er heavy metal. Bildene i bakgrunnen er dystre, og i Bröms' fremføring oppleves både formen, teksten og musikken som opprørende. Innslaget er også spesielt fordi det er hundens historie som fortelles – en hund som fremstår som mer human enn menneskene. Når man som publikum vet

48 Koppers 2004, s. 59.

hvordan Hitlers tredje rike forsøkte å utrydde all svakhet og annerledeshet, og hvordan grupper som de utviklingshemmede gikk rett i fortapelsen, får den smerten og fortvilelsen som formidles, et ekstra lag. Bröms gir med sin funksjonshemming troverdighet og smerte til denne scenen som ingen ikke-funksjonshemmede kunne gjort. Det kan han gjøre fordi den troverdigheten som ligger i det å selv ha en utviklingshemming, er blitt foredlet gjennom en profesjonell og kompetent kunstnerisk bearbeiding av stoffet. Men hans spesielle ståsted er avgjørende.

En tredje scene i forestillingen – som egentlig er tre scener med variasjoner over samme tema – handler om et par som har sine små hverdagsdiskusjoner. «Paret del 1: Vattentorn», «Paret del 2: Bestikk», «Paret del 3: Utvald». Alle tre tekstene er skrevet av et av medlemmene i ensemblet og fremføres med voiceover og miming. Tekstene er gjenkjennelige for alle, enten man har egne erfaringer med å etablere et parforhold, eller man gjenkjenner sine foreldre og deres diskusjoner. Første del handler om et foreldrepar som venter barn og om den redselen som plutselig kan komme over de vordende foreldrene: Fikser vi dette? Kan vi leve opp til forventningene? Dette settes på spissen gjennom den hypotetiske og absurde utfordringen som foreldrene ser for seg i fremtiden: «Kan vi forklare dette barnet hvorfor det finnes vanntårn?» I andre del treffer vi paret på IKEA for å kjøpe nytt bestikk, og diskusjonen utarter seg til å handle om politikk: borgerlig, tungt bestikk eller det rimeligste og transparente bestikket? I tredje del oppdager kvinnen at mannen gir poeng til andre damer de treffer ute på byen, og scenen omhandler hennes forsøk på å få mannen til å bevise at hun er kvinnen i hans liv. Alle uskyldige og komiske tekster – men fordi de fremføres av akkurat disse skuespillerne, kryper det inn en uro: Kan mennesker med utviklingshemming få barn? Bør de få barn? Går de også på IKEA og kjøper bestikk? Og har de samme utfordringer som mange andre med kjønnskamp og behov for å bli sett av sin partner? Ja, kanskje er det flere med utviklingshemming som strever med slike problemstillinger enn vi tror. Gjennom å bearbeide sine erfaringer i et kunstnerisk språk formidler skuespillerne smertefulle og komiske opplevelser som skaper forstyrrelser og utfordringer for publikum. Skuespillerens erfaringer er både ulike og like de andres, og denne spenningen blir her en kunstnerisk kraft.

Ved Central School of Speech and Drama beskriver fagansvarlig Nick Llewellyn hva man ser etter ved opptak til diplomkurset for skuespillere med *learning disabilities*: «We are looking for that spark.» Han ser etter den spesielle kvaliteten som kan utvikles og som er forskjellig fra alle formelle skuespillerfaglige kvaliteter. Llewellyn refererer til en av studentene som ble tatt opp, og som ikke oppfylte de formelle kriteriene, men hvor han så dette «noe» som ikke kan beskrives, men som i sin rette form blir en helt unik kvalitet på

scenen. En forståelse av kvalitet som noe som ikke kan beskrives på forhånd, men må oppleves, har konsekvenser for hvilke produksjoner man ønsker å jobbe frem, og passer dårlig inn i en tradisjonell, tekstbåret teatertradisjon med universelle kriterier knyttet til et bestemt verk og forhåndsbestemte ferdigheter. Foruten å se etter «that spark», snakker de kunstneriske lederne om viktigheten av at skuespillere med spesielle erfaringer får formidle disse erfaringene i en større offentlighet. Når levde erfaringer formidles av funksjonshemmede som selv har opplevd å bo på institusjon, som har blitt plassert i spesialundervisning, eller som opplever verden annerledes på grunn av sansemessige og kognitive variasjoner, kan forestillingen få en annen kvalitet enn når den formidles av ikke-funksjonshemmede kunstnere. At funksjonshemmingskunst kan ha en egen estetikk og kvalitet, er også tema for Per Solvang. I en studie hvor han intervjuet 30 personer som definerte seg som «disability culture activists», trekker informantene frem hvordan dansere med funksjonshemming har andre erfaringer med kropp og bevegelse og dermed kan være med å utvikle nye estetiske danseuttrykk.⁴⁹ I Teater nonSTOP snakker den kunstneriske lederen Line Strøm om hvordan de «kan glede seg over den spesielle bevegelseskvaliteten, og til og med får kick av det, av kunstuttrykket».⁵⁰

Det er vanskelig å beskrive noe nytt og uopplevd for noen med begreper som tilhører «gamle» erfaringer. Ofte strekker ikke gamle begreper til for å beskrive det «usette». Vi trenger også å utvikle et nytt begrepsapparat eller knytte det gamle begrepsapparatet til nye opplevelser. Dersom vi ikke gjør det, vil fortsatt bildene av utviklingshemmede som «søte blomster» dukke opp i minnet når det snakkes om teater med denne gruppen.

Utvikling av kvalitet gjennom kompetanseheving og kritikernes blikk

Møtet med skuespillere med utviklingshemming utfordrer oss ikke bare estetisk, men også etisk, intellektuelt og følelsesmessig. Om man skal kunne bevege seg bort fra en situasjon hvor skuespillerne ensidig blir vurdert ut fra «hvor ekte og autentisk» de fremstår, trengs det debatt om møtet mellom funksjonshemming og kunst, og det trengs utdanningstilbud. Skuespillere med utviklingshemming er stort sett avskåret fra å tas opp ved tradisjonelle teaterutdanninger. Dermed blir den interne opplæringen desto viktigere. De kunstneriske lederne jeg har intervjuet, trekker alle frem hvor viktig forventninger og opplæring er for utvikling av skuespillernes kvaliteter. Mange

49 Solvang 2012.

50 Line Strøm, Teater nonSTOP, intervju 18.05.2016.

opplever at skuespillerne i liten grad tidligere i sine utdanningsløp har møtt forventninger om å kunne bidra med noe som kan være interessant for andre enn dem selv og den nærmeste familien. Mye av teatrenes arbeid i starten blir derfor å lære skuespillerne at det kreves fokus, konsentrasjon og gjentakelser for å forbedre seg. Stina Moltu har vært engasjert i flere prosjekter med Teater nonSTOP og har fulgt teateret helt siden starten. Hun opplever at det har vært stor utvikling av skuespillernes ferdigheter i denne perioden, men også en endring i hvilke krav man kan stille til dem:

Og så synes jeg at før måtte vi prøve alt veldig mange ganger. Første gangen jeg jobbet med gruppa, syntes jeg at vi må bare gjøre det hundre ganger, men nå er det ikke slik lenger [...], nå er det mer konsentrasjon, nå jobber vi, så er det pause, så jobber vi.⁵¹

Etter hvert som det blir stadig flere skuespillere med spesielle forutsetninger på scenen, og de får kompetanseheving gjennom ensemblene de er tilknyttet, tyder mye på at det skjer en form for mainstreaming – ikke mainstreaming i den forstand at man blir kommersialisert eller mer lik andre, men i den forstand at man i større grad blir tatt på alvor fordi man gjør seg gjeldende i kunstfeltet. Dette skjer gjennom ulike samarbeidsformer mellom kunstnere med ulik bakgrunn og funksjonsevne og i samarbeid med etablerte kunst-institusjoner. Disse samarbeidene bidrar også til diskusjoner om kvalitetskriterier. Finske DuvTeatern har for eksempel gjort det til sin arbeidsform at de i alle produksjoner samarbeider med andre profesjonelle kunstnere – blant annet har de laget produksjoner sammen med Finlands Nationalopera. Gjennom slike samarbeid utvikles ikke bare et randsonefenomen – også kunstfeltet som sådan blir påvirket.

Den økende profesjonaliseringen av feltet gjør at flere forestillinger blir gjenstand for oppmerksomhet hos teaterkritikere, som for eksempel Lyn Gardner i *The Guardian*.⁵² Når *Sydsvenskan* omtaler Moomsteaterns *Ett Drömspel*⁵³ og bedømmer den kunstneriske kvaliteten fremfor det sosiale og omsorgspolitiske aspektet, øker også interessen ut over den innerste kretsen. Og som journalist Runar Moen skriver i *Namdalsavisen* 25. mai 2017 når han anmelder forestillingen *Puslespill*:

Teater, dans eller kunst – å se og oppleve Teater nonSTOPs nye forestilling er som å få et solid knyttneveslag i magen [...]. «Puslespill» er langt

51 Intervju 18.05.2016.

52 Gardner 2016; 2017.

53 Gunnarson 2016.

fra å være et mainstream, lettfordøyelig teaterstykke. Dialog er fraværende. Hva som er improvisasjon og hva som er planlagt koreografi er uklart [...]. David Lynch er for øvrig en god beskrivelse av stemninga du får av «Puslespill».⁵⁴

Det anmelderen har fanget opp her, er et stykke postdramatisk teater – fragmentert, sjangerblandende, nyskapende og en forestilling som slipper til ellers marginaliserte stemmer. Det er uttrykket som er i fokus, ikke diagnoser eller stereotypier knyttet til dem som står på scenen.

At interessen øker, ser man også på økonomiske bevilgninger, som i det tidligere nevnte EU-finansierte prosjektet *Crossing the Line*. Slike initiativ utvikler nytt, kunstnerisk utvidende teater – kunst som utvider forståelsen av oss selv og samfunnet vi er en del av, og bidrar til at utviklingshemmede blir sett på som potensielle skuespillere og gitt mulighet for estetisk utdanning og utvikling. Større økonomiske satsinger er med på å gjøre dette mulig, og som Hargrave litt humoristisk påpeker: «Money and resources sharpen quality.»⁵⁵

Det finnes ikke ett bestemt teateruttrykk for skuespillere med utviklingshemming, men et mangfold. Noen uttrykk åpner, noen lukker. Eksamensforestillingen til Kulturcentrum Skåne *Privat – Välkommen in!* balanserte hårfint på grensen mellom å bekrefte fordommer og å skape øyeblikk av kvalitativ god kunst som utfordrer publikum til å se forbi funksjonshemmingen. *Privat – Välkommen in!* presenterte mange gode enkeltscener, som jeg har presentert noen av i denne artikkelen. Samtidig viser forestillingen hvor vanskelig det kan være å manøvrere i dette feltet. Den innledende appellen som holdes om hvor viktig det er at kunstnere med utviklingshemming får stå på scenen, inneholder et viktig budskap, men kan samtidig bidra til at publikums blick farges av det sosiale engasjementet, og at man mot sin vilje bekrefter fordommer. Gjennom å overkommunisere sitt sosiale engasjement og sin pedagogiske tilnærming kan man slå i hjel det unike i uttrykket fordi man retter oppmerksomheten mot det man vil bekjempe. Herbert Marcuse påpekte at politisk kunst som legger for stor vekt på det politiske, risikerer at kunsten nettopp blir mindre politisk potent.⁵⁶ Når Moomsteatern stoler på det kunstproduktet de har laget og lar det stå på egne ben, blir berettelsen viktigere enn skuespillene, men kan også av noen bli forstått som et normaliseringsprosjekt. Det er mange kamper på disse teaterscenene. Her utspilles ofte et dobbelt teater.

54 Moen 2017.

55 Hargrave 2016, s .90.

56 Marcuse 1981.

Moomsteaterns teaterforestilling *Ett drömspel* fikk stå for seg selv som den Strindberg-oppsetningen den var, og publikum ble overlatt til seg selv og sine refleksjoner. En tilfeldig publikummer jeg snakket med etter forestillingen, fortalte at han hadde sett *Ett drömspel* flere ganger på andre scener, men at han nå endelig forsto han hva dette stykket handlet om. *Privat – välkommen in!* bygde i stor grad på biografisk materiale, og ettersom innholdet retter oppmerksomheten mot de spesielle erfaringene som skuespillerne har fordi de har funksjonsnedsettelse, kreves det i enda større grad et gjennomarbeidet og profesjonalisert uttrykk, slik også mange av de gjennomarbeidede enkeltscenene hadde. Da blir det spesielt godt når man lykkes, fordi det er historier som i så stor grad berører. Det skapes en forstyrrelse, en dissonans, som blir en underliggende samfunnskritikk eller samfunnskommentar.

Artaud skriver i *Det dobbelte teater* at han protesterer mot et isolert kulturbegrep hvor kunsten befinner seg på den ene side og livet på den andre. I dette tilfellet handler det ikke om å separere kunsten fra livet, men om å separere kunsten fra kategorisering av utviklingshemmede som en ensartet, ekte og primitiv gruppe. Utviklingshemmede må få sjanse til «å spille en rolle», slik Per Törnquist postulerer. Ikke alle utviklingshemmede er kunstnere, men noen kunstnere er utviklingshemmet. Autentisiteten ligger ikke i diagnosen, men i teaterets evne til å skape diskontinuerlige møter. Noen ganger lykkes man, andre ganger ikke.

Litteratur

- Access all areas (u.d). Hentet fra <http://www.accessallareastheatre.org/staff-and-trustees/> (lest 01.10.2016).
- Artaud, Antonin (2000). *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Boyle, David (2004). *Authenticity. Brands, fakes, spin and the lust for real life*. London: Harper Perennial.
- Central School of Speech and Drama (2016). «Performance Making Diploma for Learning Disabled Adults (Leverhulme Arts Scholarships)». Hentet fra <https://www.cssd.ac.uk/course/performance-making-diploma-learning-disabled-adults> (lest 01.10.2016).
- Compagnie de l'Oiseau Mouche (u.d). <http://oiseau-mouche.org/> (lest 01.10.2016).

- Cox, David (2008). «The imbecilic truth about the Tropic Thunder retard debate». *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/sep/22/tropicthunder.benstiller> (lest 16.10.2017).
- Cull, Laura (2012). *Theatres of immanence. Deleuze and the ethics of performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Danbolt, Gunnar (2015). *Outsideren Herleik Kristiansens kunst*. Tromsø: Sør-Troms Museum.
- Dissimilis (u.d.). «Om dissimilis». Hentet fra <http://www.dissimilis.no/index.php/om-oss/om-oss> (lest 01.10.2016).
- Gardner, Lyn (2014). «Learning disabled theatre: where is the UKs answer to Back to Back?» *The Guardian*, 17. oktober 2014.
- Gardner, Lyn (2017). «Theatre is coming to terms with its diversity problem. Real progress is vital». *The Guardian*, 2. januar 2017.
- Glada Hudik Teatern (u.d.). *Glada Hudik Teatern*. Hentet fra <http://www.gladahudikteatern.se/> (lest 01.10.2016).
- Goksøyr, Marte Wexelsen (2011). «Vi er utrydningstruet!» *Morgenbladet*, 8. april.
- Good, Peter (2001). *Language for Those Who Have Nothing. Mikhail Bakhtin and the Landscape of Psychiatry*. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- Goodley, Dan, Rebecca Lawthom og Katherine Runswick Cole (2014). «Posthuman disability studies». *Subjectivity*, 7(4), s. 342–336.
- Grue, Jan (2013). «Rhetorics of difference: Julia Kristeva and disability». *Scandinavian Journal of Disability Research*, 15(1), s. 45–57.
- Gunnarson, Björn (2016). «Mästerprov som faller väl ut». *Sydsvenskan*, 5. september.
- Hargrave, Matt (2015). *Theatres of learning disability. Good, bad, or plainly ugly?* Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Helgheim, Kjell (2000). «Etterord». I A. Artaud, *Det dobbelte teater* (s. 151–178). Oslo: Solum.
- Jackson, Shannon (2011). *Social works performing arts, supporting publics*. New York/London: Routledge.
- Johannessen, Henrik Holck (2011). «Skribent med Downs». *Morgenbladet*, 15. april. Hentet fra http://morgenbladet.no/debatt/2011/skribent_med_downs#. U10pZ1DIZ6Q (lest 16.10.2017).
- Johansen, Oddbjørn og Ellen Saur (2010). «Teater nonSTOP. Et profesjonelt teater med kunstnerisk og politisk verdi?» *Nordisk Tidsskrift for Drama* 47(2), s. 33–37.
- Johnston, Kirsty (2016). *Disability theatre and modern drama. Recasting modernism*. New York/London: Bloomsbury.

- Jürs-Muns, Karen (2006). «Introduction». I H.-T. Lehmann (red.), *Postdramatic theatre* (s. 1–15). London: Routledge.
- Kuppers, Petra (2004). *Disability and contemporary performance. Bodies on edge*. New York/London: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Levin, Sam (2017). «Black American actors slighted as Brits nab roles: ‘We can’t tell our own stories?’» *The Guardian*, 9. mars.
- Marcuse, Herbert (1980). *Den estetiska dimensionen*. Göteborg: Röda bokförlaget.
- Moen, Runar (2017). Et stemningstungt kunstverk av ei teaterforestilling. *Namdalsavisa*, 25. mai.
- Rapley, Mark (2004). *The social constructing of intellectual disability*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sauer, Lennart (2004). *Teater och utvecklingsstörning. En studie av Ållateatern*. Doktoravhandling. Umeå Universitet.
- Saur, Ellen (2008). *Kulturarena med mulighet for dialog? Grotta – en fritidsklubb for mennesker med utviklingshemming*. «Målet e vel at vi ska ha det arti, trur æ». Doktoravhandling. NTNU, Trondheim.
- Saur, Ellen og Oddbjørn Johansen (2013) «Stepping into the unknown – welfare, disability, culture and theatre as an opportunity for equality?» *Research in Drama Education*, 18(3), s. 246–260.
- Siebers, Tobin (2010). *Disability aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Solvang, Per Koren (2012). «From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art.» *ALTER: Journal of Disability Research*, 6(3), s. 178–187.
- St.meld. nr. 40 (2002–2003). *Nedbygging av funksjonshemmende barrierer*. Oslo: Sosialdepartementet.
- Tropic Thunder* (2008) [film]. Regi: Ben Stiller. Red Hour Films.
- Törnqvist, Per. (u.d.). «Om Moomsteatern». Hentet fra <http://moomsteatern.com/om-moomsteatern/> (lest 01.10.2016).
- Žižek, Slavoj (2006). *The parallax view*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

En spesiell takk til dem som har stilt opp til intervjuer, og de virksomhetene som jeg har besøkt, der jeg har blitt tatt imot med åpne armer og hatt inspirerende diskusjoner:

- Crossing the Line Festival (Roubaix, Frankrike)**. Festival januar 2017.
- DuvTeatern (Helsinki, Finland)**. Samtaler med kunstnerisk leder og regissør Mikaela Hasán samt ekspertgruppen i DuvTeaterns seminar om *Konst, historia och funksjonsvariationer*. Januar 2017 og 20.–21. juni 2017.

Kulturcentrum Skåne (Lund, Sverige). Oppkjøring frem mot eksamensforestillingen *Privat – välkommen inn!* og forestilling 12.04.2016. Observasjon ved Kulturcentrum Skåne 05.04.–06.04.2016. Intervju med kunstnerisk leder Christel Nilsson Ringdahl 05.04. og 13.04.2016.

Moomsteatern (Malmö, Sverige). Intervju med Per Törnquist, kunstnerisk leder. Forestillingen *Ett drömspel* 17.10.2016.

Royal Central School of Speech and Drama (London, England). Eksamensforestillingen *Exit Festival* 23.07.2016 samt intervju med Nick Llewellyn, kunstnerisk leder for Access all Areas og Diploma Course Central School of Speech and Drama.

Teater nonSTOP (Namsos, Norge). Intervju 18.05.2016 med Line Strøm, kunstnerisk leder, og Stina Moltu, innleid kunstner, samt mange jevnliges samtaler om kunstnerisk arbeid i dette feltet med Stina over flere år.

Jeg har også hatt stor nytte av den rikholdige informasjonen på nett, filmer og tidligere forestillinger. Dette gjelder særlig:

Dissimilis' hjemmeside og opptredener.

Glada Hudik Teatern (Hudiksvall, Sverige) gjennom deres nettside, dokumentarserie, spillefilmer basert på virksomheten og ellers rike presentasjon i media. I tillegg ligger det et stort materiale på internett, både omtale av virksomheter og YouTube-videoer av forestillinger.

The Guardians artikler og teaterkritikker, spesielt Lyn Gardners dekning av et bredt teaterfelt.

Hvordan vurdere kvalitet i bildebokapper?

Elise Seip Tønnessen

«Se nå!» «Den er gøy, hør nå!». Jeg er på hjemmebesøk hos barn som prøver ut litterære bildebokapper. Barna er i sitt ess når de kjenner appen og kan dele gleden med andre. De forutsier hva som skal skje, og viser på den måten at de har forstått poenget med historien. De trykker og tryller fram lydeffekter, gjerne i takt med fortellerstemmen. De løser oppgaver underveis og fryder seg når det bringer dem videre i historien. For barn som opplever bildebøker på nettbrett, dreier den gode opplevelsen seg om flere ting: gode historier, morsomme lyder, og aktiviteter som beriker historien og gir dem en følelse av mestring.

Er slik positiv respons fra barna et uttrykk for kvalitet? Kan kvalitet observeres, slik at vi kjenner den igjen når vi ser den? I denne artikkelen drøfter jeg hvordan vi kan vurdere litterær kvalitet opplevd i et digitalt medium, basert på empiriske studier av tre ulike grupper. Jeg har observert barn som leser et utvalg bildebokapper, intervjuet foreldrene deres og deretter intervjuet produsentene bak de mest populære appene. Når jeg tar utgangspunkt i observasjonene av barnas leseropplevelser, er det uttrykk for en leserorientering, en interesse for den litterære opplevelsen som realiseres i møte med en konkret tekst og i en situasjonskontekst som kan variere fra lesning til lesning.¹ Når jeg vurderer denne opplevelsen i lys av foreldrenes kommentarer om barnets respons og familiens lesepraksis, er det ut fra en forståelse av at familiekulturen utgjør den sentrale konteksten for barns litterære opplevelser. Når jeg videre intervjuer produsentene om prosessen bak de mest aktuelle appenes tilblivelse og deres vurdering av de valg som er foretatt i verbalspråk, bilder, opplesning og interaktive funksjoner, innebærer det en forståelse av at slike valg legger grunnlaget for den leseropplevelsen barna realiserer.

1 Oterholm 2016, s. 142.

«Kvalitet» er et begrep som vanskelig kan defineres entydig og uavhengig av den sammenhengen det brukes i. Knut Ove Eliassen påpeker at kvalitet ikke kan være «en absolutt gitt egenskap, den er et aspekt ved gjenstanden som trer frem i kraft av en målestokk. Det som måles, måles alltid i relasjon til noe annet: det vil si at det forutsetter sammenligning av forskjellige objekter».² Mitt forskningsdesign gir mulighet til å sammenligne tre ulike gruppers vurderinger av hvilke aspekter ved opplevelsen av bildebokappen det kan være relevant å trekke inn i en samlet kvalitetsvurdering. Målet med et slikt empiridrevet prosjekt er ikke å finne fram til et entydig vurderingsgrunnlag, men å avdekke og diskutere både samsvar og spenninger i hvordan barneleserne, foreldrene (i rollen som formidlere og oppdragere) og produsentene vurderer kvalitet i bildebokapper.

I et essay om vurdering av barnelitteratur tar Nina Christensen til orde for en inndeling i henholdsvis avsenderorienterte, verkorienterte og mottakerorienterte vurderinger.³ Et annet sted påpeker hun at enhver vurdering også må ta konteksten i betraktning.⁴ Barnelitteratur blir gjerne formidlet av formidlere, som inngår i en slik kontekst. Det avsenderen har ønsket å uttrykke eller tilby med sitt verk, er ikke nødvendigvis det samme som barnet og formidleren realiserer og opplever. Derfor kan det være interessant å sammenligne kvalitet sett i henholdsvis et avsender- og et mottakerperspektiv.

Sett i et leserorientert perspektiv blir verket som estetisk objekt realisert gjennom lesehandlingen, sier resepsjonsetetikeren Wolfgang Iser og anbefaler en analyse som anser teksten mer som et potensial for mening enn som et produkt. Målet for analysen er dermed ikke å forklare verket, men å avdekke betingelsene for at det kan ha en estetisk virkning.⁵ I en viss forstand er de potensielle kvalitetene leseren kan realisere, innskrevet i selve verket, i form av en lesestrategi knyttet til det man kan kalle en modelleser eller en implisitt leser. Verket kan være mer eller mindre åpent, påpeker Umberto Eco. I et lukket verk er det bare én bestemt lese måte som gir mening, mens modelleseren i et åpent verk har mer spillerom for ulike lesninger.⁶

Når målet er å drøfte kriterier for kvalitetsvurderinger av bildebokapper, må både tekstens meningspotensial og mediets handlingspotensial tas med. «Bildebokapp» er en betegnelse som brukes av forlagene, og også av forskere, om bildebøker som framføres i et digitalt medium med interaktiv berøringsskjerm (nettbrett eller smarttelefon).⁷ Sammensetningen indikerer

2 Eliassen 2016, s. 9.

3 Christensen 2008.

4 Christensen 2009.

5 Iser 1978, s. 18.

6 Eco 1979; Iser 1978.

7 Al-Yaqout og Nikolajeva 2015, s. 1.

at en tekst i ett medium – en allerede eksisterende bildebok – overføres til et nytt medium, en app. I noen tilfeller bruker norske forlag begrepet også om tilsvarende apper som ikke har en papirbok som forelegg. I denne artikkelen inkluderer jeg dem i samlebegrepet «bildebokapper» og omtaler dem mer spesifikt som «digital først-produksjoner». Mitt materiale består av narrative bildebokapper, der det med støtte i fortellerteori kan være aktuelt å skille mellom vurderinger av *hva* som fortelles (historien), og *hvordan* det fortelles (fortellehandlingen).⁸

En lesehendelse kan forstås ut fra både subjektive og situasjonsbestemte kriterier og mer stabile kriterier knyttet til egenskaper ved teksten og mediet.⁹ Noe av det som kjennetegner lesing i interaktive medier, er at det aktive samspillet med mediet i mange tilfeller er en forutsetning for å realisere teksten. At leserens valg kan få betydning for hvilken tekst som faktisk blir realisert, er en av grunnene til at jeg i denne artikkelen tar utgangspunkt i lesernes perspektiv. Den aktiviteten som kan observeres hos barna, er en nødvendig forutsetning for at den litterære opplevelsen kan finne sted. Samtidig ser jeg dette engasjementet som en respons på det meningspotensialet som teksten tilbyr, og det handlingspotensialet som følger av at teksten formidles i et digitalt medium. Samspillet mellom bildeboktekstens ord og bilder på den ene siden og mediet på den andre, kommer jeg nærmere inn på nedenfor.

Bildebokapper for små barn er et nytt fenomen i kulturlivet. Det medfører at målestokkene fremdeles er under etablering og derfor verdt å diskutere. Målestokker eller vurderingskriterier som allerede har blitt utviklet innenfor andre deler av litteraturen, kan her danne et interessant sammenligningsgrunnlag. I en klassisk artikkel om vurdering av barnebøker understreker Sven Møller Kristensen at «der ikke eksisterer noen faste objektive kriterier for vurdering av kunst». Likevel foreslår han et begrepsapparat som utgangspunkt for å diskutere litterær kvalitet, i form av tre begreper som allerede har vunnet anerkjennelse innenfor den litterære institusjonen: enhet, intensitet og kompleksitet. Møller Kristensen drøfter disse dimensjonene med utgangspunkt i fortellinger for barn i skolealder.¹⁰ Jeg tar dem i bruk som åpne og relasjonelle begreper som må fylles med innhold som er relevant for bildebokappenes særpreg i uttrykksform og lesepraksis. Enhet og kompleksitet har tradisjonelt vært anvendt som tekstinterne kriterier, og slik kan de komme til å stå i et spenningsforhold til hverandre. Enhetskriteriet springer ut av et litteratursyn som forutsetter at alle deler av verket bidrar til en harmonisk

8 Stichnothe 2014, s. 2. I fortellerteorien skiller Genette (1980) mellom «historie», «diskurs» og «narrasjon». Jeg omtaler for enkelthets skyld de to siste under ett som «fortelling», i tråd med Seymour Chatmans (1978) skille mellom «story» og «discourse».

9 Iser 1978, s. 10.

10 Møller Kristensen 1974, s. 26.

helhet, men i samspill med kriteriet om kompleksitet kan man like gjerne tenke seg at enheten kan romme disharmonier og spenninger eller åpne for ulike lesninger av et åpent verk (jf. Eco ovenfor). I vurdering av bildebokapper finner jeg det særlig relevant å diskutere hvordan tekstens meningsressurser og mediets handlingsmuligheter fungerer sammen i helheten, enten denne helheten framstår som harmonisk eller spenningsfylt. Enhet og kompleksitet vil da ikke bare dreie seg om handling, tid og sted innenfor fiksjonsuniverset, altså det som utgjør *historien* i narrativ litteratur. De kan også aktualiseres i relasjonen mellom denne historien og de valgene mediet gir leseren, for eksempel å aktivere uttrykksformer som lyd og animasjoner. I glimtet fra mitt møte med barneleserne som jeg presenterte innledningsvis, er det særlig intensiteten i barnas respons som kommer til syne. Intensitet er en dimensjon som Møller Kristensen knytter til framstillingsformen, men også til leserens engasjement. Ved litterær lesing i digitale medier kan leserens engasjement vekkes av den gode historien, der barna lever seg inn i handling og karakterer, men den kan også komme til uttrykk i aktivitetene barna engasjerer seg i underveis i lesningen.

Bildebokappen som ikonotekst og som medium

I bildebokmediet er bilder og skrift designet som en helhet. Det er dette samspillet Kristin Hallberg har beskrevet med begrepet «ikonotekst», altså en type tekst der leseren må forene mening fra ord og bilder i en tolkning av helheten.¹¹ Den grunnleggende meningsenheten i bildeboka er et oppslag (en dobbeltside), og historien kommer fram som en sekvens av slike oppslag.¹² Den sentrale handlingen i lesing i bildebokmediet blir dermed å bla fra oppslag til oppslag, og ofte brukes sidevendingen til å få fram overraskende poeng.

Når bildebokteksten overføres til en app, har det vært vanlig å videreføre oppslagene og sidevendingen til det digitale mediet. En slik videreføring av et etablert mediums egenskaper til et nytt digitalt medium, er typisk for «remediering» i en tidlig fase, hevder Bolter og Grusin.¹³ I mitt materiale er strukturen med blafunksjonen videreført i alle appene som er remedieringer av papirbøker, mens oppslagene ikke er like tydelig avgrenset i de to eksemplene som er digital først-produksjoner. Der vil det være mer nærliggende å beskrive framdriften som en sekvens av scener, inspirert av film, med kamera-bevegelser og klipp. Slik vil handlingene mediet legger til rette for, også prege leseprosessen og dermed den estetiske opplevelsen.

11 Hallberg 1982; Nikolajeva og Scott 2006.

12 Birkeland og Mjør 2012, s. 73.

13 Bolter og Grusin 1999.

Det som mest tydelig skiller bildebokappen fra papirboka, er at appen kan framføre fortellingen for leseren. Al-Yaqout og Nikolajeva knytter dette til begrepet «performance», som de bruker på to måter.¹⁴ For det første viser det til den enkleste formen for framføring i appen, en høytleserstemme, som kan være obligatorisk eller valgfri. Lydsporet kan i tillegg inneholde miljølyd og musikk. For det andre kan begrepet vise til leserens aktivitet med å framkalle lydeffekter, animasjoner og lignende. I noen apper må leseren også løse oppgaver for å komme videre i historien. Det performative aspektet kan altså både være en integrert del av appens multimodale tekst og en praksis som må realiseres av leseren, og som kan variere fra én lesning til en annen.

Leserens aktive handling med berøringsskjermen omtales gjerne som «interaktivitet». Sumin Zhao og Len Unsworth har drøftet hvordan berøringsdesignet bidrar til opplevelsen av fortellingen. De skiller mellom to former for interaktivitet som er særlig relevante for dette mediet. Den første formen er *ekstratekstuell*, der brukeren trykker på ikoner som markerer aktive punkter på skjermen (*hotspots*). I disse tilfellene er ikonene ikke en integrert del av fortellingen – det kan derimot være for eksempel menyvalg der man kan velge å slå lyden av eller på, hente fram skriften eller skjule den, eller velge automatisk bladvending (se eksempler omtalt som «innstillinger» i figur 3). Den andre formen for interaktivitet er *intratekstuell*, det vil si at berøringspunktene er integrert i ikonoteksten, og at funksjonen må tolkes som en del av historien. Zhao og Unsworth påpeker at å berøre et slikt punkt er en meningsskapende handling: «[W]e perform a semiotic act.»¹⁵ Denne handlingen kan være knyttet til både sentrale og perifere sider ved historien. Samspillet mellom slike semiotiske handlinger som leseren utfører, og historiens utvikling kan dermed styrke enhetskriteriet som Møller Kristensen trekker fram, eller bryte opp enheten, avhengig av hvordan berøringsfunksjonen blir integrert i fortellingen.

Brukernes aktivitet med å trykke, dra og bla på skjermen har også en sanselig side. I en artikkel om estetiske aspekter ved å lese bildebokapper beskriver Ture Schwebs berøringsskjermen som et taktilt medium, der leseren opplever at hun kan tilføre liv og dynamikk til teksten ved å berøre skjermen med fingrene. Denne fysiske interaksjonen mellom leser og skjerm legger grunnlaget for en særegen «liveliness».¹⁶ Slike handlingsmuligheter legger til rette for en form for intensitet som kan tilføres i samspillet mellom leser og medium. Leserens semiotiske handling og taktile samhandling særpreger mediet og den performative lese måten det forutsetter.

14 Al-Yaqout og Nikolajeva 2015.

15 Zhao og Unsworth 2017, s. 94; Djonov og van Leeuwen 2018.

16 Schwebs 2014, s. 9.

I drøftingen av kvalitet i bildebokapper blir det dermed viktig å se hvordan egenskaper ved bildebokas ikonotekst samspiller med mediets egenskaper, og hvordan dette kan prege opplevelsens enhet, intensitet og kompleksitet i hver enkelt lesning.¹⁷ Mediet er ikke bare en formidlingsteknologi – det bidrar også med estetiske og meningsbærende elementer i den totale estetiske opplevelsen av bildebokappen. Tekst og medium er så tett sammenvevd i den estetiske opplevelsen at den intratekstuelle interaktiviteten i praksis ikke kan skilles fra ikonoteksten. Men av hensyn til den analytiske klarheten skiller jeg her mellom tekst og medium i analysen: På den ene siden ser jeg etter betydningselementer som springer ut av de meningsressursene (ord, bilder, lyd og sidedesign) som appen viser fram automatisk, og på den andre siden betydningselementer som mediet gir leseren mulighet til å aktivere.

Materiale og metode

Jeg tar utgangspunkt i mottakerperspektivet, mer konkret i barnas opplevelser, og bruker deres valg av favoritter til å velge ut noen apper, der jeg også belyser produsentenes vurdering av kvalitet. En kan ikke vente at små barn kan uttrykke seg om kvalitet på et abstrakt nivå, derfor tolker jeg deres opplevelse av kvalitet ut fra observasjoner av deres tekstvalg og lesepraksis, og i lys av hvordan den konkrete lesehendelsen utfolder seg. Når barn feller verdidommer, må man regne med at de har mindre erfaring med de etablerte målestokkene jeg nevnte innledningsvis, og derfor møter tekst og medium mer åpent enn mer erfarne lesere. I møte med et nytt medium mener jeg nettopp derfor at det er særlig interessant å inkludere responsen fra dem som utgjør den primære målgruppa. Intervjuene med foreldrene bidrar til min forståelse av lesevaner og kulturelle praksiser i hjemmene, i tillegg til at de avdekker hvilke kvalitetskriterier foreldrene forholder seg til.

Jeg har besøkt seks hjem der jeg har observert og snakket med til sammen elleve barn og foreldrene deres. Barna var stort sett i alderen 4–6 år (i ett tilfelle deltok også en storesøster på 8). Familiene hadde på forhånd sett på sju bildebokapper som jeg hadde valgt ut. Disse appene representerer ulike måter å bruke mediet på – fra boknære til selvstendige litterære apper laget på nettbrettets premisser. I en tidligere studie har jeg delt inn bildebokapper i fire kategorier: *visuell lydbok*, som viderefører ikonoteksten med høyttlesning i tillegg; *bildebok med tilleggseffekter*, som legger til animasjoner eller lydeffekter; og *den interaktive bildeboka*, som er avhengig av leserens aktive medvirkning for å drive handlingen framover. Den fjerde kategorien, *digital først-produk-*

17 Hausken 2009.

sjoner, har ikke papirbok som forelegg.¹⁸ Den står dermed friere til å velge medieestetisk utforming. Det er ikke skarpe skiller mellom kategoriene, men de kan antyde noe om variasjonen i potensielle leserrealiseringer, som vurderingen bør ta hensyn til.

Lista over apper som informantene hadde gjort seg kjent med før intervjuet, ser slik ut:

Visuelle lydbøker:

Thorbjørn Egner (2012): *Karius og Baktus*¹⁹

Kari Grossmann (2011): *Lillesøster i butikken*

Bildebøker med tilleggseffekter:

Stian Hole (2011): *Garmanns sommer*

Aleksander L. Nordaas og Yngvill Hopen (2015): *Mister Mjukis*

Kari Stai (2011): *Jakob og Neikob*

Interaktiv bildebok:

Tøve Jansson (2012): *Hvordan gikk det?*

Digital først (der særlig den nederste også kan regnes som interaktiv bildebok):

Åshild Kanstad Johnsen (2013): *Kubbe lager skyggeteater*

Anna Karlsdottir og Christoffer Grav (2012): *Maja og det magiske speilet*

Flere av disse appene er også kjent gjennom andre medier – *Karius og Baktus* først som radiofortelling, *Mr. Mjukis* som barne-tv, mens *Jakob og Neikob* senere er satt opp som barneteater.

I intervjuet valgte barna selv ut den appen de likte best, og så gikk vi gjennom den mens de viste meg hva de gjorde, og fortalte hva de likte, og hvorfor de likte det. Utrop, latter og kroppsspråk som viste begeistring, ble tolket som tegn på hva barna verdsatte. Samtidig registrerte jeg hva barna valgte bort, og hvorvidt de mistet interessen for historien før de hadde kommet til veis ende. Slike reaksjoner er knyttet til den konkrete lesesituasjonen, og må forstås ut fra den. Lesehendelsen er på den ene siden knyttet til personlige interesser, erfaringer og relasjoner. Noen sider ved appen kan være spesielt morsomme når man har noen å dele dem med, og en historie som blir for lang og omstendelig når leseren er sliten eller ukonsentrert, kan fenge en annen dag. Men på den andre siden er den konkrete lesehendelsen uttrykk for en lesepraksis og en kulturkontekst som kan være mer stabil over tid. Dette kunne foreldrene si noe om da jeg henvendte meg til dem i den andre delen av familieintervjuet. Foreldrene ble også bedt om å si sin mening

18 Tønnessen 2014, s. 131 ff.

19 Denne sto opprinnelig på lista informantene fikk, men var ikke lenger tilgjengelig på intervjuetidspunktet.

om kvaliteten i de utvalgte appene og reflektere over hvilke verdier de ønsket å formidle til sine barn gjennom litterære opplevelser. Tabell 1 gir en oversikt over informantene og barnas valg av apper.

Tabell 1 Oversikt over informanter og valg av apper, gruppert etter familie.

NAVN (PSEUDONYM)	ALDER	FORETRUKKET APP	FORELDREINTERVJU
Lars	4	Jakob og Neikob: tjuven slår tilbake ²⁰	Pappa
Arne	6	Maja og det magiske speilet	
Tone	5	Jakob og Neikob	Mamma
Hans	4	Maja og det magiske speilet	Pappa
Hilde	8	Kubbe lager skyggeteater	
Siri	4	Kubbe lager skyggeteater	Mamma
Ivar	6	Hvordan gikk det?	
Mia	5	Jakob og Neikob	Mamma og pappa
Svein	6	Mr. Mjukis	
Geir	4	Maja og det magiske speilet	Mamma (mest) og pappa
Stian	6	Mr. Mjukis	

De nære møtene med leserne ga meg grunnlag for å velge ut de mest sentrale appene å snakke med produsentene om. Her valgte jeg ut tre av appene som var mest populære blant barna: *Jakob og Neikob*, *Maja og det magiske speilet* og *Kubbe lager skyggeteater*. Remediering av bildebok til app er teamarbeid, og derfor snakket jeg både med forfatter og illustratør (som noen ganger er samme person), forlagsredaktør og i ett tilfelle også teknisk tilrettelegger.²¹ Jeg ønsket å få vite hvordan de forhandlet om kvalitet i prosessen med å overføre bildebok til app, og spurte blant annet om hvordan de tok hensyn til historien i ord og bilder, til teknologiens krav og muligheter og til økonomiske rammer.

Barnas preferanser: Historier og trykking

De appene som flest av barna valgte å vise meg som sin favoritt, har en historie med et tydelig og målrettet plott. Alle barna valgte dessuten apper som tilbyr interaktive funksjoner i tillegg til en lojal opplesning av verbalteksten. *Jakob og Neikob* og *Maja og det magiske speilet* ble begge valgt av tre av barna,

²⁰ Familien hadde lastet ned denne, ikke den første *Jakob og Neikob*-appen.

²¹ Bjørn Terje Bakken var ansvarlig for digital utvikling i Samlaget da *Jakob og Neikob* ble produsert, men på intervjuetidspunktet ledet han et eget selskap (Epekebok AS) som utvikler programvare som de fleste norske forlag bruker i produksjon av bildebokapper.

to barn foretrakk *Kubbe lager skyggeteater*, og to andre har valgt *Mr. Mjukis*. *Jakob og Neikob* gjenskaper ord og bilder fra bildeboka av Kari Stai med samme tittel, men gir også leserne mulighet til å legge til blant annet ulike lydeffekter. *Kubbe lager skyggeteater* bygger på et bildebokunivers skapt av Åshild Kanstad Johnsen, men er ikke tidligere publisert på papir. Det er også laget en annen app med utgangspunkt i Kubbe-universet, med denne har tydeligere elementer av spill. *Mr. Mjukis* ble først laget som tegnefilm og er kanskje mest kjent fra visninger på *NRK Super*. Senere har historien blitt utgitt som både bildebok og app. Den er et eksempel på parallell publisering i flere medier fra et nyetablert produksjonsselskap. De tre andre er gitt ut av etablerte norske forlag, i *Majas* tilfelle i samarbeid med en spillprodusent. Fortellingen om Maja representerer en ytterkant i mitt materiale både ved at den er produsert digitalt først, og ved at de interaktive oppgavene må løses for å komme videre i historien.

Plottet i *Jakob og Neikob* er bygd opp rundt to nære venner: Jakob, som alltid sier ja, og Neikob, som alltid sier nei.²² Det avstedkommer vanskelige situasjoner når Neikob sier nei til alle hyggelige forslag Jakob kommer med, og enda mer dramatiske konsekvenser får det når Jakob sier ja til en tyv som vil stjele bilen deres, og til en krokodille som vil spise dem. Men med kløkt og samarbeid klarer de to vennene å løse opp flokene. Appen har en energisk fortellerstemme og gir barna mulighet til å aktivere lydeffekter ved å trykke på hotspots på skjermen. Gjennom hele appen kan leserne få vennene til å si henholdsvis «ja!» og «nei!», de kan få fram karakteristiske replikker fra de andre karakterene vennene møter på sin vei, de kan få bilmotoren til å brøle og krokodillen til å rape, eller de kan tenne og slukke lys. Lyd- og lyseffektene er altså intratekstuelle – de er nær knyttet til visuelle elementer som er sentrale i historien, og kan dermed intensivere opplevelsen. Men tilleggseffektene er ikke nødvendige for historiens framdrift, de bidrar først og fremst til personkarakteristikk og miljø. Appen har også mulighet for ekstratekstuell interaksjon med en meny der man kan slå av og på fortellerstemme og lydeffekter og legge inn sine egne lyder. Her kan man også få oversikt over alle bildene i historien og hente fram et memoryspill med bildemotiver fra fortellingen. Alle disse elementene inngår som meningspotensial i appen, men noen har en løsere tilknytning til historien enn andre.

De tre informantene tar aktivt i bruk muligheten til å legge til lydeffekter som understreker handling og plott. De viser sin verdsetting av historien ved å le hver gang de automatiserte svarene fører til absurde situasjoner. Tone (5 år) ler når Jakob må bygge nytt hus for å få plass til alle lampene han har

22 Konseptet er utviklet i en serie bøker og apper. Her er det den første boka/appen i serien som omtales.



Figur 1 Skjermdump fra appen *Jakob og Neikob*. Tone liker særlig oppslaget som viser kontrasten mellom de to.

sagt ja til å kjøpe. Hun humrer også litt når fortelleren sier at Neikob «kan seie NEI på hundrevis av språk». Og hun fryder seg når Jakob snur på spørsmålet til Neikob og dermed oppnår det han vil: «Du seier vel ikkje nei til ein biltur? NEI, svarer Neikob.» Helt til slutt merker hun seg at Neikob bryter mønsteret når han svarer ja på at de har hatt en fin tur. «Endelig sier Neikob ja!» sier Tone. Det er tydelig at hun verdsetter både historien og den verbale språkleken.

Lars (4 år) har funnet fram til menyvalget der han kan få oversikt over alle bildene i appen, og bruker oversikten til å forutsi historien. Slik viser han forståelse for plottet og for sammenhengen mellom oppslagene. Ved å gjenta sentrale formuleringer etter fortellerstemmen, der han hermer både dialekt og tonefall, viser også Lars at han verdsetter den muntlige framføringen.

Mia (5 år) synes overdrivelsene er morsomme. Hun ler godt av Jakob, som setter huset sitt oppå bilen og kjører det bort fra Neikobs hus. Men i sin lesning (sammen med broren Svein, 6 år) er hun mest opptatt av de ekstrektuelle funksjonene i appen. Barna har funnet ut at de kan spille inn og lagre egne lydeffekter, og de lager tullelyder som de tar opp. Foreldrene

forteller at barna satt mer stille og konsentrert og lyttet til historien de første gangene de hørte den, mens de ekstratekstuelle funksjonene tok mer over etter hvert.

I barnas respons til appen om *Jakob og Neikob* ser vi altså at de verdsetter plottet og hovedpoenget i historien, og at de har glede av de finurlige vendingene der to fastlåste karakterer blir fanget av sine tendenser til å si enten «ja» eller «nei». Vi ser også at den interaktive funksjonen som særlig er konsentrert om lydeffekter, kan berike lesingen. Særlig kommer det fram når barna utløser effekter som passer godt med det fortellerstemmen sier, slik at handlingsgang og effekter forsterker hverandre. Samtidig har jeg observert tilfeller der barna ser ut til å spore av fra historiens forløp fordi de blir så opptatt av disse effektene. Det skjer med Lars i perioder når han framkaller «nei!» gjentatte ganger og trenger en liten påminnelse for å komme videre i historien, og det tar nærmest overhånd med Mia og Svein, som blir helt oppslukt av å vise meg at de kan leke med teknologien i appen, på en måte som helt overskygger historien. Om mediets performative muligheter beriker historien eller tvert imot bryter opp enheten, ser slik ut til å variere fra den ene lesningen til den andre, avhengig av hvem som leser, hvem de leser sammen med, og hvor godt de kjenner appen.

Maja og det magiske speilet er laget som en digital først-produksjon i samarbeid mellom Gyldendal forlag og spillprodusenten *Bifrost*. Den handler om Maja, et lite spøkelse som går på spøkeskolen i Spøkestad. Bildene er holdt i kalde blåtoner, og karakterene er tegnet i en tegneseriestil som bruker konvensjonaliserte figurer og ansiktsuttrykk som gjør det lett å skille karakterene fra hverandre og tolke deres emosjonelle reaksjoner.²³ Under lesningen viser lysende rammer hvor det er hotspots som leseren må trykke på. Plottet settes i gang idet Maja kommer i skade for å knuse et speil og dermed slippe fri tre plageånder. Det er bare den som knuste speilet, som kan fange og uskadeliggjøre plageåndene, og for å redde Spøkestad fra plageåndene må Maja løse en serie oppgaver. I tillegg til å fortelle historien og dramatiserer replikkene, gir fortellerstemmen instruksjoner til leseren om hvordan hun eller han skal løse oppgavene. Oppgavene er strukturert etter en klassisk eventyrstruktur, der leseren først må hjelpe Maja gjennom tre kvalifiserende prøver, der hun eller han får øvet seg på de aktuelle oppgavene, og så må hovedprøvene gjennomføres: å fange inn hver av de tre plageåndene.²⁴ *Maja og det magiske speilet* skiller seg fra de andre appene ved at det er nødvendig å løse oppgavene for å komme videre i historien. Slik sett har denne appen likhetstrekk med dataspill.²⁵ Med opp-

23 Eisner 1996, s. 18.

24 Propp 2000 [1928].

25 En vurdering av kvalitet på dataspilletts premisser ville legge vekt på oppgavene spilleren settes til å løse underveis. Se for eksempel Burn (2009) for en sammenligning av narrativ kvalitet og spillkvalitet i Harry Potter som bok, film og spill.



Figur 2 Skjermdump fra appen *Maja og det magiske speilet*. Arne sammenligner plageåndene på bildet med ninjaer.

gavene som en nødvendig forutsetning for handlingens framdrift blir lesingen styrt uten andre valgmuligheter enn hvilken rekkefølge plageåndene fanges i.

Arne (6 år) sier han valgte denne appen som sin favoritt fordi «det var så gøy oppgaver». Han konsentrerer seg om å løse oppgavene, og oppsummerer plottet etterpå ved å si at alle de små spøkelsene er «redda fra plageåndene». Han har merket seg at plageåndene har ulike farger, og han holder rede på hvilken oppgave som er knyttet til hver av dem. Arne viser i det hele tatt en spesiell interesse for karakterene – han peker for eksempel på katten Mino, som er Majas trofaste følgesvenn, og som dukker godt ned i lomma hennes når det skjer noe skummelt. Når plageåndene dukker opp første gang (se figur 2), trekker Arne en parallell til et fiksjonsunivers han kjenner godt som tv-serie: «De liksom ser ut som ninjaer.» Det Arne særlig verdsetter i denne appen, er karakterene, stemningen og spilleelementene, som gir mestringsfølelse.

Hans (4 år) stiller til intervjuet i fullt Batman-utstyr og forteller at han liker å spille Ninja-spill. Han kaller Maja-appen «spooky» og viser på den måten at han også er opptatt av grunnstemningen i spøkelseshistorien. Når han tar fatt på appen, blir den livlige gutten konsentrert og stille. Noen av

oppgavene strever han litt med, og han må gjøre flere forsøk, men når han beveger seg fra de kvalifiserende prøvene til hovedprøvene, kjenner han igjen oppgavetypen, og da går det uten problemer. Til slutt oppsummerer han plottet omtrent som Arne gjorde: «at hun redda alle».

Geir er også 4 år, men han strever litt mer med å holde på konsentrasjonen gjennom de cirka 20 minuttene opplesningen tar. I begynnelsen er han entusiastisk, og han er spesielt opptatt av de tre «plageåndene» som bidrar til å strukturere plottet i historien som tre akter med tilknyttede oppgaver. Han kjenner historien så godt at han kan telle opp til vendepunktet der Maja kommer til å knuse speilet: «En, to, tre og fir!» roper han akkurat idet lyden av knust glass kommer fra iPaden, og etterpå jubler han over sammen treffet. Slike performative lykketreff bidrar til intensiteten i leseropplevelsen. Men etter hvert som Geir blir trett, blir han mer urolig og adspredt, og han avslutter lesingen før den tredje hovedprøven.

I lesningene av *Maja og det magiske speilet* fungerer samspillet mellom historien (det narrative) og oppgavene (det ludiske) på en annen måte enn i de remedierte bildebøkene.²⁶ Det blir ikke noen historie uten at oppgavene blir gjennomført. Barna gir uttrykk for at de har glede av å mestre disse oppgavene. Men for de yngste informantene ser det ut til at lesningen varer vel lenge, og at gjentakelsene setter tålmodigheten på prøve. Fortellerstemmen som bryter av fortellehandlingen for å gi instruksjer, kan skape en litt opphaket rytme i forløpet, særlig for de barna som strever med å mestre oppgavene.

To jenter valgte *Kubbe lager skyggeteater* som sin favoritt. Dette er også en app som varer ganske lenge. Historien handler om Kubbe og bestemor som er på tur i skogen, da Kubbe plutselig legger merke til at han kaster skygge. Bestemor benytter anledningen til å lære ham å lage skyggeteater, og Kubbe bestemmer seg for å sette opp en forestilling om Rødhette og ulven. Kubbe støter på komplikasjoner i teaterprosjektet sitt når sola går ned, og han må finne en annen lyskilde, men til slutt får han det til, og etter forestillingen har skyggene fest i skogen. Historien består altså av flere episoder, noe som gjør den mer kompleks. Den er ikke strukturert i oppslag, slik som er typisk for remedieringer av papirbøker. I menyen kan leseren finne snarveier til seks deler eller akter (se figur 3). Aktene representerer episoder i den sammensatte fortellingen: 1) innledning, 2) Kubbe oppdager skyggene, 3) bestemor forteller om skyggeteaterets historie, 4) arbeidet i skyggeteaterverkstedet, 5) komplikasjonen når første forsøk mislykkes, og endelig 6) selve forestillingen. Hver akt består av tre–fire scener som er bundet sammen i tid og sted, og leseren kan forflytte

26 Burn 2009.

seg til neste scene ved å trykke på en pil, eller velge automatisk framdrift i menyen. Fortellermåten er visuelt variert, med sceniske overganger og kamerabevegelser i stedet for en blarytme basert på bokoppslag. Fortellerstemmen binder historien sammen og dramatiserer replikkene. Underveis kan leseren aktivere små animasjoner i perifere fortellingsselementer og legge til lydeffekter.

For Hilde (8 år) var dette en av de få appene i utvalget som fenet. Hun lytter oppmerksomt, og noen ganger kommenterer hun historien, for eksempel ved det dramatiske høydepunktet der Kubbe åpner skyggeteaterforestillingen og oppdager at han ikke har lys. Fortellerstemmen dramatiserer Kubbes replikk: «Jeg skal ikke få panikk!» Men Hilde slår lakonisk fast: «Han fikk panikk.» Når hun skal forklare hvorfor hun liker denne appen, viser Hilde at hun verdsetter kompleksitet: «Fordi det er mer bilder, og så er det mer historie.» Underveis viser hun også at hun har glede av å aktivere effektlyder, og aller mest engasjerer hun seg i orkesteret, der hun kan skape musikk til skyggeteateret.

Også Siri (4 år) blir fascinert av musikkinstrumentene som er plassert i Kubbes skyggeteaterverksted. Lydeffekter og animasjoner som er mer perifert knyttet til handlingen, er hun mindre opptatt av, og menyen for snarveier (se figur 3) finner hun ved en tilfeldighet, uten at hun tar valgmulighetene i bruk. Det er altså en del av appens handlingspotensial som ikke blir realisert i denne lesningen.

Fortellingen om Kubbe er mer kompleks enn mange av de andre appene jeg har sett på, ved at den har flere episoder og innskutte fortellinger. Effektene som er lagt til historien, er forholdsvis enkle og griper i liten grad inn i handlingsgangen. De barna som velger den, må ha en viss tålmodighet til å lytte og evne til å knytte sammen hendelsene til en (litt løst) sammenhengende handling. Kompleksiteten kan sies å bidra til kvaliteten i denne appen, men mine observasjoner viser at realiseringen av denne kvaliteten henger sammen med leserens modenhet (som kan inkludere både alder og leseerfaring).

Fortellingen om *Mr. Mjukis* ble valgt av to gutter, Svein og Stian, begge 6 år gamle. Bevegelser og lyder som kan framkalles ved å ta på berøringsskjermen, ligger nær opp til animasjonene i filmen som ble produsert parallelt, og inkluderer også kamerabevegelser som zooming og panorering. Historien er lagt til en ubestemt fortid med prinsesser og drager. Den er fortalt i tredjeperson, men perspektivet er lagt til den merkelige hunden Mr. Mjukis og den lille jenta som eier ham. Hunden er så stor og stygg at han ikke får lov til å delta på en hundeutstilling. Når han redder prinsessen fra en drage, får han allikevel oppreisning. Fortellingen går på rim, og fortellerstemmen suppleres med replikker og lyder som leseren kan framkalle. Karakterenes utseende og



Figur 3 Skjermdump fra appen *Kubbe lager skyggeteater*. Siri henter fram menyen ved en tilfeldighet.

stemmer er sterkt karikerte (se figur 4), og dette bidrar til en sprø humor som mine to gutteinformanter ser ut til å sette stor pris på.

«Mr. Mjukis er rar!», utbryter Svein. Han gjentar også noen av replikkene fra folkedypet, som uttales med overdreven dialekt. Og han liker godt når fortellerstemmen begynner å hoste idet den forteller om dragen som spyr ut røyk. Stian og lillebroren Geir viser at de kjenner historien godt når de snakker om dragen, som representerer det dramatiske høydepunktet i plottet, lenge før den dukker opp i ord og bilder. Samtidig er guttene ivrige etter å vise meg alle lydeffektene de kan lage – til tider blir det så overdøvende at det er vanskelig å høre fortellerstemmen. Foreldrene bemerker etterpå at lydeffektene tar helt overhånd når de leser *Mr. Mjukis* sammen med meg. Gleden over å vise hva de kan mestre, kan ha blitt forsterket av intervjusituasjonen, for de har lyttet mer konsentrert ved tidligere lesninger, forteller foreldrene.

Mr. Mjukis er altså en fortelling som ser ut til å appellere til leserne særlig gjennom sine overdrivelser og sin karikerende humor. Mens plottet med outsiderseren som redder prinsessen fra dragen er velkjent, er det utformingen av karakterene og replikkene som gjør det humoristisk. Denne humoren lig-



Figur 4 Skjermdump fra *Mr. Mjukis*. Leserne verdsetter humoren og overdrivelsene.

ger i stor grad i lydene som leseren selv framkaller, og i timing og rytme. Om denne kvaliteten kommer fram under lesingen, er altså avhengig av leserens aktivering, og av at den samspiller med framdriften i handlingen.

Oppsummerende kan vi si at barna verdsetter en god historie som treffer deres interesser, men at de også har klare forventninger til at nettbrettet som medium skal by på aktiviteter. Kvaliteten i disse aktivitetene vurderes ut fra om de passer til historien, det vil si om de samsvarer med historiens enhet og/eller øker dens kompleksitet. Barna setter særlig pris på en rytme og timing som stemmer med fortellingens framdrift, og som dermed øker intensiteten i opplevelsen. Men barna ser også ut til å gi aktivitetene selvstendig verdi i lesehendelser der de gir seg helt over til lydeffekter eller andre teknologiske muligheter, slik at historien nærmest forsvinner. Dermed blir lesingen over i en form for medielek, der intensiteten i noen lesninger blir et dominerende kvalitetskriterium for barnet, på bekostning av historiens enhet. Det er interessant å merke seg at slike lesninger først dukker opp når barna kjenner historien godt, som en slags alternativ lese måte. Medieleken ser også ut til å oppstå som en del av en sosial samhandling der deltakerne utfordrer hverandre.

Foreldrenes preferanser: Boka som kvalitetsstandard

Når jeg ber foreldrene om å kommentere kvaliteten i bildebokappene, vurderer de appene dels på vegne av barna, dels som oppdragere. Fra barnas perspektiv ser de verdien i at barna selv må være aktive under lesingen. «Jeg syns jo at hele det konseptet med at du kan trykke på ting, og at det skjer ting underveis, det gjør jo at det blir mer spennende, at du kanskje får historien mange ganger», sier mammaen til Stian og Geir. Mammaen til Mia og Svein framhever *Jakob og Neikob*: «Vi har lest mye i boka, og her fikk den jo en helt ny dimensjon, med alt de kunne trykke på.» Også mammaen til Tone deler datterens nysgjerrighet på hva man kan gjøre med en bildebokapp, og viser at hun verdsetter originale detaljer og tilleggsfunksjoner. Selv er hun særlig opptatt av historier de også kjenner fra bøker, og hvordan appen kan videreutvikle dem. Hun verdsetter tydelig fellesskapet med datteren, også i de digitale opplevelsene. Derfor er det viktig for henne at appen legger til rette for et slikt samspill mellom voksne og barn, slik at de kan stoppe opp når de vil snakke om historien eller forklare vanskelige ord.

Samtidig er flere av foreldrene kritiske til at «det kan bli vel mye staffasje», som mammaen til Tone sier. Hun mener dette kan ta oppmerksomheten vekk fra historien. En slik vurdering gir også mammaen til Stian og Geir, med *Mr. Mjukis* som eksempel: «Der overdøper jo på en måte lydene fortellerstemmen.» Pappaen til Arne og Lars sier mer generelt: «Jeg syns liksom noe av det blir så herjete og sprøtt.» Når foreldrene uttaler seg kritisk om bildebokappene, er begrunnelsen som oftest nettopp at det blir for mange effekter som skygger for historien. De ser altså verdien av aktiviteter og uttrykksformer som utvider historien, men setter grensen ved funksjoner som overdøper eller bryter opp historiens enhet. Mammaen til Tone nyanserer dette når hun blir spurt om sin forståelse av kvalitet. Hun viser til at noen bildebokapper er mye enklere enn andre og derfor fort kan bli kjedelige for barna. Her trekker hun altså fram kompleksitet som et kvalitetskriterium som kan balansere kriteriet om enhet.

Alle foreldreinformantene framhever verdien av å lese bildebøker sammen med barna.²⁷ Her dreier det seg om kvaliteten på den relasjonen barn og voksne utvikler i et felles møte med litteratur. Det viser at samværet som litterære opplevelser legger til rette for, er høyt verdsatt i norsk oppdragerkultur. Mammaen til Stian og Geir sier hun tenker på høytlesning som «noe man gjør i fellesskap, det er noe man gjør sammen med barna sine». Mammaen til Mia og Svein føler at hun selv får en svakere rolle når barna får

27 Dette kan henge sammen med at de i hovedsak ble rekruttert ved besøk på barneavdelingen på et bibliotek.

historiene opplest i app, siden hun da ikke synes det er naturlig med den tette kontakten som oppstår ved boklesing: «Jeg syns det blir kunstig å ha dem på fanget med iPad.»

Den mest kritiske av foreldrene er pappaen til Hans og Hilde, som selv arbeider med programvareutvikling. Kritikken dreier seg først og fremst om utnyttingen av mediets potensial. Han mener at bildebokappene ikke har funnet sin form, verken i utforming eller distribusjonsapparat, og hevder at de faller mellom flere stoler: Barna har allerede tilgang til fortellinger i bøker eller på film, og spillelementene er langt mer avanserte i dataspill enn i bildebokappene. Hvis ikke appen tilfører noe nytt, foretrekker han å lese boka eller å sette på en film eller en lydbok, sier han. Han mener også at det ikke vil nytte å markedsføre enkeltstående bøker eller forlagsbaserte bokhyller, og peker på at ved salg på nettet må man ha et system som pusher på kundene mer av det de viser at de vil ha.

De fleste foreldrene som jeg har snakket med, forsøker i sine vurderinger å finne en balanse mellom tradisjonelle bøker og nye muligheter i bildebokappene. Men det er bokmediet som setter kvalitetsstandarder de fleste måler appene opp mot. Det gjelder foreldrenes forståelse av hva som er en god historie, der de forventer en stabil historie med lineær handlingsgang og logisk framdrift som standard, og det gjelder den lesepraksisen som bokmediet legger opp til, der barneleseren og den voksne høytleseren møtes i en nærhetsrelasjon rundt fortellingen. Så lenge appens tilleggsmuligheter understreker og utdyper historien slik de kjenner den fra bøker, ser foreldrene appen som et supplement og en beriking av bokopplevelsen. Men så snart de digitale effektene kommer i veien for historien, blir de skeptiske.

Preferansen for boka som medium er også tydelig til stede når vi kommer inn på oppdrageridealene: Foreldrene begrenser barnas bruk av skjerm, både når det gjelder valg av innhold, tidsbruk og tidspunkt, men de snakker aldri om slike begrensninger når det gjelder bøker. Skjermen kommer først fram når leksene er unnagjort. Og foreldrene vil gjerne legge den vekk i god tid før leggetid, for da er det boka som har prioritet.

Fra mottakerperspektivet er kriteriene for vurdering av kvalitet i bildebokapper i stor grad knyttet til de narrative kvalitetene. Både barn og foreldre verdsetter den gode historien, og anerkjenner tilleggseffekter og spillelementer som bygger opp under historien. Barna virker i tillegg mer åpne for at lek med mediet kan tilføre verdi i seg selv, især når det dreier seg om aktiviteter som gir dem en god følelse av mestring. Det ligger også en form for kvalitet i det sosiale samspillet knyttet til mediet. Først og fremst forsterkes disse kvalitetene når de deles med andre barn, men barna kan også ha glede av å dele sine opplevelser med voksne medlesere. Rollene og maktfordelingen

er imidlertid ganske annerledes i samspillet rundt nettbrettet enn i den klas-
siske høytlesningssituasjonen der en voksen leser for et barn som ennå ikke
kan lese selv, og dette påvirker de sosiale kvalitetenes karakter.

Produsentenes preferanser: Mellom det unike og det standardiserte

Å produsere en bildebokapp krever et samspill mellom flere instanser. Apper
utgitt på forlag er som regel resultat av et forlagsinitiativ. Ved remediering fra
papirbok er forleggeren avhengig av at forfatteren og illustratøren samtykker
og eventuelt bidrar med justeringer ved overføringen til et nytt medium. Ved
digital først-produksjoner kan prosessen og samarbeidet bli ganske annerledes.
Produksjonen foregår innenfor andre rammer enn for boka; det som er kunst-
nerisk og teknologisk ønskelig, må justeres etter hva som er økonomisk bære-
kraftig. I samspillet mellom forlegger, kunstner og teknisk tilrettelegger foregår
det forhandlinger som får konsekvenser for appens egenskaper. I det følgende
tar jeg utgangspunkt i samtaler omkring digital først-produksjonene *Maja og
det magiske speilet* og *Kubbe lager skyggeteater* i Gyldendal forlag og omkring
remedieringen av *Jakob og Neikob* i Samlaget. Disse tre appene var blant de
mest populære på mottakersiden i mitt materiale. Samtidig anskueliggjør de
svært ulike prosesser og strategier for å sikre kvalitet. De appene jeg har valgt
ut, var blant de første bildebokappene som ble produsert i begge forlagene, og
slik får intervjuene fram både problemstillinger som dukket opp i en tidlig fase
av approduksjon, og refleksjoner om hvordan løsningene har fungert.

Alle informantene på produsentsiden framhever at det grunnleggende for
kvaliteten i appen er en god historie, mens formvalg og arbeidsprosess kan
bidra til å styrke eller svekke kvaliteten. Ved remediering tar forlaget utgangs-
punkt i en bildebok som allerede er kvalitetssikret i redaksjonen, slik at sam-
talen i hovedsak dreier seg om hvilke formelementer og funksjoner som skal
legges til i det digitale mediet. Digital først-produksjoner har en lengre vei å
gå, derfor har den kreative prosessen stått sentralt i samtalen.

Da nettbrettene kom på markedet, var Harald Fougner redaktør for digi-
tale satsinger i Gyldendal. Parallelt med forholdsvis enkle remedieringer av
populære papirbøker ønsket forlaget å markere seg med nyskapende digitale
produksjoner. De inviterte bildebokskaperen Åshild Kanstad Johnsen til å
være med på en utviklingsprosess basert på figuren Kubbe. Denne prosessen
ble drevet av forlaget, i motsetning til produksjonen av *Maja og det magiske
speilet*, der prosessen i hovedsak ble drevet av spillprodusenten Bifrost.

Originalitet kan oppfattes som et underliggende premiss for Gyldendals
digital først-satsing. Åshild Kanstad Johnsen sier da også at hun ønsket å
«finne på noe helt nytt». Denne åpenheten fikk imidlertid konsekvenser for

den kreative prosessen. Underveis erfarte hun at hun savnet faste rammer og klarere rollefordeling. Hun konkluderer med at historien bør komme først i en slik prosess, slik at alle som deltar i utviklingen, har den som felles idé. Kanstad Johnsen ønsker seg en prosess der hun kan konsentrere seg om å bygge opp og utforme historien fra ende til annen, mens andre får oppgaven med å lage oppgaver og interaktive funksjoner. Hun mener en slik prosess trenger en regissør som har oversikt over rollene og kompetansene som skal inn i samarbeidet. Som eksempel på begrensninger nevner hun at antall animasjoner måtte begrenses av økonomiske årsaker, og at visse former for animasjon også ble teknisk krevende. Slik hun vurderer appen, kunne den gjerne hatt noen flere interaktive funksjoner.

En fordel med å fortelle i digitale medier, mener hun, er at de er mer fleksible enn bildeboka, som har sine stramme rammer for omfang og antall sider. Den digitale fortellingen er ikke begrenset av slike konvensjoner; det er lettere å tilpasse lengden på utgivelsen til historien man vil fortelle. Det er denne tilpasningen, og ikke lengden på historien, som avgjør kvaliteten: Korte, tilsynelatende enkle fortellinger kan også være utfordrende å lage, sier hun, og problematiserer dermed kvalitetsforståelser som setter det enkle opp mot det komplekse. I utformingen av fortellingen legger hun særlig vekt på fortellerstemmens rytme og timing i forhold til bildene, og framhever god flyt og sømløs klipping som sentrale for den estetiske opplevelsen. I arbeidet med *Kubbe lager skyggeteater* har hun latt seg inspirere av formelementer fra film og teater, der hun har tegnet bakgrunnene som teaterkulisser og tenkt bevegelse i forgrunnen og bevegelse i kamera med vekslning mellom panorering og klipp fra scene til scene.

Forlagsredaktør Harald Fougner slår også fast at prosessen viste dem at historien bør komme først i en slik kreativ prosess. Det er her selve grunnlaget for kvalitet må ligge, for forlaget «skal ikke lage spill», sier han. I produksjonen av *Maja og det magiske speilet* var det en bevisst strategi at forlaget ønsket å «utforske grenseområdene» for den digitale bildeboka. Fougner beskriver den som «en digital barnebok som lente seg ganske tungt mot spillet». Spillprodusenten Bifrost ledet prosessen, og det førte til at den ble ganske annerledes enn prosessen rundt *Kubbe lager skyggeteater*, ved at det spilltekniske la premissene, og historien ble formet slik at den la til rette for spillelementene.

Fougner mener at det de har produsert i Gyldendal, holder mål kvalitetsmessig. Problemet har vært å få distribuert appene, og mangelen på et funksjonelt distribusjonsapparat er hovedgrunnen til at forlaget nå har lagt produksjon av bildebokapper på is.²⁸ Når han ser tilbake på fem år med

28 Intervjuet ble gjennomført i januar 2017.

bildebokapper, slår han fast at de som har nådd ut til publikum, er de som allerede har vært etablert som en form for merkevare. Dermed skiller han mellom den litterære kvaliteten i appen og andre kvaliteter som skal til for å lykkes i å nå ut til publikum med bildebokapper. Han peker også på at nye medier har åpnet for nye lesepraksiser der det å bli kjent med samme historie i flere medier, kan inngå i et intertekstuellet samspill, der hver nye versjon bidrar til en utdyping av historien.

Jakob og Neikob ble overført til app i 2011, et snaut år etter at nettbrett kom på markedet. Den fungerte som en «pilot ganger 2», sier daværende forlagsredaktør i Samlaget Ragnfrid Trohaug. Den var ikke bare den første appen forlaget produserte, men også den første appen som ble produsert i et nytt digitalt verktøy som etter hvert har blitt standard for produksjon av norske bildebokapper. For forlaget var det å produsere bildebokapper et demokratisk kulturprosjekt, der målet var å nå ut til nye grupper lesere. For Bjørn Terje Bakken i selskapet Epekebok var motivasjonen nysgjerrighet på hvordan man kunne utvikle produksjonsprosesser som både satte bokas form og innhold i sentrum og samtidig kunne bære seg økonomisk. Forfatteren og bildekunstneren Kari Stai var positiv til at boka skulle bli app, og det var viktig for henne å bli tatt med på råd, særlig i spørsmål om å bokas form: «Eg er nok veldig opptatt av at det skulle vere i takt med og i tråd med boka.»

Også forlagsredaktøren legger vekt på at boka skal være gjenkjennelig: «Boka skal vere bok, men berre i eit anna format», sier Ragnfrid Trohaug og slår fast at forlaget ikke har noen ambisjoner om å gå inn på spillmarkedet. Forhandlingene om hva slags tilleggseffekter og spillfunksjoner som skulle legges til, eller «grad av gamification» som forlagsredaktøren kaller det, har gått gjennom ulike faser. Bjørn Terje Bakken forteller om en litt naiv inngang i første fase:

Det du får med ein skjerm som du kan ta på, og kan få respons frå, og med høgtalarar i tillegg, så får du jo ei potensielt mykje rikare oppleving enn i papirbok, var tanken. Så ønska vi å teste ut det nye formatet. Eg tenkte at om fem år vil all lesing skje på skjerm.

I dette utsagnet ligger det en forståelse av at opplevelsen kan bli rikere jo flere uttrykksformer som kan spille sammen. Denne tankegangen ligger også i begrepet «beriket bildebok», som ofte brukes i bransjen. Som mottakeranalysen viste, kan flere uttrykksformer både berike og forstyrre helheten. Forlagsredaktøren peker da også på at de etter den første eksperimenterende fasen har valgt enklere løsninger. Dette valget er ikke bare pragmatisk og økonomisk motivert, men også uttrykk for et ønske om å la historien få rom, slik den har i bokformatet. Samtidig mener hun at berikingen i *Jakob og Neikob* er vellykket,

fordi den har en funksjon i historien. Som en kontrast nevner hun en annen app de har produsert, *Unni og Gunni*, der hun mener animasjonene er mer poengløse: «Det gir ingenting ekstra. Der tenkjer eg at vi skal vere litt kresne.»

Også Kari Stai, som har tegnet og skrevet boka *Jakob og Neikob*, synes prosessen og resultatet i den første appen om Jakob og Neikob var vellykket:

I den første boka så var det, som sagt, så tidleg i den utviklinga for alle, så vi satt meir i lag og såg på det her og var veldig samkjørt og samstemt audmjuke overfor den oppgåva. Og da synest eg det var meir som ein workshop, der vi tenkte på heilskapen og historia og i kor stor grad vi skulle leggje inn interaktivitet og «godteri». Når blir det for mykje, og når blir det for lite? Vi har heile tida vore veldig einige om at historia er det viktigaste.

Hun uttrykker mer skepsis til prosessen i senere produksjoner, der overføringen fra bok til app er blitt mer standardisert, slik at hun har vært mindre involvert. Det dreier seg om hvor mye tid hun skal investere i å sikre kvaliteten i et nytt medium. Stai sier at det etter hvert har gått opp for henne at det kunstneriske prosjektet med Jakob og Neikob-bøkene handler om forenkling. Da kan det være en interessant utfordring å skulle legge til aktiviteter og invitere til leserdeltaking.

På spørsmålet om hva som var den største utfordringen med å lage en app av bildeboka svarer både forlagsredaktør og teknisk tilrettelegger at det var å tilpasse formatet. I papirboka har bildebokskaperen mulighet til å spille på ulike formater i høyde og bredde, mens nettbrettets skjerm er låst i 4:3-format, og det kan skape dilemmaer i overføringen. Trohaug understreker at det ville være uaktuelt for henne å styre valg av format i bildebøkene for at de skulle passe bedre inn i et appformat. Det ville være et for dypt inngrep i den kunstneriske prosessen:

Eg kunne ikkje ha sagt til Kari Stai at det høgdeformatet som du har, det passar ikkje til det digitale. For det er klart at dei snodige typane passar til høgdeformat, dei må jo gå oppover. Dei kan ikkje gå bortover, for da blir dei flate. Så det er kjempeviktig.

Som bildekunstner var dette noe Kari Stai selv var opptatt av: «Horisontal og vertikal – korleis skal det formatet inn på ein annan målestokk?» Målet har vært å videreføre forenklingens renhet som en kvalitet i det nye mediet. Når boka skal publiseres digitalt, må den allikevel tilpasses skjermstørrelsen til nettbrettene. Teknisk tilrettelegger peker på at dette måtte løses på ulike måter, avhengig av om oppslaget i bildeboka besto av ett bilde i breddeformat eller to bilder i høydeformat. I det siste tilfellet måtte de gjøre mer radikale



Figur 5 Eksempel på hvordan ett oppslag i bildeboka erstattes av to bilder i appen *Jakob og Neikob*.

grep, for eksempel ved å lage to sider, ett nærbilde og ett oversiktsbilde av det som før var en side (se eksempel i figur 5).

Alle parter anser valget av fortellerstemme som viktig for kvaliteten i bildebokappen. Bjørn Terje Bakken sier det er ekstremt viktig å finne en god fortellerstemme. Han viser til eksempler på andre apper som primært har fanget interessen på grunn av opplesningen. Ragnfrid Trohaug trekker også fram fortellerstemmen som noe som bidrar til kvaliteten i *Jakob og Neikob*-appen.

For forlaget henger fokuset på fortelleren sammen med deres kulturelle ansvar for å dekke nynorskfeltet: De ønsker et variert utvalg av dialekter representert i appene sine, slik at ingen stemme eller dialekt får dominere markedet for barnebokapper på nynorsk. Kari Stai forteller at hun fikk uttale seg om valg av fortellerstemme etter å ha hørt ulike prøveopptak, og at hun er godt fornøyd med resultatet. Blant annet reflekterer hun over at de har valgt en kvinnestemme til å framstille to mannsfigurer: «Da får du med det feminine og det maskuline; det blir musikalsk på ein måte som eg synest er fin. Og det kan hende at det er bra for både jenter og gutar at det er noko feminint og noko maskulint der.»

Som en positiv kvalitet på lydsiden trekker forlagsredaktøren også fram kjenningsmelodien som starter med en gang man åpner appen, og som binder sammen alle Jakob og Neikob-produksjonene. Bjørn Terje Bakken sier at han etter noen års produksjonserfaring tenker på lyd som en av de mest sentrale egenskapene i bildebokappen:

Eg tenkjer at den ultimate barnebokappen, det er ikkje så veldig avanserte visuelle ting. Eg trur det handlar meir om forteljarstemme og lydting. Eg har reflektert ein del over det i det siste: Kva er det som skil ein god barnebokapp frå ei god lydbok? Eg trur ikkje det er så veldig mykje, egentleg. [...] Eg trur det handlar veldig mykje om dei bilda du klarer å skape gjennom ei god forteljarstemme.

Ragnfrid Trohaug er inne på noe av det samme når hun blir bedt om å beskrive sitt ideal, og trekker fram hørespill og radioteater slik hun husker det fra 1980-tallet, som eksempel:

Eg trur veldig på den relativt enkle måten å gjere det på, utan for mykje fiksfakseri, at det gir ei god oppleving. Viss eg skulle hatt den ultimate bildebokappen, så ville eg hatt ei form for beriking som ikkje handla om å trykke. For det tenkjer eg ofte forstyrrar lesinga. Men det handlar om å skape den tredimensjonale kjensla auditivt, å skape rommet. Viss eg skulle ønske meg noko, så ville eg ønske meg ei god radioteateroppleving med bilde. Det er for meg den ultimate appen.

I disse vurderingene konsentrerer produsentene seg om de kvalitetene historien kan tilføres i en app, og som man ikke kan få i bokformatet – i alle fall ikke før bildeboka leses høyt. De forankrer idealet i tidligere tiders medieringer, der de trekker fram eksempler fra barnetimens og barne-tvs gullalder.

Vi ser altså at produsentene vurderer kvaliteten i bildebokappen ut fra hvor vellykket overføringen av det visuelle formatet er, og hvordan nye formelementer som lyd beriker historien. En kvalitet som de fleste ser ut til å ta for gitt, men som programmereren er eksplisitt opptatt av, er at appen rent

teknisk fungerer som den skal. Av en app med god kvalitet krever han «at han er lett å bruke og lett å forstå korleis ein skal bruke; at han er rask, og funkar og at det ikkje er nokre irritasjonsmoment». Dette er hans sentrale argument for å standardisere produksjonen av bildebokapper. Han snakker derfor med stolthet om utviklingen av programvare som gjør det enkelt å lage versjoner for ulike plattformer og å oppgradere dem med få tastetrykk.

På produsentsiden ser det ut til å oppstå spenninger først og fremst i spørsmålet om den standardiseringen som digitale medier inviterer til. Fra teknisk hold framheves den som en nødvendighet for å sikre teknisk og funksjonell kvalitet og som en forutsetning for økonomisk lønnsomhet. Bakken framstiller systemet som en standardisering med innebygd fleksibilitet, der avvik fra standarden er mulig, men koster mer av fantasi, tid og penger. Fra kunstnerisk hold, derimot, kan standardiseringen ses som en trussel mot det unike og originale som anses som grunnleggende for det litterære verkets kvalitet. En for høy grad av standardisering kan gå på bekostning av kunstneriske valg. Forlagsredaktøren i Samlaget ser ut til å ønske både originalitet og gjenkjennelighet: «Appen skal jo vere noko eige, og samtidig skal han gi den gode Jakob og Neikob-kjensla», sier Ragnfrid Trohaug.

Utviklingen gjennom de fem årene Samlaget har produsert bildebokapper, skisserer hun i tre faser: Først en åpen fase der man prøvde ut forholdet mellom historie og beriking, så en fase der de først og fremst var opptatt av å få opp volumet og etablere forlagets egen digitale bildebokhylle. Da intervjuet ble gjennomført høsten 2016, så hun for seg en ny fase: «No kan vi konsentrere oss meir om dei tre–fire bildebøkene vi har i året, og da har vi tid og rom og mogelegheit for å utforske kvar einskild tittel på ein annan måte.» Volum og tilgjengelighet knytter seg særlig til Samlagets samfunnsoppdrag: å gjøre tekster på nynorsk tilgjengelige for allmennheten. Gyldendal har en annen posisjon, og deres strategier har prioritert ønsket om å skape noe nytt. Men også Gyldendals redaktør har merket seg at det stilles andre krav for å nå ut med digitale produkter enn med bøker, og at kvalitet i dimensjoner som distribusjon, tilgjengelighet og merkevarebygging kan være avgjørende for å nå ut med bildebokapper.

Oppsummerende drøfting

I denne artikkelen ser jeg det litterære som en form for erfaring som kan variere med kontekst og prosess. Den estetiske erfaringen vil være en respons på verkets egenskaper, men den kan realiseres på ulike måter av ulike lesere i vekslende kontekster. Innledningsvis stilte jeg spørsmål om hvordan barnas, foreldrenes og produsentenes perspektiver på kvalitet i bildebokapper kan forstås i forhold til hverandre. Avslutningsvis vil jeg drøfte dette i lys av fire

dimensjoner som alle tre gruppene er opptatt av i sine kvalitetsvurderinger: bildebokappen som *historie*, som *medium*, som *estetisk erfaring av form* og som *sosial opplevelse*.

Både produsenter og mottakere gir uttrykk for at den gode historien er grunnleggende for kvaliteten også i bildebokapper. Det uttrykkes eksplisitt av de voksne jeg har intervjuet, mens barna jeg har observert, først og fremst viser det i praksis. De viser sin verdsetting av historien ved at de er ivrige etter å fortelle meg hva som kommer til å skje videre, og ved at de særlig velger å fokusere på sentrale vendepunkt i plottet. Hadassah Stichnothe påpeker at man sjelden finner barnebokapper der brukeren får valg på historieplanet. Det gjelder også i mitt materiale at handlingsgangen er overført uendret fra bok til app, og at leserne normalt føres gjennom dette forløpet uavhengig av om de tar i bruk de interaktive funksjonene. Også digital først-produksjonene *Kubbe lager skyggeteater* og *Maja og det magiske speilet* har et fast forløp, selv om historiens gang i *Maja* avhenger av i hvilken rekkefølge brukeren løser oppgavene underveis. Dette fører til at det først og fremst er fortellemåten de interaktive elementene har innvirkning på. De kan blant annet gi en fyldigere person- og miljøbeskrivelse eller understreke stemninger på en måte som øker intensiteten i opplevelsen. Her viser mitt materiale at barna er mer åpne for ulike måter å oppleve historiene på, og det kan se ut til at de verdsetter variasjonen: Foreldrene forteller om hvordan de kan lytte konsentrert de første gangene, for så å fortape seg i lydeffekter og animasjoner i senere lesninger eller i visse faser av lesingen. Her viser barna en praksis som kan komme til å utfordre etablerte litterære kvalitetskriterier. For de voksne – både leserne og produsentene – med sine etablerte forventninger til litterære opplevelser, kan vekten på medielek framstå som støy og mas, mens det for barna kan oppleves som en variasjonsbredde de verdsetter.

Når alle barna i mitt materiale velger sine favorittapper blant de som skiller seg mest fra papirboka, kan det være et uttrykk for forventninger til selve det digitale mediet. Fascinasjonen for hva de kan framkalle ved å berøre skjermen, er tydelig i mine observasjoner av barnas appopplevelser. Begeistring er ekstra stor når deres berøring faller inn i rytmen i fortellingen de hører. Denne dimensjonen ser det ut til at foreldrene har et ambivalent forhold til. På den ene siden ser de for mye oppmerksomhet rundt «trykking» som en mulig avsporing fra historien. På den andre siden ser de verdien av det som en aktivitet barna setter pris på, og flere av dem forventer også at appen inneholder andre muligheter enn å se bildene og høre ordene som også finnes i boka. På produksjonssiden kan det se ut til at interessen for disse sidene ved mediet blomstret i en tidlig fase, men er blitt dempet i en fase der produksjonen er mer standardisert og mer konsentrert om å ta i bruk nettbrettet som lydmedium enn om å utnytte den interaktive berøringsskjermens muligheter.

I mitt materiale vies de visuelle inntrykkene liten oppmerksomhet fra de voksne mottakerne, trolig fordi de oppfattes som uendret fra boka. Produsentene, derimot, er opptatt av hvordan formatet overføres til et nytt medium. Når bildebokas fastlagte blarytme fra oppslag til oppslag endres for å passe inn i skjermformatet, får det innvirkning på både synsinntrykk og leserytme. Ghada Al-Yaqout og Maria Nikolajeva påpeker at «[c]lever apps compensate for the loss of printed book layout by exploiting the affordance of the medium to convey spatiality, movement and rhythm».²⁹ Bevegelse og rytme er sanselige kvaliteter ved den estetiske erfaringen som brukerne ikke kommenterer eksplisitt, men barna viser at de verdsetter en god leserytme og særlig en timing som gir overraskende og humoristiske effekter. Den egenskapen som får mest oppmerksomhet, særlig fra produsentene, men også fra brukerne, er lyden. For produsentenes del kan det henge sammen med at lyden må produseres originalt for bildebokappen, og innebærer valg av stemme, dialekt og lydkulisser.

Som jeg var inne på innledningsvis, realiseres bildebokappens estetiske potensial på nye måter hver gang den leses. Ture Schweps understreker at estetiske erfaringer er situert, og preget av tiden og stedet de foregår i. For små barn som leser bøker sammen med voksne, vet vi at den voksne medleseren kan bidra til å holde fokus på historien ved å lede barnets oppmerksomhet både verbalt og visuelt. Hun kan også hjelpe barnet til å knytte forbindelser mellom den litterære opplevelsen og egen erfaring og kulturkontekst. Formidlerens rolle kan altså være viktig både for at barnet får realisert meningen i bildeboktekstens ord og bilder og for at denne meningen blir relevant for barnet.³⁰ Slik sett kan man si at tilretteleggingen for at barn og voksne opplever bildeboka sammen, også kan inngå i vurderingen av kvalitet i bildebokapper.

I mitt materiale ser jeg at leseropplevelsen blir preget av hvem barna leser sammen med (og kanskje også av at jeg er til stede som utenforstående forsker). Foreldrene legger stor vekt på kvaliteten i samværet omkring den gode barnelitteraturen. Noen av dem uttrykker bekymring for at applesing skal overta plassen for denne kvalitetstiden mellom barn og foreldre. Barna ser imidlertid ut til å verdsette muligheten til å dele leseropplevelsene, både med andre barn og med voksne. Men det forutsetter at de voksne finner en rolle som medlesere, i en estetisk erfaring der de ikke lenger har definisjonsmakt og kontroll som høytlesere.

29 Al-Yaqout og Nikolajeva 2015, s. 4.

30 Mjør 2009.

Litteratur

- Al-Yaqout, Ghada og Maria Nikolajva (2015). «Re-conceptualising picturebook theory in the digital age». *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 6, 1. <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v6.26971>
- Birkeland, Tone og Ingeborg Mjør (2012). *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm / LNU.
- Bolter, Jay David og Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Burn, Andrew (2009). *Making new media. Creative production and digital literacies*. New York: Peter Lang.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca og London: Cornell University Press.
- Christensen, Nina (2008). «Om børnelitteratur, tekstbegreber og vurderingskriterier». I N. Christensen, J.T. Thomas, jr., M.E. Larsen, S. Slettan, J. Neumann og I.Y. Møller-Christensen (red.), *Nedslag i børnelitteraturforskningen 9* (s. 11–33). Roskilde: Roskilde universitetsforlag.
- Christensen, Nina (2009). «Godt for nogle eller godt for alle? Perspektiver på vurdering av børnelitteratur». I P.O. Kaldestad og K.B. Vold (red.), *Årboka, litteratur for barn og unge 2009* (s. 19–28). Oslo: Samlaget.
- Djonov, Emilia og Theo Van Leeuwen (2018). «The power of semiotic software: A critical multimodal perspective». I J. Flowerdew og J. Richardson (red.), *The Routledge handbook of critical discourse studies*. London/New York: Routledge.
- Eco, Umberto (1979). *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington og London: Indiana University Press.
- Egner, Thorbjørn (2012). *Karius og Baktus* [bokapp]. Oslo: Cappelen Damm.
- Eisner, Will (1996). *Graphic storytelling and visual narrative*. Paramus, New Jersey: Poorhouse Press.
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Innledning». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7–22). Oslo: Kulturrådet.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.
- Grossmann, Kari (2011). *Lillesøster i butikken* [bokapp]. Oslo: Gyldendal. Versjon 1.3, sist oppdatert 09.07.2013.
- Hallberg, Kristin (1982). «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 3–4, s. 163–168.
- Hausken, Liv (2009). *Medieestetikk. Studier i estetisk medieanalyse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Hole, Stian (2011). *Garmanns sommer* [bokapp]. Oslo: Cappelen Damm. Versjon 1.0, sist oppdatert 17.08.2011.

- Iser, Wolfgang (1978). *The act of reading – a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jansson, Tove (2012). *Hvordan gikk det?* [bokapp]. Spinfy/Wsoy/Aschehoug/Moomin. Versjon 1.0.4, sist oppdatert 10.09.2012.
- Johnsen, Åshild Kanstad (2013). *Kubbe lager skyggeteater* [bokapp]. Oslo: Gyldendal. Versjon 1.2, sist oppdatert 24.09.2015.
- Karlsdottir, Anna og Christoffer Grav (2012). *Maja og det magiske speilet* [bokapp]. Oslo: Bifrost og Gyldendal. Versjon 1.3.1, sist oppdatert 05.12.2013.
- Mjør, Ingeborg (2009). *Høgtlesar, barn, bildebok*. Doktoravhandling. Universitetet i Agder.
- Møller Kristensen, Sven (1974). «Vurdering af børneböger». I S. Møller Kristensen og P. Ramløv (red.), *Børne- og ungdomslitteratur. Problemer og analyser* (s. 25–33). København: Gyldendals Pædagogiske Bibliotek.
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott (2006). *How Picturebooks Work*. London/New York: Routledge.
- Nordaas, Aleksander L. og Yngvill Hopen (2014). *Mister Mjukis* [bokapp]. BarnasApper.no. Versjon 4, sist oppdatert 30.05.2015.
- Oterholm, Knut (2016). «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: et formidlingsperspektiv». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 140–161). Oslo: Kulturrådet.
- Propp, Vladimir (2000 [1928]). *Morphology of the folktale* (2. utg.). Austin: University of Texas Press.
- Schwebs, Ture (2014). «Affordances of an App». *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 5, 1. <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v5.24169>
- Stai, Kari (2011). *Jakob og Neikob* [bokapp]. Oslo: Samlaget. Versjon 2.4, sist oppdatert 13.10.2014.
- Stichnothe, Hadassah (2014). «Engineering stories? A narratological approach to children's book apps». *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 5, 1. <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v5.23602>
- Tønnessen, Elise Seip (red.) (2014). *Jakten på fortellinger. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Zhao, Sumin og Len Unsworth (2017). «Touch design and narrative interpretation: A social semiotic approach to picture book apps». I N. Kucirkova og G. Falloon: *Apps, technology and younger learners* (s. 89–101). London/New York: Routledge.

Fra kritikere til algoritmer: Gamle og nye smaksdommere i kunstfeltenes ytterkanter

Fra *Critica* til *Scenekunst.no* – teaterkritikk i 1829, 1938 og 2015

Ole Marius Hylland

Innledning

Hvordan vurderer man kvalitet i scenekunsten? Og hvordan har slike vurderinger utviklet seg gjennom den norske teaterkritikkens snart tohundreårige historie? Denne artikkelen behandler disse spørsmålene gjennom å se nærmere på hvordan kritikere i ulike tidsepoker har formulert sine syn på denne kunstens kvalitet. Er det mulig å finne kontinuitet på tvers av de ulike tidsperiodene? Hva ble regnet som kvalitet i henholdsvis 1829, 1938 og 2015, og hvordan ble vurderingene formulert?

I denne artikkelen undersøkes et utsnitt av denne diskusjonen ved å studere kritikken i tre publikasjoner: *Critica* for 1829, *Aftenposten* for 1938 og *Scenekunst.no* for 2015. «Scenekunst» er her primært forstått som teater, slik at kritikk av dans, performance og tilgrensende kunstformer i hovedsak er holdt utenfor analysen.

Nedslagene som denne artikkelen gjør i teaterkritikkens historie, er ikke tilfeldig valgt. Det første nedslaget representerer teaterkritikkens spede barn- dom i Norge, det andre representerer den endelige inkluderingen av teatrene i den offentlige kulturpolitikken, mens det tredje nedslaget representerer dagens situasjon.

I 1829 ble det lansert en egen publikasjon for teaterkritikk i Christiania, med tittelen *Critica*.¹ Med dette kortlivede tidsskriftet (det ble nedlagt allerede i 1830 etter 22 numre) fikk Norge sin første publikasjon for teaterkritikk. På dette tidspunktet var det bare to år siden Norges første teaterinstitusjon – Christiania Offentlige Theater – ble etablert. Redaksjonen og

1 Blanc 1899, Beyer et al. 1990, Rudler 1962.

skribentene i *Critica* var anonyme, men den som fylte alle rollene, var Ole Rein Holm – skuespiller, trelastgrossist og Norges første teaterkritiker.²

Drøyt hundre år senere, i 1938, ble norske institusjonsteatre inkludert i statsbudsjettet, og med dette fikk vi også offentlige teatre i moderne betydning, altså statlig finansierte teatre.³ Den viktigste kvalitetsvurderingen av teatrenes forestillinger var det fremdeles kritikere i pressen som foretok.

I dag er scenekunstheltet preget av en tredeling mellom henholdsvis institusjonsteatre, frie scenekunstgrupper og private teatre.⁴ Grovt skissert har institusjonsteatrene faste scener og faste offentlige bevilgninger; de frie gruppene arbeider i stor grad prosjektbasert og -finansiert, uten en fast scene, mens de private teatrene langt på vei opererer utenfor den offentlige kulturpolitikken og utenfor offentlig finansiering. Et annet moment som særpreger dagens situasjon, er, som vi skal se, at scenekunstkritikken har fått mindre plass i den tradisjonelle pressen – dagsavisene – og mer plass på digitale plattformer og i nisjepublikasjoner.

Scenekunstkritikk er et interessant område for en analyse av hvordan kvalitetsforståelser verbaliseres og operasjonaliseres på ulike tidspunkt. Den nær tohundreårige tradisjonen for kritikk av teater gir gode analytiske muligheter for en studie av kontinuitet og brudd i kvalitetsforståelser over tid. Ambisjonen med denne teksten er å gi et bidrag både til kunnskapen om kvalitetsbedømmelsenes utvikling og til teaterkritikkens historie.

Jeg stiller disse spørsmålene:

- Hvilke begreper brukes i den estetiske vurderingen? Hvilke begreper skiller mellom det gode og det dårlige? Er «kvalitet» blant disse begrepene?
- Hvilke deler av den kunstneriske prosessen (intensjon, tekst, skuespiller, scenografi, publikum, kritikerens egne reaksjoner med mer) legger kvalitetsvurderingene vekt på?
- Hvordan iscenesetter kvalitetsbedømmerne seg selv? Hvor synlige er de enkeltindividene som skiller mellom godt og dårlig?

Artikkelen baserer seg først og fremst på skriftlige kilder. Hovedkildene er publiserte scenekunstanmeldelser fra de tre nevnte epokene. Anmeldelsene fra *Critica* er delvis transkribert fra Nasjonalbibliotekets digitale bibliotek, bokhylla.no, og delvis transkribert og avfotografert i Nasjonalbibliotekets lokaler. Samtlige utgaver av og anmeldelser i *Critica* inngår i primærmaterialet.

2 Rudler 1962.

3 Jf. Dahl og Helseth 2006.

4 Jf. Hylland og Mangset 2017.

Anmeldelsene fra 1938 er primært hentet fra *Aftenposten*, mens noen utvalgte anmeldelser er hentet fra *Dagbladet* som utgangspunkt for komparasjon. *Aftenposten* var den største avisen i Norge denne perioden (opplaget var på rundt 84 000).⁵ Avisen var åpent konservativ, men ga tilsynelatende sine kritikere nokså frie tøyler. Den ga god spalteplass til premierene på de største teatrene i hovedstaden og ryddet gjerne plass på forsiden til første del av anmeldelsene. Hovedanmelder i *Aftenposten*, og ansvarlig for de aller fleste teaterkritikkene, var Anton Rønneberg. Rønneberg var en sentral teatermann i Norge fra 1920-tallet og fremover. Han skulle senere arbeide som dramaturg og konstituert teatersjef ved Nationaltheatret og skrev også Nationaltheatrets historie i to omganger.⁶ Anmeldelsene som analysen bygger på, er delvis hentet fra *Aftenpostens* eget digitale arkiv og delvis fra Nasjonalbibliotekets digitale avistjeneste.⁷ Utvalget av anmeldelsene har blitt til gjennom bruk av søkeordene «Anton Rønneberg», «A.R.» og «forestilling». Til sammen dreier dette seg om rundt 30 anmeldelser.

Anmeldelsene fra 2015 er alle hentet fra nettstedsskriftet *Scenekunst.no*, der rundt 50 teateranmeldelser publisert mellom 1. januar og 31. desember er inkludert i materialet. Anmeldelser av rene danse- og operaforestillinger er holdt utenfor, selv om den samtidige scenekunsten nettopp er preget av en type kunstnerisk praksis der det kan være lite meningsfullt å skille mellom teater, dans, performance og så videre.

Denne studien er i utgangspunktet et prosjekt med ambisjoner som ligger i grenselandet for hva man kan gjennomføre innenfor rammen av en enkeltstående artikkel. De ytre rammene er rundt to hundre år med publisert teaterkritikk og teaterhistorie samt de mange ulike kontekstene – både scenekunsthaglige og historiske – som kritikken kan leses i lys av. Det er umulig å fange inn alt dette i én enkelt artikkel. Med andre ord er det mye som er valgt bort – mye som potensielt kunne vært en del av denne teksten. Det er dermed behov for noen innledende kommentarer til kombinasjonen av tidsspenn, kilder og kontekster i denne analysen. Det gjelder for det første kildenes representativitet og kontekstavhengighet – deres evne til å representere noe mer enn seg selv. For det andre gjelder det de endringene som har funnet sted i selve de estetiske uttrykksformene i den perioden som artikkelen belyser.

Det er et utsnitt av scenekunstsvurderinger fra de ulike periodene som er eksemplifisert og analysert i denne teksten. Både flere og andre kunne ha vært representert. De tre nedslagspunktene representativitet er også av

5 Diesen og Ramberg 2011.

6 Rønneberg 1949 og 1974.

7 Jf. <http://eavis.aftenposten.no/aftenposten/11997/1/> og <https://www.nb.no/aviser>

ulik karakter. Når det gjelder det første nedslagspunktet, *Critica* og Ole Rein Holm i 1829, er det liten tvil om at Holm og hans tidsskrift utgjorde en svært sentral del av norsk scenekunstkritikk på dette tidspunktet. I Roderick Rudlers artikkel «Våre første teateranmeldere» nevnes bare én samtidig kritiker av Holm, Christian R. Hansson, som også skulle etterfølge Holm som kritiker i *Morgenbladet*.⁸

Det andre nedslagspunktet, *Aftenposten* i 1938, da med hovedanmelder Anton Rønnestad, var altså datidens største avis. I omtale av den politiserte perioden som dette på mange måter var, er det samtidig viktig å ha i mente at *Aftenposten* var en konservativ avis, som i flere saker sto for en annen politisk holdning enn for eksempel de to konkurrentene *Dagbladet* og *Arbeiderbladet*. Dette kan man tenke seg ville påvirke teaterkritikernes kvalitetsforståelser. Som den kommende gjennomgangen av 1938-kritikkene vil illustrere, mener jeg likevel det er grunn til å hevde at Rønnebergs og *Aftenpostens* teaterkritiker er mer preget av teaterfaglige enn av politiske vurderinger, selv om det kan være utfordrende å trekke et tydelig skille mellom dem. Samtidig vil jeg trekke inn eksempler fra nettopp disse to andre avisene for en kort sammenligning av omtalen av et svært eksplisitt politisk stykke, *Dommens dag*. Rønnestad kan utover å være en nokså fristilt anmelder i Norges største avis også representere en dobbeltrolle som han ikke var alene om i det norske 1930-tallets teaterliv.⁹ I likhet med for eksempel sin samtidige Einar Skavlan, som både var redaktør for *Dagbladet* og direktør for Nationaltheatret, var også Rønneberg både teaterkritiker og teaterdirektør (samt dramaturg og teaterhistoriker), om enn ikke samtidig.

Det tredje nedslagspunktet, *Scenekunst.no*, er – vil jeg hevde – en sentral kanal for teaterkritikk både i 2015 og i dag, i lys av den økte betydningen nettbasert kritikk har fått på bekostning av den papirbaserte, og i lys av omfanget av og bredden i de anmeldelser som publiseres på denne plattformen. Samtidig utfylles selvsagt bildet av teaterkritikken i 2015 både av trykte medier, nisjetidsskrifter, øvrige nettsider og av den kritikken som formidles via radiomediet.

I tillegg til de ulike sammenhengene for de tre hovedpublikasjonene i denne analysen, er de tre tidspunktene som berøres, preget av tre ulike typer teaterkunst. De kritikkene vi skal komme nærmere inn på i denne artikkelen, forholder seg til forskjellige scenekunstuttrykk, både i selve skuespillkunsten, i repertoar og i det fysiske scenebildet. I 1829 var både den norske scenekunstkritikken og den norske scenekunsten ung. Det kunstneriske uttrykket var ifølge Rudler preget av en nokså stiv, deklamatorisk form: Fremføringene

8 Rudler 1962.

9 Næss 1994, s. 27.

hadde en begrenset uttrykksskala. Skuespillerne sto i en halvsirkel, vendt mot publikum, for at stemmene skulle høres. Scenografien var enkel og todimensjonal, og forestillingene var også preget av scenetekniske begrensninger når det gjaldt belysning, sceneskift og så videre. Som Rudler skriver, medførte disse ulike elementene «en stil som lett stivnet, og som tvang anmelderne til å tenke på betydningen av hver bevegelse på scenen».¹⁰

Drøyt hundre år senere, i 1938, hadde både sceneteknikk, skuespillkonvensjoner og repertoar endret seg: Scenografien var tredimensjonal, lyd- og lyssetting var i en helt annen grad integrert som en del av forestillingene, og både skuespillene og skuespillet hadde en langt mer realistisk karakter enn hundre år tidligere. Repertoaret var også et ganske annet, selv om enkelte komedier av for eksempel Holberg og Wessel ble spilt både på sent 1820-tall og sent 1930-tall. Mer generelt var likevel repertoaret på norske teatre på 1930-tallet preget av en viss politisering og kulturkamp, av borgerskapets krise og av en nyvunnen interesse for psykoanalysen.¹¹

I vår samtid, nærmere bestemt i 2015, er det vanskelig å beskrive scenekunstens uttrykksformer uten å bruke et begrep som «mangfold». Vi finner både relativt tradisjonelt drama og det som har blitt beskrevet som postdramatisk scenekunst, der betydningen av den dramatiske teksten nedtones, og andre sceniske elementer, som musikk, skuespillernes kropp, scenografiske objekter eller publikum selv, i stedet får en mer sentral rolle. Vi finner, særlig i den såkalte frie scenekunsten, elementer fra performancekunsten og en økt betydning av iscenesettelser utenfor de tradisjonelle teaterscenene. I sammenheng med dette finner vi for eksempel elementer av en mye omtalt såkalt relasjonell estetikk, der publikum er medspillere for teateruttrykket.

Scenekunst, kritikk og kvalitet

Hvilke elementer kan en vurdering av scenekunstens kvalitet bygge på? Den grunnleggende inndelingen av scenekunstens (tragediens) bestanddeler ble foretatt allerede av Aristoteles, som delte tragedien inn i seks grunnleggende elementer: fabel (handling), karakterer, tale, tanke, scenebilde og det musikalske elementet – en inndeling som fremdeles er en gyldig referanseramme for dramatikk.¹² En vurdering av scenekunstens kvalitet er dermed i utgangspunktet en potensielt kompleks form for kvalitetsvurdering. Scenekunsten er multimedial og multisensorisk (lyd, lys, dans, musikk, tale, gester, kostyme, scenografi med mer), og den er ofte en kunstnerisk fortolkning av

10 Rudler 1962, s. 191.

11 Næss 1994, s. 228.

12 Børtnes 1980.

et allerede eksisterende kunstverk – den dramatiske teksten. Vurdering av scenekunstkvalitet kan dermed ta utgangspunkt i en lang rekke elementer når det estetiske skjønnet skal utøves – fra dramatikerens kunstneriske intensjon til birollens kostyme.¹³ I tillegg kommer nødvendigvis den subjektive og personlige opplevelsen av den enkelte forestilling – det individuelle estetiske skjønnet som enhver kritikk filtreres gjennom og formes av. Også Aristoteles inkluderte tragediens virkning og effekt, og med det scenekunstens forhold til publikum, i sin beskrivelse av tragediens elementer.¹⁴

Hvilket forhold er det mellom kvalitet og kritikk? Et nokså ukontroversielt utgangspunkt kan være det følgende: Kritikk er verbalisert kvalitetsbedømming og operasjonalisert kvalitetsforståelse. Enhver kritikk representerer kritikerens forsøk på å videreformidle og verbalisere sin opplevelse og vurdering av et verk – «to improve opinion into knowledge», som Samuel Johnson formulerte det.¹⁵ På den måten kan kritikk og kritikere kanskje sies å *avfortrylle* kvalitetsbegrepet, i weberiansk forstand, slik at uhåndgripelige og notorisk pluralistiske begrep om kvalitet får konkret skriftlig form, selv om selve kvalitetsbegrepet ikke nødvendigvis brukes eksplisitt. Som Bernhard Ellefsen og Erik Bjerck Hagen fremhever, er det kanskje riktigst å vurdere kritikken og kvalitetsvurderingen i den som *relasjonell* – som samtale eller deltagelse.¹⁶ Akkurat som scenekunsten selv kan kritikken vurderes som en samtale, fordi den oppstår i relasjonen mellom aktører som presenterer, og aktører som observerer.

Scenekunstkritikk kan på ett nivå vurderes som en sidegren av litteraturkritikken – som tekster om tekster eller som kunst med et tekstgrunnlag. Samtidig er scenekunstkritikken noe mer og noe annet enn litteraturkritikken, både på grunn av utviklingen av scenekunsten og på grunn av det nevnte mangfoldet av estetiske virkemidler i scenekunsten. En teaterhistorisk og -estetisk utviklingslinje som preger hvordan scenekunstens kvalitet vurderes, omhandler forholdet mellom scene og sal: I hvilken grad og på hvilken måte forholder skuespillerne og skuespillet seg til publikum? Med det sene 1800-tallets realisme skjedde det en vesentlig endring i forholdet mellom scene og publikum, i og med innføringen av den såkalte fjerde veggen, der publikum skulle få inntrykk av å observere realistiske scener i realistiske rom.¹⁷ Kombinert med en mørklagt sal bidro dette grepet til å skape en større avstand mellom menneskene på scenen og menneskene i salen. Det interessante i denne sammenhengen er den implisitte dialogen og/eller kon-

13 Jf. for eksempel Jensen 2000, Langsted et al. 2003, Arntzen 2008.

14 Børtnes 1980.

15 Sitert fra Ellefsen 2016, s. 91.

16 Ellefsen 2016; Bjerck Hagen 2004.

17 Jf. Rønneberg 1995, s. 221f.

trakten mellom scene og sal, eller mellom skuespiller og tilskuer, og hvordan denne blir synliggjort i teaterkritikken. Som vi skal se i noen av de nyere eksemplene på scenekunstkritikk, er deler av dagens scenekunst og kritikk tydelig relasjonell – i den betydning at publikum er en integrert del av forestillingen, og kritikeren en integrert del av kritikken.

I Norge har den systematiske vurderingen av scenekunstens kvalitet historisk sett primært blitt ivarettatt av kritikere i aviser og tidsskrifter, selv om også scenekunstopolitikken til en viss grad er basert på vurdering av kvalitet.¹⁸ Knut Ove Arntzen beskriver scenekunstkritikkens utvikling som en bevegelse mellom analytisk og impresjonistisk kritikk.¹⁹ Arntzen mener å se en utvikling fra en analytisk kritikk på 1800-tallet, via en impresjonistisk kritikk rundt 1900, til en ny-analytisk kritikk i etterkrigstiden og en ny-impresjonistisk kritikk på det sene 1900-tallet. Den prinsipielle forskjellen ligger i graden av systematisk kritikk og i hvor stor grad kritikeren rent personlige opplevelse av scenekunsten gis rom i kritikken. Den analytiske kritikken vil være preget av en systematisk gjennomgang og vurdering av scenekunstens ulike elementer, mens den impresjonistiske kritikken er mer skissepreget, formet av hurtig nedtegning av inntrykk og opplevelser hos kritikeren.

Critica, 1829–1830

Det dansk-norske, offentlige engasjementet i teater og skuespill ble prinsipielt sett innledet i 1738 med et eksplisitt *forbud* mot teatervirksomhet, formulert i en forordning mot «Comoediantspillere, Liniedansere, Taskenspillere» med mer.²⁰ Teater og skuespill ble etter hvert også regulert, slik at det bare var skuespillere eller grupper med kongelig privilegium som hadde anledning til å drive slik virksomhet.

I 1829 var norsk scenekunst, i hvert fall i sin institusjonaliserte form, i sin spede barndom. Det hadde vært drevet privat teatervirksomhet siden andre halvdel av 1700-tallet, og ved inngangen til 1800-tallet var virksomheten i de mange *dramatiske selskapene* den viktigste formen for scenekunst. I disse selskapene, som var svært populære blant borgerskapet, ble det innstudert og satt opp skuespill for den private forlystelsens skyld. Enkelte av disse selskapene var svært aktive, og noen satte opp egne bygninger, for eksempel i Oslo, Bergen, Trondheim og Fredrikstad.²¹

18 Rudler 1962, Arntzen 1985.

19 Arntzen 2008.

20 Arntzen 2008.

21 Jf. Gladso 2004.

Det første teateret som ble omtalt som et «offentlig» teater, ble opprettet av den svenske skuespilleren Johan Peter Strömberg i 1827. Begrepet «offentlig» betyr her at teateret var allment tilgjengelig og ikke at det var offentlig subsidiert eller sanksjonert.²² Christiania offentlige Theater ble åpnet 30. januar 1827, med en forestilling som ble bredt dekket av hovedstadspressen. På åpningsforestillingen, som ifølge avisomtalen ble overvært av nærmere tusen publikummere, spilte man et stykke av den på det tidspunkt svært populære dramatiker August von Kotzebue og viste i tillegg noen dansenumre.²³ Repertoaret til Christiania offentlige Theater i denne perioden var dominert av importerte lystspill, komedier av Holberg og noen utvalgte syngespill, sørgespill og tragedier etter gresk mønster. Scenekunsten var nødvendigvis preget av mer allmenne og overnasjonale tendenser. I en innføringsbok i teaterhistorie står det for eksempel å lese om teateret i romantikken (1815–1850) at «[u]betydelige skuespill som melodramaer, vaudeviller og borgerlige intrigestykker gikk sin seiersgang over alle land».²⁴ Selv om denne karakteristikken er nokså grovkornet, er det liten tvil om at bare et mindretall av stykkene fra Christiania offentlige Theaters tidlige repertoar fremdeles var aktuelle for teatre på 1900- og 2000-tallet. Derksom vi ser på repertoaret for teateret i den aktuelle sesongen for *Critica*, 1829–1830, finner vi en overvekt av lystspill og komedier. Rundt halvparten av stykkene ble plassert i disse kategoriene, inkludert fire ulike komedier av Holberg. Shakespeare er representert med én oppsetning (*Hamlet*). Rundt en tredjedel av stykkene er skrevet av danske eller dansk-norske forfattere (Holberg, Oehlenschläger, Wessel mfl.), en tredel av tyske dramatikere.

Teateret og forestillingene ble omtalt i *Christianias Aftenblad* (1827–1828), og forestillingene ble annonsert i blant annet *Den Norske Rigstidende* og *Christiania Intelligentsedler*. Mediebildet i 1829 var preget små, gjennom-siktige forhold, der det avislesende publikum hadde god oversikt over det sjiktet av innbyggere som ble omtalt i publikasjonene. Det var i dette relativt oversiktlige mediebildet at Ole Rein Holm etablerte tidsskriftet *Critica* i 1829, etter alt å dømme i kjølvannet av nedleggelsen av *Christianias Aftenblad*, hvor Holm også skrev omtaler av teaterforestillinger.²⁵

Noe av det som preger denne periodens publikasjoner, er tendensen til personrettet kritikk og til å ta personlige stridigheter til avisene. Dette viser seg også i diskusjoner om teater og teaterkritikk. Ett eksempel på slik personstrid som kan nevnes, er krangelen mellom Ole Rein Holm og Hen-

22 Samtidig var også begrepet «privat teater» i bruk. Lokalene til Det Dramatiske Selskab, som ble etablert i 1780, ble for eksempel omtalt som et privat teater.

23 Blanc 1899, Anker 1956, jf. også Gladso 2004.

24 Rønneberg 1995, s. 196.

25 Se for eksempel Christensen 1905.

rik Wergeland. Rein Holm publiserte vanligvis sine kritikker signert med bokstaven «R.» eller med pseudonymet «Ingen», og krangelen startet etter at Rein Holm hadde skrevet kritisk om Wergelands debut som dramaforfatter, farsen *Ah!* – på sin side publisert under navnet «Siful Sifadda». Kritikken falt åpenbart Wergeland svært tungt for brystet. I polemikken mellom de to tyder mye på at de begge i utgangspunktet var i tvil om hvem de polemiserte mot. I et innlegg i *Morgenbladet* 1. mai 1829 skriver signaturen «R.» at den anonyme forfatteren av et sarkastisk dikt som kritiserer R., kan henvende seg til utgi-veren av avisen for å vite R.s fulle navn og for å få et klokkeslett for et møte der de to kan gjøre opp seg imellom. To dager etterpå kunne det avislesende publikum i Christiania lese følgende notis i *Morgenbladet*, der begge parter i fellesskap erklærer tvisten for avsluttet: «Undertegnede finde sig herved beføiede til at erklære, at den forønskede personlige Sammenkomst, som jeg, R., attraaede, har fundet Sted, og at de fornødne Oplysninger og Erklæringer fra begge Sider ere afgivne, saaledes, at vi ønske at Publicum vil ansee den hele Tvistighed for endt, ligesom vi selv ansee den for det.»

De kvalitetsvurderingene som kommer til uttrykk i *Critica*, kan analyseres gjennom å gå tett inn på de tekstene og det språket som kritikken formuleres i. I det følgende skal jeg se nærmere på en kritikk av lystspillet *Fugleskydningen* og en kritikk av det historiske dramaet *Magnus Barfods Sønner* og på den måten vise noen av de overordnede trekkene ved *Criticas* kritikker.

Fugleskydningen er et stykke skrevet av den tyske forfatteren Carl Heun, under forfatternavnet Heinrich Clauren. I Norden hadde stykket blitt spilt hele 22 ganger mellom 1822 og 1827 på Det Kongelige Teater i København,²⁶ og det ble spilt fem ganger mellom 1828 og 1831 på Christiania Theater.²⁷ Oppsetningen 6. november 1829 ble anmeldt i *Criticas* nummer 2–3 og nummer 4–5 (29. november og 3. desember 1829). Omtalen av stykket innledes med en erklæring om at kritikeren, i vi-form, er «aldeles enige i, hvad derom forhen er yttret i Stavanger Aftenblad [Christiania Aftenblad] og Morgenbladet», uten at det går nærmere inn på hva dette gjelder. Kritikken av stykket er bygget opp som en systematisk gjennomgang av hvordan de ulike skuespillerne har utført sine roller. Det gis størst plass til rollen som en viss Trampel, «paa hvis rigtige Udførelse hele Stykkets Skjæbne beroer».²⁸ Denne karakteren ble spilt av hr. Boiflin. Boiflins spill får kraftig kritikk, på et til dels svært detaljert nivå. For det første omtales noe som kritikeren anser som «en almindelig Feil hos ham», nemlig at han ikke bruker stemmen sin korrekt, selv om den «af Naturen er god og bøielig». Den viser

26 *Dansk forfatterleksikon* (u.d.).

27 Jf. Anker 1956.

28 *Critica* 1829, s. 3.

seg alltid i den samme rå skikkelsen, skriver kritikeren. Det er også for lite variasjon i hvordan han beveger seg: «[H]ans Hilsener udaf Vinduet vare for eensformige.» Mest teknisk blir kritikken når den beveger seg inn på hr. Boiflins evne til å gråte på scenen. I en scene der han skal vise gledestårer, er det snarere sorgens tårer han viser, skriver kritikeren. Etter denne vurderingen følges det opp med en instruksjon i hvordan Boiflin *burde* ha grått; hvordan man vanligvis gråter ved slike anledninger:

Graaden ytrer sig med sadanne Anledninger gjerne først ved nogle Muskeltrækninger ved Siderne af Munden, derpaa ved nogle uvilkaarlige Aandedræt, eller Suk, og endelig ved Hulken og Taarer, under hvilken Progression Skuespilleren maa have den høieste Grad af Opmerksomhed henvendt paa Modulationen af sin Stemme.²⁹

Ytterligere en scene hvor karakteren Trampel gråter, får kritikk: «Hans Graad ved Oplæsningen av Brevet var atter mislykket.» I det hele er det en gjennomgående kritisk omtale av denne skuespillerens tekniske ferdigheter som skuespiller. Når omtalen av Boiflins spill avsluttes, beklager kritikeren overfor leseren for at dette har fått så mye plass, og det tilføyes at dette er siste gang han forsøker å forklare overfor Boiflin hvordan han burde spille: «[D]ette er det sidste Forsøg, som vi gjør paa at bringe Hr. Boiflin til stadig Tænksomhed ved sit Spil.»

Anmeldelsen av *Fugleskydningen* går over flere numre av *Critica*, og i neste nummer fortsetter den med kortere omtaler av de andre rolleprestasjonene. Kritikeren antar også her at «*Criticas Venner*» har lest hva som står om stykket andre steder, og erklærer seg enig i denne omtalen. Deretter tilføyes noen ganske direkte merknader om de øvrige skuespillerne og deres prestasjoner. Den første kommentaren gjelder hr. van Deurs. Han spiller en rolle som fyrste og har åpenbart hatt problemer med å huske replikkene sine: «[H]er, som Fyrsten, lader det til som om det er ham en Umulighed, at lære den; thi ingen av de Gange, vi have seet ham i disse smaae Partier, har han memoreret rigtig.»

Om en annen skuespiller stilles det spørsmål ved om han har mistet motivasjonen og varmen i spillet sitt: «[V]i maae derhos beklage hos Hr. Berg at have savnet det fornødne Liv, som overhoved, at denne i sin Tid meget lovende Kunstner, senere synes at have tabt den Varme for sit Fag, som han da besjæledes af.» Kritikeren tillater seg å spekulere i årsaken til dette, og undres på om det kan skyldes at hr. Berg har blitt nedslått av besøket av den

29 Critica 1829a, nr. 2–3, s. 4.

danske skuespilleren Nielsen (trolig Nicolai Peter Nielsen) – at han har innsett at han ikke kan prestere på samme nivå.

Den 27. november 1829 hadde *Magnus Barfods Sønner* premiere på Christiania Theater. Det ble i *Critica* omtalt som «det første nationale historiske Drama, som vor Skueplads har fremstillet».³⁰ Stykket får rosende kritikk, og her får dramateksten langt mer omtale enn skuespillernes innsats, mens det vanligvis var motsatt. Dette skyldes trolig at *Magnus Barfods Sønner* var et av svært få stykker av en norsk dramatiker som ble satt opp på teateret i denne perioden. I sesongen 1829–1830 hadde bare tre av 55 oppsetninger norsk opphav (syngespillet *Geheime-Overfinantsraaden*, komedien *Den hjemkomne Nabo* og altså Bjerregaards *Magnus Barfods Sønner*). Behandlingen av det historiske temaet er gjort med ånd, smak og sannhet, skriver kritikeren:

Emnet, som gjør Forfatterens historiske Aand og Smag ligemegen Ære, er paa en passende Maade, og uden Misbrug av licentia poetica, sammentrængt saaledes at det, naar man vil sammenligne det med Kilden, Snorro Sturlesøn, gjengiver Hovedpersonernes, og især de to Kongers, Character med ægte reen Sandhed.³¹

Bjerregaard får også svært positiv omtale for sine versføtter: «Den herlige, Alt henrivende Svada, som udgjør et saa lysende Punct iblandt vor ædle Skjalds Digteregenskaber fremtraadte her med fornyet Glands i hans ligesaa kraftige, som skjønt afrundede Jamber.»³² Kritikeren gir også noe plass til en omtale av skuespillet, og skuespiller hr. Berg får denne karakteristikken: «Det bedste Beviis paa Sandheden af hvad vi før sagde om hans [Bjerregaards] kraftige flydende Jamber havde vi i Hr. Bergs Mesterspil som Kong Sigurd. Han var ligesom født paa ny; thi hans falske Accentuation var aldeles forsvunden.»³³

Den kritikken som formidles på *Criticas* sider, er for det første en svært personlig kritikk. Den er personlig i den forstand at den målbæres av en tydelig kritikerstemme, men først og fremst i den forstand at den er *personrettet*. Alle medlemmene av teaterets ensemble og alle rolleinnhavere blir omtalt, karakterisert og kritisert ved fullt navn, med noen få unntak. Skuespillernes personlige egenskaper på scenen blir beskrevet, gjerne i gjentatte kritikker. Som vi så, kriticere Rein Holm skuespilleren Boiflin for ikke å bruke stemmen riktig, selv om den var «god og bøielig», mens van Deurs på sin side slet

30 *Critica* 1829d, nr. 10–11, s. 3.

31 *Critica* 1829d, nr. 10–11, s. 3f.

32 *Critica* 1829d, nr. 10–11, s. 3. Merk at «svada» på dette tidspunktet var et positivt ladet begrep, noe i nærheten av «veltalenhet» eller «overbevisende tale».

33 *Critica* 1829d, nr. 10–11, s. 3.

med å huske replikkene. En skuespiller som gjentatte ganger får kritikk for replikkene sine, er en viss hr. Bøcher junior. I nummer 4–5 kan vi lese en av beklagelsene fra kritikeren: «Ved at see Hr. Bøcher junior, som Poul Jensen, maatte vi endnu meer end forhen beklage den Feil i Organet, som denne talentfulde Skuespiller uden sin egen Brøde har at drages med.»³⁴ Senere i samme nummer gjentas dette poenget: «[H]ans Organ laborerer af en Feil [...] som han vistnok vilde rette, naar han kunde.» Som ettertidig leser kan det være vanskelig å forstå hvilken feil herr Bøcher juniors organ faktisk har å slite med, men to nummer senere blir det klart. Kritiker Rein Holm merker seg med glede at Bøcher lespet mindre når han synger enn når han snakker, og det gir håp for fremtiden:

Ogsaa bemærkede vi med Fornøielse, at Hr. Bøcher junior, som Controlleur Hanf, som Sanger laborerer mindre af den ikke behagelige Lisp, end naar han taler, og nære derfor det Haab, at han ved Hjælp af Tid og Flid, ganske vil kunne overvinde den.³⁵

Critica og Rein Holm formidler også en teknisk kritikk, i betydningen «skuespillteknisk». Kritikken er rettet mot detaljer og konkrete elementer i hvordan skuespillerne snakker (eller – en sjelden gang – synger), hvordan de beveger seg, hvilken mimikk de har, hvordan de uttrykker bestemte følelser eller ulike sinnstilstander. Detaljer i kostymene eller scenografien kan bemerkes: «Hans Costume fordrede unægtelig et Par høye stive Støvler, med brede Sølvsporer.»³⁶ Kritiker Rein Holm bruker også plass på å kommentere detaljer i hvordan et enkelt ord blir uttalt. Dette gjelder særlig der ikke-norske ord brukes: «Ordet ‘Sir’ [uttales] ikke, som enkelte af dem gjorde, ‘Siir’, men Sir, ligeledes med en Mellemyd af *e* og *i*.»³⁷ Et område som gjentatte ganger er et tema for kritikken, er forholdet mellom norsk, dansk og norsk-dansk scenespråk. Det gjelder blant annet bruken av dialekt blant skuespillerne. Om madam Boiflin står blant annet dette: «Hendes Provincialdialect var hende rigtignok noget i Veien.»³⁸ Hun er ikke alene: «[H]un ei er den eneste af det qvindelige Personale, hvis Dialect man kunde ønske rensset.»³⁹

Samtidig som det på mange måter er en skuespillteknisk kritikk som formuleres, er den også fremført med et blikk for teateret og teaterkunsten som helhet. Et av begrepene Rein Holm benytter for å si noe om en teater-

34 «Organet» er «taleorganet».

35 *Critica* 1829c, nr. 8–9, s. 2.

36 *Critica* 1829b, nr. 6–7, s. 2f.

37 *Critica* 1829a, nr. 2–3, s. 2.

38 *Critica* 1829b, nr. 6–7, s. 4.

39 *Critica* 1829b, nr. 6–7, s. 4.

forestilling, er «Illusionen». Feil uttale kan «forstyrre Illusionen», ved ett tilfelle hadde andre kostymer forsterket illusjonen, og i et «Syngestykke» er det helt nødvendig for skuespillerne å spille mens de synger, «for nogenlunde at vedligeholde Illusionen». Den samlede kritikken i *Critica* er også preget av et blikk for utviklingen både av de enkelte skuespillerne og av teateret som sådan. En rekke av kritikkene følger opp tidligere kommentarer, både til navngitte skuespillere og til den kunstneriske driften av teateret. På den måten kan vi se at den kritikken som formidles av Rein Holm, både er fokusert på til dels minutiøse elementer i forestillingen eller ved enkeltskuespillernes innsats, og på det teaterkunsten ifølge ham handler om: å skape overbevisende illusjoner. I tillegg inngår disse ulike kritikkene i en løpende samtale om den eksisterende teaterkunstens kvalitet – hvorvidt skuespillet og fremføringene har utviklet seg til det bedre.

Aftenposten, 1938

Hundre år senere var situasjonen en ganske annen for norsk scenekunst, både for skuespillere og kritikere. Antallet plattformer for både formidling og kritikk av scenekunst hadde økt betraktelig. Teaterinstitusjonene ble løftet inn i den kulturpolitiske varmen, og et utvalg av dem ble tilkjent årlige faste tilskudd. Kirke- og undervisningsdepartementet fikk en egen avdeling for kultur dette året. I 1935 nedsatte kirkeminister Knut Liestøl en teaterkomité, den såkalte Teaternevnden av 1935. Med denne nemnda ble det for første gang gitt anledning til å beskrive et kulturpolitisk rammeverk for de norske teatrene, og nemnda foreslo blant annet statsstøtte til Nationaltheatret, Den Nationale Scene og Det Norske Teatret, etablering av Riksteatret og innføring av offentlig styrerepresentasjon.⁴⁰

I 1938 hadde det vokst frem et visst teatermangfold i Norge. I Oslo kunne man for eksempel velge mellom forestillinger på Nationaltheatret, Det Norske Teateret, Det Nye Teater, Centralteatret, Chat Noir og en rekke mer eller mindre permanente revy- og underholdningsscener. Det relativt ferske radiomediet var også en arena for teater. Radioteateret ble etablert allerede i 1926, flere år før NRK og loven som nasjonaliserte kringkastingen, kom i 1933. NRK og Radioteateret sendte kriminalføljetonger og barnetime på 1930-tallet og kunne også en sjelden gang sende revyer.⁴¹ Teaterkritikken ble viet nokså stor plass i dagspressen, og de større avisene hadde alle hovedanmeldere for teater. Anton Rønneberg skrev i *Aftenposten*, Paul Gjesdahl skrev i *Arbeiderbladet*, og Einar Skavlan skrev i *Dagbladet*. Som nevnt var teaterkri-

40 Frisvold 1980, s. 57.

41 Som for eksempel 28. mai 1938, da de sendte Chat Noirs revy *Sol i hoiden* på lørdag kveld.

tikerne i de store avisene gjerne også teaterfolk, som dramaturger, litterære konsulenter og teatersjefer. Samvirket med teaterfeltet var aktivt.

1930-tallet var et politisert tiår, preget av store politiske endringer i Europa og av steile fronter i norsk kulturdebatt. Den nasjonale debatten var preget av det som i ettertid har blitt kalt kulturradikalismen, der særlig en avis som *Dagbladet* representerte en kulturradikal linje.⁴² Mot denne tendensen sto en gruppe kulturkonservative, og mellom de to leirene foregikk diskusjoner som av enkelte ble beskrevet som en *kulturkamp*. Et tydelig eksempel på dette fra teaterets domene finner vi i den mye omtalte striden om det amerikanske stykket *Guds grønne enger* som ble oppført på Nationaltheatret i 1933.⁴³ Fra Stortingets talerstol ble det uttrykt ønske om å fjerne stykket, og selv om ikke Stortinget hadde noen instruksjonsmyndighet overfor teateret, valgte teatersjefen til slutt å ta stykket av plakaten. Dette førte blant annet til et stort opprop i *Dagbladet* om betydningen av kunstens frihet.

Repertoaret i norsk mellomkrigsteater har blitt oppfattet som politisk, radikalt og samfunnsaktuelt. Teaterhistorikeren Viveka Hagnell skriver blant annet at «vid läsning av teaterhistoriska framställningar [...] får man lätt ett intryck av att den dramatik som skrivits har varit av aktuellt samhällsdebatterande karaktär».⁴⁴ Hagnell modifierer riktignok dette bildet, men finner likevel hun en klar politisk tendens i 1930-tallets repertoarpolitikk. I en gjennomgang av teatersesongen i 1935 i Oslo finner hun for eksempel både satirer over vold og krig, stykker om borgerlig hykleri og allmenn samtids- og samfunnskritikk:

Osloteatrarna fungerar på 1930-talet både som avslöjande förstörnings-
spegel av samtidens moral, och i vissa fall som signal för den lyhörde
inför andra världskriget. Och det visar sig att seriösa angelägna dramer
inte har mindre publikappell än sängkammarfarserna.⁴⁵

Det er tegn på at det politiske innholdet også preget noe av det estetiske uttrykket til scenekunsten på 1930-tallet, og vi finner eksempler på politisk teaterestetikk inspirert av tysk og sovjetisk teater.⁴⁶ Et konkret eksempel på dette er «talekoret»: Ikke bare var talekoret et sentralt virkemiddel for det radikale arbeiderteateret, det fant også veien til hovedscenen på Nationaltheatret.⁴⁷

42 Jf. for eksempel Longum 1986.

43 Jf. Veiteberg 2006.

44 Hagnell 1991, s. 11. Se også Næss 1994.

45 Hagnell 1991, s. 61.

46 Jf. Watson 2014.

47 Jf. Wiborg 1934. Talekoret til Humboldt-universitetet i Berlin gjestet Nationaltheatret i 1935 (Rønneberg 1949, s. 298).

Vi skal også for kritikken fra 1938 ta utgangspunkt i en nærlesning av et lite utvalg av anmeldelser fra dette året. Den første jeg skal gå nærmere inn på, er en kritikk av Nationaltheatrets oppsetning av stykket *Kvinnene på Niskavuori*, av den finske forfatteren Hella Wuolijoki. Stykket hadde blitt satt opp i Norge tidligere, og var åpningsforestillingen da Trøndelag Teater ble åpnet i oktober 1937. Det handler om hvordan livsvilkårene til en gruppe selvstendige kvinner på gården Niskavuori blir utfordret av at en «moderne» kvinne flytter til det lille stedet. Oppsetningen hadde premiere på Nationaltheatrets hovedscene 9. januar 1938, og Anton Rønneberg innleder sin kritikk dagen etter med å si at både «selve handlingen, problemstillingen og den kunstneriske utførelsen er så avleggs».⁴⁸ Det er «noget ekte og tilforlætelig» over stykket, skriver Rønneberg, «men vi kan det alltsammen fra før». Den tematikken som stykket behandler – forholdet mellom kjærlighet og plikt, mellom en ny og en gammel tid –, er allerede behandlet bedre andre steder, hevder anmelderen. Stykket er for omstendelig skrevet, og oversettelsen «raslet som gulnet papir». Både språklig og kunstnerisk hører stykket hjemme på Det Norske Teatret, kommenterer Rønneberg.

En av de viktigste innvendingene er at *fremføringen* av stykket ikke virker *ekte*. I omtalen av selve oppsetningen og skuespillet innleder riktignok kritikeren med å skrive rosende om instruktøren, Halfdan Christophersen. Hans «store instruktørtalent er intimt og følsomt, med inntrengende psykologisk sans». Det er imidlertid meningsløst å bruke dette talentet til «dette grove folkskuespillet». Heller ikke scenografen får uttelling for sin innsats: «Christian Stenersens dekorasjoner er vakre og maleriske. Men heller ikke de hjelper til å stedfeste stykket.»

Selv om det stort sett ble levert godt skuespill, slik Rønneberg vurderer det, manglet skuespillerne «selve den dype, jordbundne varmen – ikke bare i sprog og vesen, men også i blod og sinn». Han skriver: «Det var ikke en eneste ekte bonde på Nationaltheatrets scene i går.» Deretter får hver enkelt skuespiller korte vurderinger av sin innsats. Ada Kramm leverte «aftenens heleste og fasteste prestasjon» i rollen som gårdbrukerkone. Hun ga en «sterk og nervøs skildring av et hysterisk kvinnesinn» i rollen som «plagsomme og ulykkelige Martha». Tross dette: «[E]n av de tunge, oprinnelige kvinnene på Niskavuori var fru Kramm ikke.» Agnete Schibsted-Hansen spilte på sin side «den gamle moren med stor følelse og myndighet», Henrik Børseth var «solid og likefrem», mens Aagot Nissen «virket ypperlig i den første scenen», men «blev trettende ved nærmere bekjentskap». Hele anmeldelsen rundes av med en kort beskrivelse av hvordan publikum tok imot *Kvinnene på Niskavuori*,

48 Rønneberg 1938a, s. 4.

og det er tydelig at kritikeren ikke er på linje med det øvrige publikummet: «Også hos oss gjorde den finske folkekomedien med sine virkningsfulle teatergenskaper stor lykke hos publikum.»

En kritikk av forestillingen i *Dagbladet*, også publisert 10. januar, formulerer noen av de samme poengene. Anmeldelsen, som trolig er ført i pennen av forfatter og journalist Gunnar Larsen (G.L.), innledes med en lengre gjentelling og omtale av selve stykket til Wuolijoki. Som i *Aftenpostens* kritikk vurderes tematikken som gammelt nytt: «De problemene hun her har valgt, virker imidlertid foreldet og temmelig sjablonmessige på et norsk publikum. [...] Den frigjorte unge piken har vi nå hørt om i et halvt århundre», skriver kritikeren.⁴⁹ Språket er ubrukkelig, oversettelsen er «ufri, og skjemmes av en rekke blundere». Også denne kritikken henviser til den nyansatte språkkonsulenten ved teateret og beskriver det som godt å se at han satt midt på annen benk under forestillingen. Etter omtalen og vurderingen av stykket går anmelderen over til å vurdere de enkelte skuespillernes innsats. Fru Schibsted Hansen spiller sin rolle med «bravour», og hun spiller «god komedie med virkelig bredde». Lasse Segelcke spiller en eldre mann «med overbevisende trett sløvsinn, virkelig en fin og måteholden skildring av den passive senilitet». Tore Segelcke (sistnevntes kone) «ser ypperlig ut» i rollen som ung lærerinne og «lyser av liketil, skråsikker tro på sig selv og kjærligheten». Samtidig stiller kritikeren spørsmål ved om hun allikevel ikke er for lite menneskelig, der hun «nyter sin egen skinnende selvtilitt uanfektet av dem som lider og har det vondt rundt henne». Anmeldelsen avsluttes med en kort omtale av instruktørens innsats og publikums mottagelse av forestillingen.

En anmeldelse av en ganske annen forestilling omhandler oppsetningen av *Dommens dag* av Elmer Rice, som ble satt opp på Det Nye Teater i mai 1938 og anmeldt av Anton Rønneberg i *Aftenposten* 3. mai. Stykket er tydelig inspirert av rettssaken i etterkant av Riksdagsbrannen i Berlin i 1933, og det er liten tvil om at oppsetningen ble lest inn i en storpolitisk kontekst. Anmeldelsen begynner med å konstatere det følgende: «På to av våre teatre opføres for tiden skuespil med klar og kraftig tendens mot diktaturet. Begge har tatt sitt utgangspunkt i det tredje rike.»⁵⁰ Det ene skuespillet var Kai Munks *Han sit ved smeltedigelen*, som ble oppført ved Det Norske Teatret, mens det andre altså var *Dommens dag*. Rønneberg er i utgangspunktet mest positivt innstilt til Munks stykke, som han beskriver som «et originalt og fantasifullt dikterverk om sann åndsfrihet og ren menneskelighet». Samtidig er han langt mer kritisk til fremførelsen av det. Han sammenligner det med *Dommens dag*, som han på sin side beskriver som «et virkningsfullt teaterstykke, sterkt

49 G.L. 1938, s. 2.

50 Rønneberg 1938c, s. 9.

og spennende, men ikke så lite hult og melodramatisk». Skuespillet til Rice angår oss ikke på den rette måten, skriver Rønneberg, fordi forfatteren har vært altfor opptatt av effekt og underholdning: «Han har tatt et stort og alvorlig verdenshistorisk emne og laget en nokså amerikansk kriminalkomedie av det!»⁵¹ Samtidig gis det ros til oppbyggingen av stykket, som er «klar og fast», og det finnes «flere fine og sterke scener». Instruktør på oppsetningen var Gyda Christensen, som ifølge Rønneberg har hatt et «svært spinkelt personale å arbeide med i de mange viktige rollene». Derfor er det bare noen få steder man merker «hennes artistiske og følsomme instruktørtalent».

Rolleprestasjonene får både positiv og negativ omtale. To av de anklagede i stykket spiller sine roller med «intensitet og fantasi», mens Sonja Wigert merkes for sin «følsomme og naturlige fjortenåring». To andre karakterer, derimot, er «altfor gjennemskeulige i sin glatte slyngelaktighet», og Hans Bille «gjør den sterke og smidige statsadvokaten til en dum og sleip skurk». Kritikeren avslutter kritisk og sier at forestillingen «havner helt i operetten fra det øieblikk føreren selv i Øistein Børkes skikkelse viser sig på scenen».

Den avsluttende formuleringen forteller noe interessant om hva som fra anmelderens perspektiv anses å tilhøre henholdsvis «det høye» og «det lave» i scenekunsten. I løpet av den relativt korte anmeldelsen brukes fire ulike sjangerbegreper for å karakterisere oppsetningen. Dramatikeren har, som allerede sitert, gjort et alvorlig emne til en «banal amerikansk kriminalkomedie». I den avsluttende scenen går han dessuten «helt over til røverdramatikken». Videre har instruktøren iscenesatt det uten nyanser, hevdes det, slik at rettssaken får «preg av folkekomedie». I tillegg havner forestillingen altså «helt i operetten» når føreren gestaltes på scenen. Det er liten tvil om at begrepene «kriminalkomedie», «røverdramatikk», «folkekomedie» og «operette» antyder noe lavt, banalt, forenklet og utvendig som denne typen scenekunst bør heve seg over. Kritikken opererer altså med et tydelig kvalitetshierarki, der blant annet det realistiske dramaet står klart over den karikerte komedien. Også i anmeldelsen av forestillingen i *Dagbladet* samme dag advares det mot å spille stykket som et «røverstykk» med «løgnaktige kjeltringer på den ene siden og modige sannhetskjærlige folk på den andre», og på samme måte som i *Aftenpostens* anmeldelse blir rollen føreren beskrevet som svært lite troverdig – verken rollen eller rollefortolkningen klarer å redde avslutningen fra å være «hult melodrama».⁵²

Den politiske situasjonen som både Rices og Munks stykke spilles på bakgrunn av, gir åpenbart en ekstra dimensjon til hvordan det ble mottatt og omtalt, også blant publikum. I samme utgave som inneholdt Rønnebergs

51 Rønneberg 1938c, s. 9.

52 E.S. 1938, s. 5.

anmeldelse, melder *Aftenposten* om at premieren inneholdt «organisert pipekonsert, leven og utkastelser». Politiet var til stede under forestillingen, og man kunne høre tilrop fra salen: «Ned med diktaturet!», «Leve Stalin!», «Skyt Stalin!» og en av publikummerne reiste seg under annen akt og begynte på en tale med ordene «Landsmenn, det er ikke nasjonalismen som [...]», før han ble avbrutt og eskortert ut av politiet.⁵³ *Dagbladets* anmelder beskriver på sin side publikum som en medspiller som «fortjener aftenens høieste ros»: «Det fulgte forhandlingene på scenen med piping, klappsalver og tilrop til replikkene, og gav en stemning av folkemøte og virkelig kamp, som sikkert stimulerte spillet mer enn det forstyrret.»⁵⁴

Dette stykket gir en anledning til å ta et kort sideblikk på forholdet mellom det politiske og det kunstneriske innholdet i kritikken. Hvis vi for sammenligningens skyld stiller *Aftenpostens* og *Dagbladets* omtale av *Dommens dag* opp mot omtalen i den eksplisitt politiske *Arbeiderbladet*, finner vi for eksempel at anmelderens innledende presentasjon av stykket vektlegger det viktige, antidiktatoriske budskapet i stykket. Kritikken, som trolig er skrevet av *Arbeiderbladets* faste kritiker Paul Gjesdahl, innledes med en refleksjon over diktaturers kjennetegn. Samtidig kan vi også lese om svakheter ved oppsetningen som minner om dem som både *Aftenpostens* og *Dagbladets* kritiker trekker frem: «‘Dommens dag’ er ikke noe feilfritt dikterverk – undertiden går det for meget ‘teater’ i optrinene og slutten har en kjedelig bismak av den politiske magasinnovellens ‘happy end’ [...]» I omtalen av instruktør Gyda Christensens innsats finner vi også igjen et nedlatende begrep som Rønneberg i *Aftenposten* benytter seg av: «[D]er hvor skuespillet truer med å gli over i *almindelig kriminalkomedie*, har hun måttet fylle det med ånd og mening.»⁵⁵

Mange av de trekkene som vi finner i *Aftenpostens* og *Dagbladets* anmeldelser, gjenfinnes også i *Aftenpostens* øvrige omtaler av teateroppsetninger dette året. De fleste dramatekster, både nyskrevne stykker og klassikere, blir beskrevet og vurdert innledningsvis i anmeldelsene, før vi får en gjennomgang av de enkelte skuespillernes innsats. I starten av en anmeldelse kan det for eksempel skrives om Ibsens siste stykker at Ibsen «følte at han hadde ofret alt for sin kunst og latt livet, det vidunderlige blodfulle jordlivet, gå fra seg».⁵⁶ I innledningen til en kritikk av en oppsetning av Holbergs *Jacob von Tyboe* skriver anmelder Rønneberg om Holbergs komedier, at de vanligvis gjør narr av to mennesketyper: den skrytende offiseren og den selvbevisste pedanten. Den første «utfolder seg som aldri før i diktaturstatene», skriver

53 *Aftenposten* 1938.

54 E.S. 1938, s. 5.

55 P.G. [sannsynligvis Paul Gjesdahl] 1938, s. 4. Min utheving.

56 Rønneberg 1938b, s. 2.

han og legger dermed en viss politisk aktualitet til et stykke som allerede på det tidspunktet var over to hundre år gammelt (*Jacob von Tyboe* ble skrevet og satt opp første gang i 1723). Holbergs karakterer og karikaturer lar seg også oversette til moderne norske forhold, skriver Rønneberg: «Holberg gjør narr av to ytterligheter blant dumme mannfolk: den svulmende muskeltmannen og det tørre hjernemennesket, sportshelten som skryter av sine bedrifter, og videnskapsdilettanten som pranger med sine kunnskaper.»

Etter en innledende omtale av stykket og/eller forfatteren følger gjerne en systematisk gjennomgang av forestillingen og av innsatsen til den enkelte skuespiller. Her kan det komme frem en bevissthet om at det er forskjell mellom tekst og forestilling – for eksempel i en anmeldelse av Finn Halvorsens *Abrahams offer*, der Rønneberg skriver at «på scenen kommer skuespillets dramatiske egenskaper langt sterkere frem enn ved lesning – det er virkelig følt og formet for teatret». ⁵⁷ At det har blitt en god forestilling, beskrives ved å si at den var «interessant og gripende», og at «den angår oss på en underlig, direkte måte». I samme kritikk finner vi også en innfallsvinkel som samler mange av de skuespillerkritikkene vi kan lese i *Aftenposten* – forholdet mellom skuespiller og rollekarakter. Om innsatsen til skuespiller Olafr Havrevold i *Abrahams offer* heter det han «har bare ikke erobret rollen innenfra». Det er et åpenbart kvalitetstegn for Rønneberg – at skuespillerne har gjort rollene og karakterene til sine, at de har fortolket dem på en måte som kler og løfter forestillingen, og at det er en heldig kobling mellom kunstnerisk gemytt og den rollen man skal ikle. For det siste er ikke alltid tilfelle. I kritikken av en oppsetning av Strindbergs *Frøken Julie*, sies det om Aud Richter som Julie, at «hun har ikke kunstnerisk format til rollen. Der er ingen dristig og makaber fantasi over skikkelsen.» ⁵⁸

Både for skuespillernes innsats og for den dramatiske teksten er det et ideal om *ekthet* som viser seg. En serie adjektiver uttrykker dette. Det gode skuespillet og den gode scenekunsten er «levende», «ekte», «ildfullt», «blodfylt», «fylt av glød», «dypt» og «følsomt». Det er på én eller flere måter *besjelet* – fylt av liv, sjel og ånd. Den kritikken som formidles i *Aftenposten* i 1938, har ingen særlig sympati for det overflatiske, det billige, det tilgjorte, det kunstige eller tørre. Både forestillingene og rollefortolkningene forventes å handle om noe større enn seg selv, og i dette ligger kvaliteten. Har de høy kvalitet, peker forestillinger og rollefortolkninger enten innover, mot det psykologiske og det allment menneskelige, eller så peker de utover, mot politikk og samfunn.

57 Rønneberg 1938e, s. 2.

58 Rønneberg 1938e, s. 2.

Scenekunst.no, 2015

Hva så med dagens situasjon? Scenekunst og scenekunstkritikk var i 2015 preget blant annet av et stort institusjonalisert scenekunsthelt og en stor grad av offentlig subsidiering av scenekunsten. Utgifter til scenekunst utgjør en stor andel av det årlige statlige kulturbudsjettet. I 2015 var budsjettkapitlet for scenekunst på cirka to milliarder kroner – det overlegent største blant kulturformålene.

Vurderinger av scenekunstens kvalitet er blant annet preget av nye kanaler og endrede vilkår for scenekunstkritikken. Den kvalitetsvurderingen som foretas av teaterkritikere, foregår i større grad enn tidligere i nettaviser, på blogger og i fagtidsskrift. Både antallet og omfanget av teaterkritikker i den trykte dagspressen er kraftig redusert. Der riksaviser som *Aftenposten*, *VG* og *Dagbladet* tidligere hadde fast ansatte scenekunstkritikere, er det i dag stort sett frilansere som skriver anmeldelser. Og der en anmeldelse i *Dagbladet* i 1995 kunne inneholde rundt 4000 tegn, er omfanget av en typisk anmeldelse i samme avis i dag rundt 2000 tegn eller mindre. *Dagbladets* kritiker Inger Merethe Hobbeldstad beskriver situasjonen slik:

Mye av kritikken mot dagspresseanmeldelsene etterlyser mer, større dybde, flere eksempler og detaljer. Til dette må jeg bare si at det skulle jeg gjerne kommet med. Men en begrensning på to tusen tegn inkludert mellomrom, som er vanlig, gjør at dersom jeg legger inn en setning i stedet for et adjektiv om scenografien, må jeg ta ut omtalen av en av de sentrale skuespillerprestasjonene.⁵⁹

Therese Bjørneboe, en sentral scenekunstkritiker, beskriver forholdet mellom anmeldelsenes omfang og innhold som følger:

I et format på 2500 eller 3500 tegn [...] er det umulig å yte de funksjonene man ønsker rettferdighet. [...] Når man er nede på bare 3000 tegn, fyker ikke bare skuespillere og scenografer ut. Man må også ofre mange gode poeng knyttet til forberedelser og fordypning i stoffet.⁶⁰

Denne utviklingen har kommet parallelt med og kanskje også ført til at scenekunstkritikken publiseres i andre kanaler, særlig digitale. Nettstedet *Scenekunst.no* er det mest sentrale eksempelet på denne utviklingen.

Det er noen grunnleggende forskjeller mellom de anmeldelsene som er gjennomgått fra 1829–1930 og 1938, og de som ble publisert av *Scenekunst.no*

59 Hobbeldstad 2013.

60 Bjørneboe 2013.

i 2015. Den mest innlysende er nødvendigvis at det i det siste tilfellet dreier seg om åpen digital publisering, med de konsekvensene det har for tilgjengelighet og synlighet. En annen forskjell er det rene omfanget av anmeldelser. *Scenekunst.no* er «en redaksjonelt uavhengig nettaviser for profesjonell scenekunst og tilhørende kulturpolitikk». ⁶¹ Nettstedet har knyttet til seg en liten gruppe frilanskritikere som jevnlig skriver anmeldelser av oppsetninger og artikler om aktuelle temaer innenfor scenekunstrområdet.

Som for de tidligere empiriske nedslagsfeltene i 1829 og 1938 skal vi også for 2015 se nærmere på et lite utvalg anmeldelser, før jeg beskriver noen hovedtrekk ved kritikken. Det første eksempelet er en kritikk av Riksteaterets oppsetning av *Pinocchio*, som ble anmeldt av Mariken Lauvstad på *Scenekunst.no* 6. oktober 2015. ⁶² Anmeldelsens overskrift er «Blottet for teatermagi», og anmelderen er gjennomgående kritisk til Riksteatrets oppsetning. Kritikken innledes med en kort beskrivelse av figuren Pinocchios historie, med en konstatering av at nyoppsetninger av det gammelmodige stykket vanligvis legitimeres ved regissørens evne til å aktualisere historien for et samtidig barnepublikum. Ifølge Lauvstad er det ikke klart hvilken historie om Pinocchio regissøren av oppsetningen, Teodor Janson, har på hjertet. Etter dette følger en beskrivelse av scenografien, som har en gjøglervogn i sentrum av scenebildet, med side- og bakplater som flyttes og vendes av skuespillerne. Vognen flyttes ikke, skriver anmelderen, «de malte platene skaper heller ikke mye dynamikk, og helhetsopplevelsen blir et relativt statisk scenebilde».

Deretter går anmelderen over til å omtale skuespillernes innsats. En scene der Gepetto legger det siste malingstrøket på Pinocchio, har potensial til å være «et rørende innblikk i Gepettos kjærlige omsorg for dukken og hans lengsel etter en sønn», men «mangler [...] de spillmessige nyansene som skal til for å oppnå et slikt resultat». Skuespillerne hevdes å spille med manglende fysiske karakteristika, og uten det overskudd som historien krever. Unntaket er Hanne Gjerstad Henrichsen, som spiller Pinocchio. Hun har «en fysisk velutviklet karakter, og et nærvær som tilfører smidighet og dynamikk til det sceniske uttrykket». Hun fremstår i kritikerens øyne som ett av få lyspunkt i forestillingen: «Det er faktisk kun Gjerstad Henrichsen som hindrer denne forestillingen i å bli et komplett mageplask.»

Anmeldelsen av Riksteaterets oppsetning er noe i nærheten av slakt, og kritikken gjelder både regi, skuespill og dramaturgi. Om det siste skriver Lauvstad at «mangelen på dramaturgisk flyt går som en humpete landevei gjennom denne sceneversjonen av *Pinocchio*». Ytterligere et problem er at forestillingen forsøker å fri til også det voksne publikummet, gjennom

61 www.scenekunst.no (lest 09.01.2017).

62 Lauvstad 2015.

referanser, sidefortellinger og humor rettet mot nettopp de voksne i salen. Forestillingen var en barneforestilling, og kritikeren skriver at «det virker som om regissøren egentlig ikke vet hvordan han skal fortelle til barn». Alt i alt er Riksteatrets versjon av Pinocchio å regne som «et kunstnerisk havari», konkluderer anmeldelsen med.

En annen forestilling – og en annen konklusjon – finner vi i Anna Helene Valbergs anmeldelse av forestillingen *Monstermuskelen* av Claire de Wangen, publisert på Scenekunst.no 2. oktober 2015.⁶³ Anmeldelsen av forestillingen innledes med en personlig bekjennelse fra anmelderen: «Det har aldri skjedd før, men jeg må innrømme at jeg grudde meg til forestillingen.» En videoteaser til forestillingen gir anmelderen klare assosiasjoner til horror- og grøssersjangeren, men anmelderen «er så innmari lite glad i å bli skremt, og er blant dem som ikke har noen som helst glede av å se skrekkfilm». Kritikken går deretter over til å beskrive det generelle teateruttrykket som kvinnen bak forestillingen arbeider innenfor: «Claire de Wangen jobber i en postdramatisk teatertradisjon der utøver og tilskuer gjerne forholder seg annerledes til hverandre enn de gjør gjennom den tradisjonelle fjerde veggen mellom scene og sal.»

Monstermuskelen ble vist i et industribygg på Ensjø i Oslo. Under selve forestillingen ble publikum, deriblant anmelderen, plassert i hver sin seng, med hvert sitt nattbord og lampe, i en slags sovesal. Anmelderen beskriver en usikkerhet og uhygge ved opplevelsen: «Jeg forsøker å legge meg ned og slappe av. Brått er en skuespiller helt oppi fjeset mitt, men minst like skummelt kan det være når et uklart vesen er langt unna og jeg ikke riktig ser hva det kan være.» Hun beskriver lyd- og lyskulissene som rammer inn forestillingen, og hvordan pausene skaper en sitrende forventning hos henne: «Sterkest er det kanskje når barnestemmer sniker seg inn i øret mitt, nesten helt nær.» Anmeldelsen avsluttes med en konklusjon som bruker begrepet fra forestillingens tittel – *monstermuskul*. Denne muskelen beskrives av kritikeren som en klump i magen som sitrer av spenning fordi man ikke vet hva man har i vente. Regissøren gis ros for å holde denne muskelen spent gjennom å «bringe frem minner», åpne for «publikums egen sårbarhet» og skape «fantastiske effekter i lyd og lys».

En tredje kritikk som kan utfylle bildet av scenekunstkritikk i 2015, er Chris Erichsens anmeldelse av forestillingen *Ses i min nästa pjäs* av Pia Maria Roll og Impure Company.⁶⁴ Den hadde premiere på Black Box Teater 16. januar 2015 og ble anmeldt på *Scenekunst.no* 19. januar. Både forestillingen og kritikken av den er ladet med referanser til teaterhistorie og teaterpolitikk. Selve tittelen på stykket henspiller på en kommentar eller trussel August Strindberg skal ha kommet med til flere av sine fiender. Stykket tar

63 Valberg 2015.

64 Erichsen 2015.

blant annet utgangspunkt i at rollefiguren Pias venninne Siri har begynt å arbeide for organisasjonen Norsk Publikumsutvikling (NPU). Pia Maria Roll spiller Pia, og Siri Forberg – som på dette tidspunktet arbeidet som prosjektansatt i Norsk Publikumsutvikling – spiller Siri. Stykket viser til daværende kulturminister Anniken Huitfeldts besøk til London for å studere hvordan man arbeidet med publikumsutvikling på scenekunstheltet i England, og både Huitfeldts arbeid og organisasjonen NPUs virksomhet leses, i hvert fall ifølge anmeldelsen, som en del av en markedsliberalistisk dreining i kulturpolitikken.

Med andre ord ligger det flere lag i denne forestillingen. Det gjør det også i anmeldelsen av den. Den innledes med et sitat fra Anniken Huitfeldt, en gjenfortelling av hennes besøk i London og et innlegg kulturministeren holdt på årsmøtet til Norsk Teater- og Orkesterforening. Kritikken forteller også om anmelderens opplevelser på vei inn i salen:

Det var tilløp til bruduljer i foajéen da NPU-direktør Ingrid Handeland høyløyt protesterte mot Rolls uthenging av byrået, men Roll satte henne kraftig på plass. Også gikk vi inn i salen. Sidemannen på rad to spurte meg, før det begynte, om hva jeg trodde om det som hadde skjedd i foajéen: Var det ekte eller regissert?

Deretter beskriver kritikeren hvordan forestillingen utviklet seg, og hvordan tre personer forteller forskjellige historier om sitt eget liv. En eldre kvinne forteller om en oppvekst i trange kår på Oslos østkant: «Hun snakker lett stakkato, litt usikkert, på et nesten glemt mål; klassisk Oslo øst. Fortellingen er enkel, faktabasert og helt uten sentimentalitet. Og det er sjokkerende vakert.» Fortellingen til den eldre kvinnen følges opp av historier fra en sykepleier fra et sykehjem som ble konkurranseutsatt, og fra en rørlegger utsatt for sosial dumping. Både stykket og kritikken av stykket ender opp med å forankre det hele i «virkeligheten». Stykket ble avsluttet med at Siri fortalte *sin* historie: «Det er hele livet hennes det dreier seg om. Jobben, venninna og det store ansvaret som denne venninna legger på henne, som om norsk kunstlivs framtid står og faller på henne.» Anmelderen avslutter på sin side med å formulere en usikkerhet om det virkelige forholdet mellom forestillingen og Norsk Publikumsutvikling:

Så kan vi jo, uten at dette reduserer forestillingens kvalitet og verdi, spørre oss om hvor «dokumentarisk» forbindelsen til Norsk Publikumsutvikling egentlig er. Hvor konstruert er det? Er det rett og slett avtalt spill mellom NPU, Siri F og Pia M R? Hvem vet? Følg med i neste episode!⁶⁵

65 Erichsen 2015.

Hvordan kan vi karakterisere det mangfoldet av kritikk og kritikerstemmer som er representert i et års anmeldelser på *Scenekunst.no*? Vi kan forsøke å samle mangfoldet med tre begreper: gjenfortelling, iscenesettelse og det intellektuelle. For det første er mange av anmeldelsene preget av nokså omfattende gjenfortellinger av forestillingene og rammen rundt dem. Disse gjenfortellingene befinner seg på en skala fra det rent refererende og deskriptive til det fortolkende og analytiske. Som oftest plasserer de seg et sted midt imellom, og leseren av kritikken blir tatt med i den utprøvende fortolkningen. Et godt eksempel på dette finner vi i anmeldelsen av *Lykkeparadigmet* på BIT Teatergarasjen. Under overskriften «En foplende fortolkers bekjennelser» skriver kritikeren Judith Dybendal om hvordan hun prøver ut den ene tolkningen etter den andre, mens hun sitter og ser på forestillingen: «Sånn sitter jeg: jeg kaster en tolkning fram og tilbake, etterfulgt av stadig rarere tolkninger. Her er noen løst skisserte eksempler på min indre dialog i løpet av de 60 minuttene forestillingen varer.»⁶⁶ Hun uttrykker også usikkerhet overfor sin egen, «foplende fortolkning»: «Er det bare jeg som har misforstått?»

Dette leder over på det andre hovedtrekket i vurderingene fra 2015 – synliggjøringen av kritikeren. Et gjennomgående trekk er at kritikkerne forankrer og iscenesetter seg selv i kritikken av forestillingene. En åpenbart forskjell i verbaliseringen av kvalitetsvurderingen i de tre tidsperiodene vi snakker om her, ligger i bruken av det lille ordet «jeg». Mens ordet knapt er brukt verken i 1829- eller 1938-anmeldelsene, inneholder anmeldelsene fra 2015 rundt 500 tilfeller av «jeg». Det kunne vi tilskrevet rene språklige konvensjoner, som at en skribent i 1829 svært nødig skrev «jeg», når han heller kunne skrive «vi», som det ofte ble gjort i *Critica*, men forskjellene stikker dypere enn som så. Kritikeren gjør seg selv relevant som estetisk medspiller i den moderne kritikken: «[E]tter nærmere to timer i malersalens tette luft blir jeg i tvil om hva de vil meg», eller, på gonzo-måner: «[J]eg hadde vondt i fua allerede før jeg kom inn og kjenner hvordan skoene mine stinker sjenerende.» Personlige anekdoter, opplevelser og assosiasjoner gis god plass, og vi kan også lese om kritikernes opplevelser av det som ligger før og utenfor selve forestillingen: «Sidemannen min på rad to viser seg å være tekstens oversetter, språkprofessor Sylfest Lomheim.» Disse trekkene tilsvarer på mange måter det Knut Ove Arntzen refererer til som «ny-impresjonistisk» kritikk, eller «kuratorkritikk», en kritikk der jeg-perspektivet er sentralt, og hvor det er inntrykkene scenekunsten etterlater hos kritikeren, som utgjør kritikkens kjerne.⁶⁷

66 Dybendal 2015.

67 Arntzen 2008, s. 239.

Et tredje hovedtrekk ved den kvalitetsvurderingen som fyller *Scenekunst.no* i 2015, er at den er preget av å være en intellektuell kritikk. Begreper og referanser fra academia bidrar til dette preget, blant annet beskrivelser av scenekunsten som en form for «forskning», eller «utforskning», med andre ord at den enten skaper innsikt eller ny kunnskap, eller at den undersøker et fenomen. Om et stykke heter for eksempel at det er «et interaktivt forskningsprosjekt», og om én scenekunstner fortelles det om vedkommendes «sceniske forskning». Mer enn at forestillingene skal *handle* om noe, etterlates et inntrykk av at en god forestilling bør *forske* i noe:

Delene som tar utgangspunkt i Judasevangeliet og rottemotivet forblir overordnet teori som ikke setter i gang tankeprosesser rundt konkrete situasjoner på samme måte. Forestillingen skaper et godt rammeverk for å dykke ned i denne typen situasjoner, men jeg savner likevel mer utforskning av dagsaktuelle scenarier.⁶⁸

I tillegg til bruk av begrep og kriterier som behandler scenekunsten som et forskningsprosjekt, finner vi også jevnlig referanser til teaterteoretiske og estetiske begreper, som postdramatisk teater, og til teoretikere og faglitteratur. I den anmeldelsen som ble tildelt utmerkelsen *Årets kritikk* i 2015, Annette Therese Pettersens vurdering av forestillingen *Cosmic Body* på Black Box Teater, omtales for eksempel teori og litteratur på en måte som nærmer seg den akademiske fagartikkelen:

Sidestilling av elementer, eller «parataxis/non-hierarchy», er ett av elleve kjennetegn ved Hans-Thies Lehmanns teorier om postdramatisk teater. Visuell dramaturgi og fysikalitet er to andre kjennetegn. Tittelen «postdramatisk» refererer til opphevelsen av et hierarki hvor teksten ofte fungerer som fortolkningsnøkkel, men det ikke-hierarkiske kommer også til syne i *Cosmic Body* hvor utøverne er sidestilt med øvrige elementer i rommet.⁶⁹

Dette stemmer godt overens med den følgende observasjonen fra Knut Ove Arntzen: «[F]ordi kunstkritikken ikke lenger kan forholde seg til faste konvensjoner, kan den også slå over i eller bli lik den teoretiske kunstteksten.»⁷⁰

68 Bjørnerem 2015.

69 Pettersen 2015. Jf. *Scenekunst.no* 2016.

70 Arntzen 2008, s. 234.

Kvalitet før og nå. En fortelling om kontinuitet og en fortelling om brudd

Da Ole Rein Holm i 1829 spaserte til Christiania Theater for å være til stede på en oppsetning av Holberg, og da en frilansjournalist for scenekunst.no i 2015 tok trikken til Black Box Teater for å se en forestilling med De Utvalgte, var de ute i samme ærend. De skulle begge vurdere kvaliteten av et stykke scenekunst og publisere sin vurdering av dette i en publisasjon kort tid etterpå. Spørsmålet er om Holm og frilanskritikeren hadde forstått hverandre om de skulle ha diskutert sine respektive vurderinger og kvalitetskriterier.

Samtidig: Har forståelsen av hva «kvalitet» er, egentlig endret seg, slik vi kan lese det ut fra de utsnittene vi har gjennomgått i denne artikkelen? Denne avsluttende delen av artikkelen inneholder to korte, oppsummerende fortellinger, som forsøksvis besvarer dette spørsmålet – en som handler om kontinuitet, og en som handler om brudd. Men først: Hva snakker kritikerne i de tre periodene om når de snakker om kvalitet? Først og fremst snakker de i liten grad eksplisitt om «kvalitet», med unntak av noen mer generelle referanser i 2015-kritikkene, der det snakkes om «kvalitet i alle ledd» eller «noe varierende kvalitet» på en forestilling. Kritikerne formidler sitt syn på og sine vurderinger av hva som er god og dårlig scenekunst, men blant de mange begrepene for dette som blir brukt i de ulike periodene, er «kvalitet» blant de minst relevante og analytisk interessante.⁷¹

Samtidig er det jo utvilsomt en *kvalitets*vurdering som foretas både i 1829, 1938 og 2015. Spørsmålet er derfor hvilke begreper, kriterier og kunstneriske elementer som blir regnet som viktige. For å begynne med kontinuiteten: De grunnleggende bestanddelene i scenekunsten, de som er med på å gjøre det til en kompleks kunstform, er relevante for vurderinger i alle tre perioder: den dramatiske teksten og oppbygningen av denne, instruksjon og regi, rollefortolkninger, musikk, scenografi og kostymer. Vektleggingen av de enkelte elementene varierer, men alle er relevante for både 1800-, 1900- og 2000-tallskritikeren. Enkelte konkrete vurderinger finner vi igjen gjennom hele den lange kritikkhistorien. Både Rein Holm i 1829 og Mariken Lauvstad i 2015 kritiserer skuespillere som har problemer med å spille samtidig som de synger. I både *Critica* og på *Scenekunst.no* kan en kulisser eller et kostyme kritiseres for ikke å være troverdig. På tvers av århundrene er det noen grunn-elementer som er felles i vurderingen av scenekunstens kvalitet. Den skal være overbevisende, troverdig og ekte. Den skal skape og opprettholde en illusjon, som vi kan lese i *Critica*, eller skape «teatermagi», som vi kan lese på

71 Jf. Ellefsen 2016, s. 89: «Termen 'litterær kvalitet' – som altså har blitt selve *kvalitets*begrepet i den litterære samtalen, slik for eksempel skjønnhet var det i den gamle kunsthistorien – benyttes ikke så ofte, og når den dukker opp, er det stort sett i diskusjoner om litteraturkritikk.»

Scenekunst.no. Den skal berøre og bevege – kort sagt, den skal *virke* på folk, i disse sammenhengene stort representert ved anmelderen.

Vi må bør tilføye noen avsluttende linjer om *brudd*. Selv om det er mange og tydelige elementer av kontinuitet mellom 1829, 1938 og 2015, er det liten tvil om at vi også finner brudd og ulikheter i både kritikk, estetikk og politikk. En oppsummering av forskjellene kunne vært «fra skuespill og teknikk, via ånd og politikk, til intellektuell estetikk». Rein Holms kritikker fra første halvdel av 1800-tallet virker fremmede for oss, både på grunn av det stilleiet de er skrevet i, det detaljnivået de viser, og den oppgitte tonen som formaningene til skuespillerne holdes i. På den andre siden ville den moderne kritikerens insistering på relevansen av sine egne assosiasjoner, tankerekker og opplevelser etter alt å dømme virket svær fremmed på Rein Holm. Avstanden mellom han som spaserte til hjørnet av Teatergata og Akersgata i 1829, og han som tok trikken til Grünerløkka og Black Box i 2015, handler samtidig om noe langt mer enn språklige konvensjoner. Det handler også om en utvikling i scenekunsten og scenekunstens estetikk. I en artikkel om kvalitet i scenekunsten skriver Tore Vagn Lid at kriteriene for resepsjon av scenekunst påvirker scenekunsten like mye som motsatt: «[K]valitetsdiskursen og måtene den utføres på [har] direkte innvirkning på selve det kunstneriske arbeidet».⁷² Her skal vi nøye oss med å understreke det tette forholdet mellom scenekunstens og kritikkens estetiske handlingsrom. Begrepet om det postdramatiske, som vi så var en referanse for flere av 2015-kritikkene, er nyttig her. Som blant annet Vagn Lid beskriver, dreier ideen om et postdramatisk teater seg om scenekunst der den dramatiske teksten ikke lenger er overordnet og alle tings utgangspunkt: «en prinsipiell likestilling av teaterets ulike kunstarter og dramaturgiske parametre».⁷³ Det vil si at det ikke nødvendigvis eksisterer en ferdigskrevet dramatisk tekst som skal iscenesettes og fortolkes på mest overbevisende vis, og det vil også si at det kan være helt andre elementer enn troverdig rollefortolkning som er de bærende kvalitetsparametrene. Vagn Lid viser til en anmeldelse i *Morgenbladet*, der «et scenskift står for stykkets sterkeste øyeblikk», som er klart eksempel på denne typen postdramatisk vurdering.⁷⁴ Et annet element som preger både en rekke av de forestillingene som anmeldes i 2015, og vurderingene av dem, er preget av å være metatekster. Dette er et fremmedelement for 1829- og 1938-vurderingene. I vurderingene av stykkene i 1938 ser vi at de forventes å behandle et tema – å *handle om noe*. I kritikkene på *Scenekunst.no* sitter vi igjen med det inntrykket at dersom

72 Vagn Lid 2016, s. 121.

73 Jf. også Arntzen 2008, s. 235: «[K]ritikeren må være åpen for likestillingen mellom det visuelle og det tekstuelle.»

74 Vagn Lid 2016, s. 133.

stykkene skulle handle om noe, handler de uansett ofte også om seg selv – om scenekunst, scenekunstens vilkår og kulturpolitikk. Slik kan vi, som i *Ses i min nästa pjäs*, få et stykke dokumentarisk scenekunst som handler om kulturpolitikk for scenekunsten. Enten kritikerne påvirker eller blir påvirket av en postdramatisk estetikk, eller hvilke begrep man nå måtte beskrive 2000-tallets scenekunst ved hjelp av, må de nødvendigvis forholde seg til disse utviklings-trekkene. Slik blir en moderne kvalitetsbedømmer også en scenekunstteoretiker og en kulturpolitikkcommentator.

En scenekunst som ikke nødvendigvis har en dramatisk, forhåndslest tekst som forelegg, vil også kunne føre til mer åpne og usikre kriterier for hva som egentlig utgjør kvalitet i en forestilling. De omfattende, deskriptive fortolkningene som mange av anmeldelsene i 2015 er preget av, tror jeg vi skal lese i lys av dette. Når scenekunsten i større grad enn tidligere blir øyeblikkskunst uten en tekst i bunnen, og kvalitetskriteriene i enda større grad beveger seg mot personlig opplevelse og fortolkning, blir de mer usikre, mer idiosynkratiske. Vagn Lid peker i forlengelsen av dette på et paradoks som jeg skal avslutte denne teksten med. På samme tid som kvalitetsbegrepet blir viktigere for kulturpolitikken, blir det mer usikkert for scenekunstfeltet:

Offentlighetens og de bevilgende myndigheters fornyete og forsterkede fokus på kunstnerisk kvalitet møter for tiden et scenekunstfelt som i og med det postdramatiske har beveget seg ut i en sone av usikkerhet, og hvor forståelsen av kvalitet har spaltet seg.⁷⁵

Hva lærer vi av historiske kvalitetsvurderinger? Kommer vi nærmere en forståelse av hva kvalitet *egentlig* er? Kanskje ikke. Samtidig lærer vi mye om de ulike måtene kvalitet *forankres* på – i enkeltelementer eller helheten i kunsten, i kritikerne, i estetikken og i politikken. Vi lærer også at tiltroen til at det finnes godt og dårlig i kunsten, og det er mulig å vurdere dette på en måte som kan formidles til andre, er varig gjennom tre ulike hundreår. Og kanskje handler det først og fremst om dette: Kunst som ikke virker, er dårlig kunst. Hva det betyr å virke, hvordan kunsten virker, og ikke minst: hvem det er viktig at den virker på, er spørsmål som vi nødvendigvis vil ha en samtale om i all overskuelig fremtid.

75 Vagn Lid 2016, s. 136.

Litteratur

- Aftenposten* (1938). «Skyt Stalin, skyt Hitler!». *Aftenposten*, 03.05.1938, s. 1.
- Anker, Øyvind (1956). *Christiania theater's repertoar 1827–99: fullstendig registrant*. Oslo: Gyldendal.
- Arntzen, Knut Ove (1985). «Hva sier teaterkritikken?». *Spillerom*, 12(1), s. 16–25.
- Arntzen, Knut Ove (2008). «Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske». I K.A. Knapskog og L.O. Larsen (red.), *Kulturjournalistikk* (s. 229–246). Oslo: Spartacus.
- Beyer, Edvard et al. (1990). *Norsk litteraturkritiks historie 1770–1848*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, Erik (2004). *Litteraturkritikk – en introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørneboe, Therese (2013). «Er teaterkritikken i krise?». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/er-teaterkritikken-i-krise/> (lest 28.05.17).
- Bjørnerem, Rudolf Terland (2015). «Unntakstilstanden i teateret». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/unntakstilstanden-i-teateret/> (lest 27.05.2017).
- Blanc, Tharald (1899). *Christiania Theaters Historie*. Christiania: Cappelen.
- Børtnes, Jostein (1980). *Aristoteles om diktetekunsten. En innføring*. Oslo: Solum.
- Christensen, Hjalmar (1905). «Den norske Presses Udvikling i det 19de Aarhundrede». *Bergens Tidende*, 05.12.1905.
- Critica* (1829a). «II». *Critica*, 2–3, s. 1–5. [Anmeldelse av blant annet Balthasar Bangs stykke *Originalerne*, fortsatt fra nr. 1, og av *Fugleskydningen*, av Carl Heun].
- Critica* (1829b). «IV». *Critica*, 6–7, s. 1–4. [Anmeldelse av blant annet Ludvig Holbergs stykke *Maskerade*].
- Critica* (1829c). «V». *Critica*, 8–9, s. 1–4. [Anmeldelse av blant annet stykket *Geheimfynantsraaden*].
- Critica* (1829d). «VI». *Critica*, 10–11, s. 1–4. [Anmeldelse av blant annet Henrik Bjerregaards stykke *Magnus Barfods Sønner*].
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dansk Forfatterleksikon* (u.d.). «Det kongelige Teaters repertoar 1748–1975». I N. Jensen (red.), *Dansk Forfatterleksikon*. Hentet fra <http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr873.htm> (lest 09.08.2017).
- Diesen, Einar og Trygve Ramberg (2011). «125 år med Aftenposten». *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/norge/125-ar-med-Aftenposten-536540b.html> (lest 13.03.2017).

- Dybendal, Judith (2015). «Teknoteater med dødfødt lykketeknikk». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/teknoteater-med-dodfodt-lykketeknikk/> (lest 27.05.2017).
- E.S. (sannsynligvis Einar Skavlan) (1938). «Dommens dag på Det nye teater». *Dagbladet*, 03.05.1938, s. 5.
- Ellefsen, Bernhard (2016). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–103). Oslo: Kulturrådet.
- Erichsen, Chris (2015). «Større enn seg selv». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/storre-enn-seg-selv/> (lest 27.05.2017).
- Frisvold, Øivind (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk. Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- G.L. (sannsynligvis Gunnar Larsen) (1938). «'Kvinnene på Niskavuori' på Nationalteatret». *Dagbladet*, 03.05.1938, s. 2.
- Gladsø, Svein (2004) Teater mellom jus og politikk. Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940. Oslo: Unipub forlag.
- Hagnell, Viveka (1991). *Norsk teater 1900–1990. Repertoarpolitikk og samhällematikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hobbelstad, Inger Merete (2013). «Teaterkritikerens fem lette trykk». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/teaterkritikerens-fem-lette-trykk/> (lest 28.05.17).
- Hylland, Ole Marius og Per Mangset (2017). «Scenekunst og makt». I T. Slaatta (red.), *Iverksettelse*. Under utgivelse.
- Jensen, Stig Jarl (2000). «Elendig forestilling – Jeg kunne ikke finne parkeringsplass. Et studium i kvalitetsmåling på teaterfeltet». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, (2), s. 50–88.
- Langsted, Jørn, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen (2003). *Ønskekøystmodellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim.
- Lauvstad, Mariken (2015). «Blottet for teatermagi». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/blottet-for-teatermagi/> (lest 27.05.2017).
- Longum, Leif (1986). *Drømmen om det frie menneske. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel – Krog – Øverland*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Næss, Trine (1994). *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. Oslo: Solum.
- Pettersen, Anette Therese (2015). «Stille eufori og ekstase». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/stille-eufori-og-ekstase/> (lest 27.05.2017).
- P.G. (sannsynligvis Paul Gjesdahl) (1938). «'Dommens dag' på Det nye teater». *Arbeiderbladet* 03.05.1938, s. 4.
- Rudler, Roderick (1962). «Våre første teateranmeldere». *Edda*, 49, s. 189–212.

- Rønneberg, Anton (1938a). «Nationaltheatret. Hella Wuolijoki: Kvinnene på Niskavuori». *Aftenposten* 10.01.1938, s. 4.
- Rønneberg, Anton (1938b). «'John Gabriel Borkman' på Nationaltheatret». *Aftenposten* 21.03.1938, s. 2.
- Rønneberg, Anton (1938c). «Det nye Teater. Elmer Rice: 'Dommens dag'». *Aftenposten* 03.05.1938, s. 9.
- Rønneberg, Anton (1938d). «Søilen: Strindberg: 'Frøken Julie'». *Aftenposten* 19.09.1938, s. 4.
- Rønneberg, Anton (1938e). «Nationaltheatret. Finn Halvorsen: 'Abrahams offer'». *Aftenposten*, 20.10.1938, s. 2.
- Rønneberg, Anton (1949). *Nationaltheatret gjennom femti år*. Oslo: Gyldendal.
- Rønneberg, Anton (1974). *Nationaltheatret 1949–1974*. Oslo: Gyldendal.
- Rønneberg, Maja Lise (1995). *All verden er en scene. Vestens teaterhistorie fra antikken til 1900*. Oslo: Gyldendal.
- Scenekunst.no (2016). «'Årets kritikk' til Anette Th. Pettersen». Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/arets-kritikk-til-anette-th-pettersen-og-scenekunst-no/> (lest 17.01.17).
- Vagn Lid, Tore (2016). «Kvalitetsbegrepets dramaturgi». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 120–139). Oslo: Kulturrådet.
- Valberg, Anna Helene (2015). «Hemmelighetsfulle historier». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/hemmelighetsfulle-historier/> (lest 27.05.2017).
- Veiteberg, Kari (2006). «'Teateren har i ett mærkelig fall blitt kyrka' – Om forholdet mellom skodespel og gudsteneste, mellom lek og alvor, med utgangspunkt i den svenske og norske resepsjonen av 'Guds grønne enger' 1932–33». *Kirke og kultur*, 110(4), s. 508–520.
- Watson, Anna B. (2014). «Et forsøk på å definere 'politisk teater'». *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/et-forsok-pa-a-definere-politisk-teater/> (lest 27.05.2017).
- Wiborg, Thor (1934). *Ungdommens teater. Håndbok for amatørteater og talekor*. Oslo: Tiden.

Eit fuktig såpestykke

Merete Jonvik

Opptakt

«Kunstnarisk kvalitet» er eit ullent omgrep, og godt er gjerne det. Eit kjenne-merke ved kunstnarisk kvalitet som ofte vert løfta fram, er at det er flytande og mangesidig.¹ Dette har mellom anna å gjera med at kvalitetserfaringar til ein viss grad vert oppfatta ulikt innan forskjellige fagteoretiske retningar og til ulike tider, men òg med at kvalitet oppstår i det omgrepslause, det er noko vi sansar.² «Kvalitet er et fuktig såpestykke», uttalar kritikar Preben Jordal, «du får aldri helt taket». «Det er et honnørord som du må bruke med omhu, et stort ord jeg bortimot aldri bruker selv i dagligtale. Da handler det mer om å få verbalisert hvorfor jeg liker noe.» Sitatet indikerer at her er det forskjellar mellom på den eine sida opplevingar av nytten av ordet og på den andre sida interessa for fenomenet ordet viser til. Ordet kvalitet er på mange måtar ope og tomt, og ein treng ikkje ordet for å skildra fenomenet. Den kunstnariske kvaliteten forsvinn ikkje om ein sluttar å nytta omgrepet. Samstundes er det nettopp jakta på fenomenet bak ordet – opplevingar av kvalitet og grublinga over kvifor det eine vert opplevd som kvalitet og det andre ikkje – som får mange til å vera fasinert av og å halda på med kunst, kultur og kritikk.

Kritikarar er ei gruppe som ytrar seg på profesjonell basis om kunstnarisk kvalitet. Dei omtalar, tolkar og vurderer korleis kunsten portretterer, forstår og vrir på røynda, samfunnet, kjærleiken og livet. Ifølgje Wesley Shrum har kritikarar gjennom livslang erfaring med estetiske opplevingar utvikla komparative og historiske blikk og sansar som set dei i stand til å sjå, skildra, vurdere og verdsetja kunst og kultur på ein særeigen måte.³ Kor lang erfaring dei har, varierer sjølvsgt, og dei tek og vert gitt ulike posisjonar i kulturfeltet, men uansett kjem synspunkta deira ut som måle-

1 Sjå t.d. Eliassen og Prytz 2016 og Solhjell 2015, s. 121.

2 Danielsen 2016, s. 116.

3 Shrum 1996, s. 5.

stokkar for kvalitet i kunst.⁴ Kritikarane har sentrale rollar som formidlarar mellom kunst og publikum, og ytringane og vurderingane deira er med på å påverka kunsten og litteraturen sitt omdømme og verdi. Publikum og distributørar tek omsyn til vurderingane deira når dei vurderer kva dei vil støtta emosjonelt og finansielt.⁵ I så måte er kritikarane medskaparar av kunstnarisk kvalitet.

I denne artikkelen skal eg presentera ein intervjustudie med eit utval kunst- og litteraturkritikarar.⁶ Studien dreier seg om kritikarar sine møter med kunst og litteratur, om prosessane der vurderingar av kvalitet trer fram, om korleis dei veit og kjenner at det er kunstnarisk kvalitet dei har med å gjera, og om korleis dei artikulere seg kring dette i kritikkform. Teksten utforskar kva kunst- og litteraturkritikarar legg i kvalitet, og korleis dei omtalar sine egne vurderingar.

Datamateriale

Artikkelen baserer seg på kvalitative intervju med seks aktive kunst- og litteraturkritikarar samt analysar av delar av den skriftlege produksjonen deira, hovudsakeleg meldingar. Tema er ikkje kritikk i seg sjølv, men korleis kritikarar i samtida forstår og omgrepsfestar kunstnarisk kvalitet. Tilnærminga er empiridreven og legg stor tyngd på å skildra korleis kritikarane sjølv omtalar sine egne vurderingar av kvalitet. Det er difor via stor plass til sitat. Både lengda på og mengda sitat bidrar til å utdjupa kva kritikk som aktivitet er, og kva omgrep om kvalitet kritikarane navigerer etter.

Kritikarane i utvalet skriv for ulike medium og representerer ulike stemmer og posisjonar, men dei skriv alle tradisjonelle kritikkar og meldingar, forstått som meldingar av bøker, verk og utstillingar for aviser og tidsskrift. Tre av dei er kunstkritikarar og tre litteraturkritikarar. Grunnen til at kunst- og litteraturkritikk er valt ut som case, er at det representerer godt etablerte kritikkfelt, som trass i endringar i mediebildet set sitt preg på både dagsaviser, vekeaviser og tidsskriftfloraen. Kritikarane i utvalet er spreidd mellom dei tre sistnemnde publikasjonskanalane og skriv alle innanfor det vi kan kalla den ambisiøse kritikken. Dei har store flatar å artikulera sine vurderingar på, fleire av dei har ein fyldig skriftleg produksjon utover kritikken, og dei har definisjonsmakt i kulturfeltet mellom anna i kraft av sine posisjonar i det eksklusive kretsloopet. Det eksklusive kretsloopet i kunstfeltet er ifølgje Solhjell eit delfelt som er innretta

4 For meir om målestokkar for kvalitet, sjå Simo Säätelä og Trine Bille sine artiklar i denne boka.

5 Becker 1982, s. 131.

6 Takk til Heming Gujord, Siri Meyer og Anders Vassenden, som har sitte i referansegruppe for prosjektet, og som har bidrege i diskusjonar og med innsiktsfulle og nyttige kommentarar til tidlegare versjonar av artikkelen.

mot å peika ut kunsten med høgast kvalitet.⁷ Ein er her engasjert i og kjempar om kunstnarisk anerkjening, til forskjell frå det kommersielle kretsloopet, der kunsten sin økonomiske verdi vert vektlagd, og det inklusive kretsloopet, der inklusjon, deltaking og aktivitet er viktigare enn kunstnarisk kvalitet.

Kritikarane sine omtalar av eigne vurderingar vert gjennomgåande sett i samanheng med dei skriftlege tekstane deira. Eg har lese store delar av meldingane dei seks kritikarane har skrive dei to–tre siste åra, og nyttar enkelte av dei i drøftinga der dei illustrerer kritikarane sine ytringar. Alle vart dessutan spurd eksplisitt om å trekkja fram to–tre meldingar der dei har gitt tydelege positive og tydelege negative vurderingar. Eg omtalar stort sett meldingar kritikarane sjølv har brakt på banen i intervjua. Eg har ikkje hatt nokon intensjon om å drøfta kor vidt det er samsvar mellom kritikarane sine eigne oppfatningar og den faktiske praksisen deira, men heller om å skildra og analysa korleis vurderingsprosessar skjer, og kritikarane sine eigne refleksjonar kring dette.

Utvalet består av kunstkritikarane Kjetil Røed (*Aftenposten*), Oda Bhar (*Morgenbladet*) og Tommy Olsson (*Klassekampen*) og litteraturkritikarane Bernard Ellefsen (*Morgenbladet*), Preben Jordal (*Vinduet*) og Kaja Skjerven Mollerin (*Klassekampen*).⁸

Nedanfor følger presentasjon av dei seks kritikarane og skildringar og diskusjon av korleis dei omtalar sine eigne opplevingar med og verbaliseringar av kvalitet. Mot slutten av artikkelen diskuterer eg meir generelt korleis erfaringar med kvalitet syner seg i relasjonen mellom verkinterne kjenneteikn og dei verknadane dei har på (i dette tilfellet) kritikaren.

Røed: «Dommen, om du vil, må konvergere med et slags intimt og personlig rom»

Kjetil Røed er fast kunstmeldar i *Aftenposten*. Han er utdanna litteraturvitar og skriv eller har skrive for mellom anna *Ny Tid*, *Vinduet*, *Le Monde diplomatique*, *Kunstkritikk*, *Morgenbladet* og *Billedkunst*. Røed er ein kritikar som rettar merksemd mot tilskodaren sine moglegheiter til gjera seg opp eigne meiningar i møtet med kunst, og han legg vekt på korleis kunst kan vera ein reiskap til erkjening. Han latar til å vera påverka av tankegods frå til dømes filosofen John Armstrong, som løftar fram kunsten sine terapeutiske effektar og som på den måten samstundes utfordrar ideen om kunsten sin autonomi – ein idé som har vist seg svært så uthaldande.⁹

7 Solhjell og Øien 2012, s. 144.

8 Alle har godkjend bruk av fullt namn samt eigne sitat.

9 de Botton og Armstrong 2013.

Røed uttalar at han er ambivalent til omgrepet kriterium i tale om kvalitet, både fordi kvalitet er ein abstraksjon, noko som dermed ikkje *er* noko i seg sjølv, men snarare ein effekt av nokon sin erfaring, og fordi det å tala om kriterium representerer ein form for vitskapleggjering. Til dømes talar han om det mykje omtalte kvalitetskriteriet «kompleksitet», det at kunst skal ha ein form for djup, fleire lag eller evna å få ein til å sjå ting frå nye vinklar.

Røed: For min del kan kunst også være overflatisk og ha en rent praktisk funksjon. Jeg skrev i forbindelse med 22. juli om at man har en enorm angst i kunsten for at ting har en funksjon. Jeg tenker at kunst kan fungere for eksempel terapeutisk. Den trenger ikke være veldig kompleks, at det oppstår en stor erkjennelse, men det kan være en del av det å konstituere et rom for sorgbearbeidelse som kan være annerledes, som kirkerommet, en form for ritualisering av sorgen, hvor du får tid og rom rundt deg til å tenke. Det har ikke noe med kompleksitet å gjøre. Det har snarere med det motsatte å gjøre. Det har med enkelhet å gjøre.

I sitatet står det «terapeutiske» og det «enkle» fram som kjennemerke på kvalitet. For Røed kan kunstnarisk kvalitet visa seg gjennom kva kunst *gjer*, gjennom kva funksjonar den har, til dømes å vera sorgbearbeidande. Og gjennom å løfta fram «enkelheit» avviser Røed kompleksitet som imperativ kvalitetsverdi, noko som inneber at kompleksitet ikkje *treng* å vera eit kjennemerke på kvalitet, men *kan* vera det. Med dette understrekar han at kriterium for kvalitet er kontekstuelle, at det som vert opplevd som kvalitativt vellukka i eitt høve, ikkje *treng* å verta det i eit anna.

Sjølv om han er ambivalent til ideen om kriterium for kvalitet, er det likevel tydeleg at det er nokre utvalde kriterium eller kjenneteikn på kvalitet som har positiv valør for han:

Røed: Om det er noen, så tror jeg det går veldig mye på selvstendighet og originalitet. For er det noe man kan si om kunst, så er det ekstremt mye epigoneri, at man etterligner noe annet, i en eller annen forstand. En form for fryktløshet. Men også det med en eller annen form for sjenerøsitet. Og det trenger ikke bety at det er enkelt, men en form for imøtekommenhet, at man vil ivareta betrakteren selv om man ikke må gi det inn med teskje. Sjenerøsitet, at man spiller med åpne kort på et eller annet vis. Det er jo en ganske vid uttalelse, men jeg tror jeg kan forklare det i hvert enkelt tilfelle.

Røed trekk her fram sjølvstende, originalitet, fryktlaus og sjenerøsitet. Han nemner Dolk si utstilling *Rip on* ved Galleri S.E. i Bergen i 2016 som eit døme på ei positiv kvalitetsoppleving. I meldinga «Dolk leverer en overbevisende kunstdebut» løftar Røed fram oppriktigheit og mot som kvali-

tetar. Han fortel i intervjuet at han stilte med låge forventningar til utstillinga, mykje fordi han ser gatekunst som kommersialisert subkultur på sitt labraste, og fordi mykje av gatekunsten i dag – i si liksom-systemkritiske form – fungerer som gatekredibilitet til borgarskapet meir enn noko anna. Han hadde òg til gode å oppleva gatekunst overført til gallerirommet på vellukka vis.

Røed: Jeg har sett Dolk og hans stensilkunst eller graffiti inne på gallerier før, og det er ikke bra. Fordi de er stedsspesifikke i sine opprinnelige betydninger. Det kommer ned fra en takrenne eller portretterer lokale politikere eller annet. Det fungerer i forhold til arkitektur og byrom og er maktkritisk på en veldig enkel og begripelig måte. Og det er helt greit. Men når det skal på lerret inn i galleriet, da mister det fullstendig sjelen. Da mister det helt den funksjonen den opprinnelig hadde ute i virkeligheten, på gata. [...] Så jeg forventet meg ikke så veldig mye, egentlig.

Dolk sin overgang frå gata til den kvite kuben vart likevel vellukka for Røed. Utstillinga bestod av lakkerte maleri, for det meste monokrome metallplater, smått oppskrapte med nøklar på utvalde mindre felt. Oppskrapinga leier Røed sine tankar mot hærverk på bilar. Skrapinga er òg på somme stader forsøkt fjerna, og det får han til å abstrahera til menneskelege form for sår, til det «å få seg ei ripa i lakken», og forsøk på å ikkje framheva dei. På sett og vis visar han slik til kunst med «fleire lag», til nettopp kompleksitet, som ein kvalitet. Røed skriv i meldinga: «Både i liv og kunst er det jo slik at det du helst ikke vil at andre skal se kanskje vil bli enda mer synlig gjennom forsøket på å skjule det.» Dolk si utstilling ved Galleri S.E. vekker ei rekkje kunsthistoriske og personlege assosiasjonar for Røed, og den verkar til å halda seg godt mot kjenneteikn han vurderer positivt, som sjenerøsitet, oppriktigheit og originalitet. Sjenerøsitet vert i denne samanheng forstått som kunst som opnar for assosiasjonar og gir frå seg (rett mengd) informasjon, oppriktigheit vert forstått som kjensla av noko ekte og truverdig, og originalitet vert forstått som ei eller anna form for nytenking som står som det motsette av gjentaking. Meldinga er òg eit døme på at kvalitetsvurderinga (dommen) konvergerer med eit intimt og personleg rom, som Røed held fram som eit mål for kunstkritikken (utan å seia at han med dette leier oss svært tett på det intime). Sagt med andre ord går verbaliseringa av kvalitetsvurderinga saman med personlege individuelle betraktningar.

Til samanlikning er det mangel på sjenerøsitet og oppriktigheit som er Røed sine viktigaste ankepunkt mot Festspillutstillinga 2016 *All Around Amateur* av Fredrik Værsløv. Soloppgangserien til Værsløv omtalar Røed med desse orda:

Røed: Det er noe forførerisk i det, i det sublime landskapet, som er umulig at ikke blir flott på et vis. Og som om ikke det var flott nok, så bare blåser han opp kjempemye og legger det lag på lag så det blir en slags scenografi i hele rommet. Men det virker ikke helt på meg [...], jeg klarer ikke helt å trenge nærmere inn i det. For det er kanskje mer å trenge inn i, jeg vet ikke. Jeg så etterpå noen andre kritikere som har skrevet om det, Synnøve Vik på kunstkritikk.no. Hun går i gjennom scriptet for lesningen av den type verk og slutter med å si at det bringer maleriet videre. Nei, jeg syns ikke det bringer maleriet videre. Det bringer kunsten tilbake. Fordi det bringer kunsten inn en slags kryptringssfære som er usjenerøs og snur seg mot betrakteren. Den mangler sjenerøsitet.

Han opplevde at Vørslev si utstilling på ein demonstrativt kryptisk måte vendte ryggen til tilskodaren, og der han opplevde Dolk si utstilling som oppriktig, klarte han ikkje å tru på Vørslev. På spørsmål om kva plass den emosjonelle erfaringa har i kunstkritikken, ytrar han:

Røed: Den har jo ikke noe stor plass, fordi følelser ikke er et argument. Men det kan brukes som utgangspunkt for å konstruere et. Og det er vel det jeg prøver å gjøre når jeg bruker det. Men jeg mener åpenbart at følelser er en slags ... det er for det første en del av hvordan du tenker, men det er også en egen kognisjon. Det er veldig kunstig å skille følelser og fornuft fra hverandre. Det har med å lokalisere seg selv som et erfarande og levende subjekt. Men det er vanskelig i en mer argumenterende, analytisk tekst, og henviser bare til følelser. De må konverteres til noe annet også. Men jeg synes det er fint og jeg kunne godt tenkt meg å ha sett mer av det, også i kritikk.

Utdraget synleggjer at kritikk handlar om å bearbeida umiddelbare kunstopplevingar, og at kjensler og affeksjon i møte med kunst er sentralt for Røed. Han snakkar om å lokalisera seg sjølv som eit erfarande subjekt i møtet med kunsten, om å bringa med seg og vera var sine eigne kjenslemessige reaksjonar. Nokre av desse reaksjonane kjem ut i verbalisert form i kritikkane til Røed, andre, får vi anta, vert ein del av hans individuelle kunstoppleving. Til liks med litteraturprofessor Sianne Ngai understrekar Røed at her er ei sterk kopling mellom estetisk erfaring og kjensler. Ifølgje Ngai er estetisk erfaring forma av dei estetiske kategoriane vi til kvar tid opererer med – ho sjølv lanserer kategoriane «zany», «cute» og «interesting» som rådande estetiske kategoriar i vår tid – og desse er både affektive og konseptuelle.¹⁰ Affekt og *afficere* kjem frå

10 Ngai 2012, sjå s. 1–14.

latin og tyder «sinnstilstand», «å la seg affisera av», «å gjera inntrykk på». Effekt og *efficere* tyder «å gjera», «setja i verk», «ha verknad». Affekt knytt til kvalitet er den emosjonelle opplevinga som verk kan utløysa hos den enkelte mottakaren.¹¹ Røed har ved fleire høve tatt til orde for at kvalitetsvurderingar av kunst bør konvergera med eit personleg og privat rom.¹² Han argumenterar for å ta tilbake den personlege erfaringa i møte med kunst, utan dermed å seia at etablert kunnskap og ekspertytringar skal avvisast. Snarare ønskjer han seg ei veksling i perspektiv mellom eksterne fakta og personlege erfaringsrom i resepsjon av kunst, og særleg at ein i større grad tek utgangspunkt i det som appellerer til kvar og ein.

Røed: For kvalitet ved kunst, litteratur og film springer ikke ut av det alle enes om, men ut fra det lille punktet som appellerer til *deg*. Fra dette lille punktet kan man nøste opp en helt ny innsikt, og et helt nytt perspektiv på seg selv.

I rancièresk forstand meiner Røed at kvar og ein i møte med kunst må gi seg sjølv myndigheit til å tenkja og ikkje verta styrt av syn som ikkje har rom for fleire «eg» i sitt altfor sikre «vi».¹³ I hans eigne erfaringar med kvalitet har kjensler og det personlege erfaringsrommet sentral plass. Artikuleringa av kvalitet derimot (det vil seia kritikken) bør romma ein større distanse til dette rommet.

Bhar: «Det må være et slags samspill mellom noe man ser, noe man tenker, det må føles som om det er en dybde der som ikke er ferdigtenkt»

Oda Bhar er fast hovudmeldar av kunst i *Morgenbladet*. Tidlegare skreiv ho kunstkritikk for *Dagsavisen*. Ho er òg filmkritikar og jobbar som filmjournalist for bransjebladet *Rushprint* og som skribent for mellom anna *Numer* og *Ny Tid*. Av utdanning er ho psykolog.

Bhar ytrar at det første vurderande blikket på ei utstilling eller eit verk nesten aldri er det same som konklusjonen. Tankeprosessen som følgjer, endrar både synspunkta og vurderinga. Dei første innskytingane er gjerne spontane, unyanserte tankar, og fordi ein er i ukjent land, er det er i det heile lett å vera unyansert og upresis i møtet med ny kunst. Samstundes er dette ein kvalitetsverdi. God kunst er ikkje opplagt, den skal nettopp gi kjensla av å vera i ukjent land. Slik sett held Bhar indirekte fram kjenneteikn på kvalitet som fleirtydighet, djupn og framandheit. Bhar fortel om korleis ho møter nye utstillingar:

11 Berkaak 2016, s. 71.

12 Sjø t.d. Røed 2013.

13 Sjø t.d. Rancièr 2012.

Bhar: Det er bevisst at jeg har lyst til å la utstillingen skylle over meg og gjennom meg. Det er derfor jeg fotograferer på utstillingen, for at jeg senere skal kunne kontrollere min egen vurdering, eller min egen hukommelse, rett og slett. Når du går omkring på utstillingen, er det lett å bli slått av et eller annet, typisk det visuelle, man blir slått av hvordan noe ser ut, og henger seg opp i en eller annen liten detalj. Men jeg har ikke lyst til at det skal avgjøre, fordi det kan handle om tilfeldigheter. [...] Det første vurderende blikket på utstillingen er nesten aldri konklusjonen etter at jeg har vært gjennom en tankeprosess.

Bhar skil altså mellom den spontane estetiske erfaringa og vurderinga som kjem i etterkant. Den kritiske verksemda handlar om å verbalisera erfaringar med kunst. Gjennom skrive- og tankeprosessen finn ho omgrep, vinklingar, måtar å artikulera og måtar å vurdere på. Skrive- og tankeprosessen kan stå fram som dialog med historia, faglege teoriar og ein sjølve. I denne prosessen, understrekar Bhar, er kritikk mykje meir enn å skilja godt frå ikkje godt. Kritikkk skal gi overblikk over kunstnarskap, informasjon om kunstnaren sin tildlegare produksjon, blikk på korleis ulike arbeid står til kvarandre, og den skal kontekstualisera verk og utstillingar. Denne forståinga av kritikken si rolle let seg spora i meldingane hennar ved at kvalitet ofte vert vurdert i referanse til institusjonelle og kontekstuelle forhold.

Ei utstilling Bhar trekk fram som sette seg som ei positiv kvalitetsoppleving, er *En vegg. En flate. En farge* av Hanne Borchgrevink ved Lillehammer Kunstmuseum i 2016. I meldinga «Hyllest til huset» skriv Bhar deskriptivt om utstillinga, om kunstnaren sine formeksperiment, om kurator Cecilie Skeide sine grep, montering av verka og korleis monteringa samsnakk med utstillingslokalet sin arkitektur, om ulike bidrag i utstillingskatalogen og om huset som motiv. Bhar trekk parallellar mellom husa til Borchgrevink og kvadrata til Bauhaus-kunstnaren Josef Albers og desse to sine måtar å utforska form, farge og perspektiv på.

Bhar er oppteken av kuratering. «Objektet» ho rettar merksemda mot i meldingane sine, er ofte kurateringa og kvaliteten i kurateringa. Dette kjem mellom anna tydeleg fram då vi talar om dialogutstillinga *Melgaard + Munch* ved Munch-museet i 2015. Bhar ytrar seg her om kurator Lars Toft Eriksen sine grep for utstillinga og hennar vurderingar av desse grepa:

Bhar: Det virker som han hadde en intensjon om å være en veldig tydelig kurator og gjøre et ekstremt tydelig og provoserende grep. Men det er klart, jeg tillegger ham intensjoner, men sånn opplevdes utstillingen. Utstillingen er også et krevende format fordi det er en dialogutstilling, og det er en helt egen sjanger. Det finnes ikke én måte å gjøre det på: [...]

Man kan finne to kunstnere som kan ha noe å si hverandre, man kan finne diametralt motsatte kunstnere, og man kan understreke sammenheng eller provokasjon. Som kurator kan man sette to kunstneres bilder ved siden av hverandre eller i hver sin ende av lokalet. Så dermed blir kuratorens grep veldig viktig. [...] Når jeg kaller artikkelen «Det store fadermordet» handler det om at jeg mener han [Lars Toft Eriksen] ga den yngre kunstneren Bjarne Melgaard veldig forrang, bokstavelig talt, fordi det var til dels sånn at han kunne henge et bilde av Munch delvis bak Melgaards bilder, i tillegg til at den visuelle mangfoldigheten, eller styrken i Melgaards bilder jo i seg selv er veldig sterk. Det er mye farger, mye kompliserte bildekomposisjoner, mange detaljer og sterke kontraster, som det uansett vil bli en utfordring for eldre kunst å hankses med. Her snakker vi om kunst som skiller hundre år, to helt ulike maletradisjoner. Grunnen til at man har satt de to sammen, er at Melgaard har sagt seg inspirert av Munch, spesielt i en periode på 1990-tallet. Men for meg ble den utstillingen ikke noen spesielt fruktbar opplevelse fordi det var så kaotisk. Den hadde ikke lagt vekt på formidling, den hadde mer satt arbeidene sammen i en slags installasjon. [...] Men hvis intensjonen med utstillingen var å sette agendaen på en ny måte, og provosere oss som er i faget, eller publikum, eller trekke publikum til museet for å få en slags sensasjonsopplevelse, så lyktes de jo.

Når ein skulle vurdera utstillinga, ytrar Bhar, kunne den både sjåast som ei svært mislukka dialogutstilling og som eit vellukka Melgaard-tivoli. I lys av vurderinga av denne spesifikke utstillinga spør eg om det er mogleg å seia noko på generelt grunnlag om kva som gjer ei utstilling god:

Bhar: Utstillinger er veldig forskjellige, så det går ikke an å si helt generelt hva det handler om, men det går kanskje an å si noe om hver enkelt type utstilling. Hvis man skal dele det inn i to hovedkategorier, så vil én type være en stor samleutstilling med mange forskjellige kunstnere, kanskje i et museum, i motsetning til en liten separatutstilling i et galleri. Men så finnes det også kjempestore separatutstillinger, og det finnes små samleutstillinger i gallerier. Men la oss likevel snakke om de to hovedkategoriene. Hvis det er en stor utstilling med mange kunstnere, så er jeg veldig opptatt av kuratorens grep, og da vil jeg lese pressemeldingen, lese kuratorens eventuelle essay i katalogen og prøve å skjønne hva som var grepet, hva som var tanken. Jeg prøver å finne ut hva kurator har gjort, finne hva de har bidratt med, og så se hvor vellykket jeg synes utstillingen er, ut fra det. Det er ett element, og deretter vil jeg også alltid prøve å ta publikums blick: Hvordan er det er å komme inn og oppleve utstillingen hvis du ikke har lest om kurators intensjon? Det blir todelt for meg. Og dette vet jeg også at en del kollegaer ikke er enig i, men jeg synes kan-

skje at for at jeg virkelig skal gi en utstilling full pott, så bør den ha [en] opplevelsedimensjon, det bør være spennende eller interessant eller til og med finnes noen slags visuell rikdom i utstillingen som gjør at den er opplevelsesmessig interessant eller fascinerende. Det bør kanskje appellere til noen sanser, som det visuelle eller det taktile, eller i det minste formidle tankene bak [...]. Når det gjelder en liten separatutstilling, så blir det en annen situasjon, for da må kunstneren i mye større grad stå for det selv. Da kan vurderingen min handle om en enkeltkunstners innsats eller hvilket sted i kunstnerskapet vedkommende er på, og det går an å sammenligne med tidligere arbeider, hvis man kjenner til det.

Vi ser av refleksjonane at Bhar legg stor tyngd på kontekstuelle og institusjonelle faktorar og i tillegg på ein form for formidlingskvalitet. Bhar er tidvis eksplisitt til stades med eit «eg» i sine meldingar, men har, samanlikna med mange andre kritikarar, ikkje eit sterkt subjektivt nærvær i sin skriftlege produksjon. Eg spør kva plass kjensler og det personlege bør ha i kritikken:

Bhar: Det er veldig vanskelig å svare på, fordi det kommer an på hvor du skriver, og hvor stort format du har, hvor mange tegn du har å boltre deg på. Det handler om å skille mellom hva jeg selv ønsker å gjøre, og hva jeg ser at andre gjør, for blant mine favoritter finnes det folk som nesten bare skriver om sine følelser. Men hvis vi alle hadde gjort det, så ville det ha blitt for dårlig. For meg som en aktør i kunstfeltet kjennes det enormt viktig at det finnes mange ulike stemmer [...] Jeg ønsker å bidra med noe helt eget hvis det er mulig, og da liker jeg nok vanligvis at det affektive elementet ligger under, mer som en rettesnor for hva blikket rettes mot, enn som noe som gjøres veldig tydelig.

Bhar er tydeleg på at kritikk og – innforstått – vurderingar av kvalitet som tek form som domfelling og bedømming, ikkje interesserer ho noko vidare.¹⁴ For ho er det meir fruktbart å bruka verk og utstillingar til å tenkja vidare med, at verk er *utgangspunktet* for hennar tekstar.¹⁵ Bhar rettar i så måte merksemda mot formidlingskvalitet (kuratering) og mot overordna kontekstuelle og institusjonelle samanhengar i si artikulering av kvalitet, og mindre mot personlege erfaringsrom, spontane møte med enkeltverk og verknadar av kunsten.

14 Sjø Jonvik, Hovden og Knapskog 2016 for diskusjon av kunstkritikarar sine synspunkt på den samtidige kritikkens mandat, der fortolkning forenkla sagt har teke plassen til bedømming.

15 I litteraturkritikken er til samanlikning desse posisjonane noko tydelegare delt mellom det vi kan kalla medtenkjande, ambisiøs og litterær kritikk på den eine sida, og kritikk som tek meir form som forbrukaromtale og forbrukarrettleiingar på den andre (sistnemnde ofte med bruk av terningkast).

Olsson: «Jeg skriver stort sett om det jeg liker»

Tommy Olsson er kunstkritikar i *Klassekampen*. Tidlegare har han skriva for *Morgenbladet*, og han har utgitt fleire av sine kritikkar i bokform.¹⁶ Han er utdanna biletkunstnar og har verka som både kunstnar og kurator. Han er kjend som ein kritikar som har stor grad av subjektivt nærvær i meldingane sine, og som – med orda til Dag Solhjell – gjer styrken i sine eigne emosjonelle reaksjonar til målestokk for kunstnarisk kvalitet.¹⁷

Sjølv om Olsson i intervjuet proklamerer at han jobbar med å verta meir verkorientert – «jeg tar egentlig sikte på å være en streng og konservativ kritiker, men det er jo noe jeg ikke har vært, og noe jeg heller ikke er» –, ytrar han at det er viktigare å retta seg mot kva kunst *gjer*, enn å diskutera kva kunst *er*: «Jeg har pleid å si i det siste: ‘Det er ikke så viktig hva kunst *er*, vi burde heller spørre oss hva kunst *gjer*.’ For hvis vi finner ut av det, så finner vi også ut at det er ikke så jævla viktig hva det er.» Eksistensen kjem forut for essensen, for å seia det med Jean-Paul Sartre.¹⁸ Olsson løftar altså fram verknaden av kunsten som verdimålar. Kvalitet vert i dette perspektivet ikkje noko som *er*, men noko som *skjer*, og som gjer noko med han, og som noko han sjølv er med og skapar. Om ei uventa positiv kvalitetsoppleving for 17 år sidan seier han til dømes: «Jeg kan ikke beskrive det, det er for sært. [...] Det var noe som bare røsket tak i meg direkte. [...] Det er av og til noe som bare kommer krypende på deg bakfra.»

Olsson sitt syn på kunstens verknad og funksjon kjem tydeleg fram i den skriftlege produksjonen hans. Han skriv om kva kunsten gjer med han som tilskodar, kva kjensler som vert vekt, kva mentale tilstandar den set han i, og om kva han bringer med seg og investerer i kunstsituasjonane han deltek i. Døma er mange. Om Håkon Bleken si utstilling *Nye arbeider* på Galleri Brandstrup i Oslo i 2016 skriv Olsson: «[M]alerisk er det en genistrek som vipper meg fullstendig av pinnen og får meg til å bli stående og gape. Det finnes ikke ord for hvor bra det er. Det blir som å prøve å forklare Elvis.» I meldinga av Marit Victoria Wulff Andreassen si utstilling *Looking For My Mother's Tongue* på Tegnerforbundet i Oslo i 2005: «Man blir kåt og redd i konfrontasjonen med de uendelige variasjonene som bretter seg ut.» Om Stein Koksvik si utstilling *Belyste unndragelser* ved Galleri Semmingse i Oslo i 2006: «Det jeg med sikkerhet kan si, er at dette arbeidet over tid kryper inn på en bakfra.» I eit essay om Matias Faldbakken sitt kunstnarskap: «Jeg er ikke sikker på om jeg ville tenkt disse tankene uten Matias Faldbakken.» Og vidare, i eit essay om Damien Hirst si diamanthovudskalle utstilt på Astrup Fearnley Museet

16 Olsson 2008; Olsson 2010.

17 Solhjell 2015, s. 108.

18 Sartre 1993.

i 2015, der Olsson skriv om kor skremt, irritert og overvelda han vert av å sjå denne skallen: skremt av at den varslar ein katastrofe, irritert fordi den er for enkel og for dyr, og overvelda av tanken om at diamanthovudskallen kan vera det nye urinalet. At han moglegvis erfarer eit nytt paradigmeskifte *as it unfolds*, vippar han nesten av pinnen – «fornemmelsen av at kunstinstitusjonen destabiliseres i møte med dette smilet, omtrent som når Duchamp bikket på pissoaret for 98 år siden og fremtiden begynte». I essayet viar Olsson mykje plass til sin eigen mentale tilstand i tida han oppsøker hovudskallen, og samanliknar kunsten og eige liv ved å seia at begge er i tider karakterisert av forandring, uvisst om til det betre eller det verre.

Olsson yrar at det ofte er slik at jo meir han tenkjer på og let hovudet setja seg inn i kunst, jo betre har den ein tendens til å verta:

Olsson: Det er et fenomen. Ting som jeg instinktivt ikke liker, som jeg rett og slett vegrer meg litt mot, det tar litt tid. Fordi jeg er ikke typen til å bare drepe ting jeg ikke liker ved første øyekast. Jeg må tenke over hva det faktisk er. Og det ender alltid opp med at jeg liker det veldig godt. Der er flere eksempler [på det]. Og sånn har det bestandig vært, over 10 år i hvert fall. [...] Jeg vil ikke si at det er universelt og gjelder alle typer kunst, men [...] det skjer et par ganger i året, faktisk. At noe som jeg ikke burde likt, ender opp med å være helt fantastisk. Jeg tror jeg har for mye respekt for selve aktiviteten å lage kunst.

I dette ligg ei velvillig innleving, men det handlar òg om at sterk kunst kan yta motstand, og om at kjenslemessig og intellektuelt strev etter kvart kan betala seg. Men kva er det så Olsson *ikkje burde likt*? Kva målar han det opp mot?

Olsson: Nei, jeg tror alle har en intuitiv preferanse for visse ting, og noe er direkte avstøtende fordi det gir fra seg så lite informasjon, og det er vanskelig å orientere seg i det. Og dessuten så er det stygt, det er i første avbrekk ikke pent å se på. Eller omvendt, at det er for pent å se på. Det lukter at det egentlig ikke er noe dybde. Men gir du det tid, så begynner det å skje ting. Nei, det der er interessant. Det er faktisk det der som holder meg gående, tror jeg, den interne grublingen som oppstår.

Erfaringar med kunstnarisk kvalitet syner seg både gjennom langsame cerebrale prosessar der verk og utstillingar får liggja i bløyt, så å seia, og som augeblikkeleg attraksjon, som det å verta røska tak i og slått i bakken, som spontan verknad. Det er uansett kunsten sine *verknadar* som er det sentrale i Olsson si artikulering av kvalitet.

Ellefsen: «Subjektiviteten er mitt viktigste verktøy»

Bernard Ellefsen er fast litteraturkritikar i *Morgenbladet*, tidlegare medredaktør i *Vagant*. Han vart i 2014 kåra til Årets kritikar av Kritikarlaget. I grunngevinga la juryen vekt på at han har eit usedvanleg kontrollert blikk, skriv med stort overskot, fornyar seg i kvar melding, er breitt orientert og han skriv lite ekskluderande.

Ellefsen uttrykker i artikkelen «Den ytterste instans» støtte til professor i litteraturvitskap Erik Bjerck Hagen sine måtar å forstå litterær kvalitet på.¹⁹ Bjerck Hagen ser for seg at kvalitet syner seg gjennom ei rekkje *symptom* (helder enn kriterium).²⁰ Han listar opp til saman sju slike symptom: 1) fysiske reaksjonar (som til dømes gåsehud, pust, latter, gråt, ei kjensle i magen), 2) rolla verk spelar i livet vårt når vi tenkjer på dei, 3) kjensla av annleisheit eller av at verket talar direkte til ein sjølv, 4) om verket let seg skildra som godt, 5) om det er semje eller usemje om verket sin kvalitet, 6) verket sine språklege kvalitetar, og 7) verket si varigheit over tid. I dei fire første symptoma gjeld kvalitet som verknad. Dei er uttrykk for noko som rører ved lesaren. Med eit bilete: Det du les, spelar på nokre strenger i deg som gjer at du får gåsehud. Gåsehuda er symptomet, årsaka ligg i relasjonen mellom det som står i den litterære teksten, og di eiga erfaring og din eigen personlegdom. I dei resterande tre vert kvalitet forstått på eit meir kollektivt nivå, til den sosiale semja som veks fram kring gode og kanoniserte verk. Symptomforståinga løftar store delar av merksemda for korleis erfaringar med kvalitet artar seg over på affekt og verknad. Her er det stor tyngd på den individuelle opplevinga av og dei kroppslige symptoma på kvalitet.²¹

Ellefsen: Jeg er prinsipielt enig med Bjerck Hagen om at det handler om symptomer og ikke kriterier. Man kan alltid stille opp noen ideer og kriterier, men de viser seg raskt ubrukelige. De kan være veiledende, man kan si at «oftere enn ikke liker jeg bøker som, kolon». Men så kommer det noe annet. Så liker du plutselig det. Jeg anmeldte for eksempel *En snekkers dagbok* av Ole Torstensen. En bok jeg ikke har noen berøringspunkter med som menneske. Jeg likte den veldig godt. Og jeg ville aldri klart å stille opp kriterier som kunne gjøre meg forberedt på at det var en bok jeg ville like. Jeg ville ikke klare å lage et sett med kriterier som er gode nok til at man kan tenke at kriterier er relevant størrelse. De blir alltid eterrasjonaliseringer. Men symptomer, det gir mening for meg, at det føles på den og den måten. Der synes jeg Erik Bjerck Hagen treffer ganske godt: «Dette kunne

19 Ellefsen 2016.

20 Bjerck Hagen 2004, s. 25–31.

21 Furusest 2013, s. 158.

jeg aldri klart selv.» «Dette overasker meg genuint» og «gir meg et sjokk av fremmedhet». «Dette oppleves som brilliant.» «Dette gir meg frysninger.» «Dette husker jeg.» «Dette klarer jeg å formulere hvorfor er godt.»

Både Ellefsen og Bjerck Hagen meiner slik at kriterium ikkje fangar inn arbeid med kvalitet i praksis²², og kritiserer professor Per Thomas Andersen si framløfting av kvalitetskriterium i litteraturkritikk frå teksten *Kritikk og kvalitet*, gitt ut så langt tilbake som i 1987.²³ Inspirert av filosofen og nykritikaren Monroe C. Beardsley analyserer Andersen i denne teksten korleis norske litteraturkritikarar nyttar kvalitetskriterium. Han kom fram til at dei senterer rundt kognitive, moralsk-politiske, estetiske, genetiske og affektive kriterium, og ein kan spesielt merka seg at Andersen parkerer det affektive kriteriet som ugyldig, med grunn i at ein affektiv slutning kan fortelja noko om effekten eit verk har, men ikkje korleis denne effekten vart oppnådd.²⁴ Ellefsen hevdar på si side at kvalitetsvurderingar både er kaotiske, affektive og ueinsarta, utan at dette utgjør noko metodeproblem.²⁵ Kritikk handlar om å språkleggjara kva verket har gjort med lesaren, korleis det har rørt ved og påverka, uttalar Ellefsen. Både Ellefsen og Bjerck Hagen forstår litterær erfaring som vevd inn i lesaren sitt tanke- og kjensleliv og litterær kvalitet som ei *hending* som inntreff i opplevinga av og i samtalar om litterære verk.²⁶

Ellefsen: Jeg vil si at kritikk som ikke er skrevet i affekt, er fullstendig upålitelig. Altså affeksjoner eller følelser, det menneskelige, det er det viktigste av alt. [...] Hvis man tenker at man for det første er et menneske og for det andre tillater seg i forlengelsen av en kantiansk estetikk å tenke på seg selv eller sine egne følelser som representative – jeg antar at jeg ikke er alene i verden om å være a, b og c – så er kanskje mine første impulser, mine personlige assosiasjoner, mine eksistensielle assosiasjoner, til og med til min livssituasjon, ned til om min datter har vært spesielt vrang med meg den dagen, alt det vil ha gjenklang i noen mennesker. Og jeg tror at det ville vært vanvittig arrogant å ikke tenke det. Mens den vanligste innvendingen mot det jo er å si at det er arrogant å si at man tror at man kan snakke på vegne av andre. Men jeg ville tenkt at hvis jeg skulle være så unik, at det er heller det som er en latterlig tanke.

22 Ellefsen 2016.

23 Andersen 1987.

24 Naper 2013.

25 Ellefsen 2016.

26 Ellefsen 2016, Bjerck Hagen 2004.

Hos Ellefsen får det affektive forkøyrtsrett heller enn å verta parkert, som hos Andersen. Den sterke affektive koplinga hos Ellefsen er synleggjort gjennom at han ser sin subjektivitet som sitt viktigaste verkty: «Det er ikke noe som skal dyttes bort, men noe som skal med. Jeg skriver ikke veldig ofte meg selv inn teksten, som et ‘jeg’. Men det er masse mine følelser og ideer og mitt syn på verden.» Blant mange døme kan meldinga av *Du dør ikke* av Linn Strømsborg nemnast. I meldinga skriv Ellefsen mellom anna om dødsangst: «Den angsten er det ikke vanskelig å sympatisere med, den gjør det jo vanskelig å holde seg oppreist for noen og enhver av oss.» Ellefsen er oppteken av at kvalitetsvurderinga må ha kjøtt, erfaringsfylde, ein farge og ei kjensle, som han sjølv seier det, og til liks med Røed presiserer han at han ikkje ser meininga i å skilja kjensler frå det intellektuelle, eksistensielle, det politiske eller det kognitive, då dei heng uløyseleg saman: «Vi sanser med kroppen, den er intellektuell, den er emosjonell, den er ekstremt erfaringsbasert.»

Affektkoplinga verkar å vera noko sterkare i erfaringa Ellefsen gjer med litteratur, i standpunkta hans om kvalitet, enn i den utøvande kritikken hans, sjølv om dette varierer frå tekst til tekst. Eg vil likevel seia at han i si eiga skrift etterlev idealet om å ikkje å skilja skarpt mellom kjenslev og intellekt. Han flettar dei saman heller enn å skilja dei frå kvarandre. Til dømes kjem dette til syne i meldinga «Om tingenes kultur» av Karl Ove Knausgård si bok *Om sommeren*, der Ellefsen skriv om korleis Knausgård sine småtekstar i årstidssyklusen evner å skapa ei overbygning over tinga, korleis Knausgård «haler og drar i naturens og menneskenes mirakuløse biologi, kjemi og fysikk», i tillegg til trykket som byggjer seg opp i han sjølv i gjennomlesinga, og som til slutt resulterer i at tårane triller. At Ellefsen kritiserer professor Eivind Tjønneland for å åtvare mot gjenkjenning som kvalitetskriterium i litteraturen (ei åtvaring Ellefsen meiner Knausgård's tekstar gjer skam på) er nok eit prov på at affeksjon står sterkt i Ellefsen si kvalitetserfaring og -forståing.

Jordal: «Det å argumentere for et estetisk standpunkt eller en dom er jo en utdøende kunst, har jeg følelsen av»

Mangeårig litteraturkritikar Preben Jordal er redaktør i litteraturtidsskriftet *Vinduet*. Han har skriva for mellom anna *Morgenbladet* og *Klassekampen* og sitte i redaksjonen i *Vagant*. Av utdanning er han litteraturvitar. Han er ein tidvis kontroversiell og mytologisert kritikar, noko som tydeleg kjem til uttrykk i til dømes *Vagant*-redaktør Audun Lindholm sitt ambivalente hyllingsskrift til sin tidsskriftredaktørrival frå 2015.²⁷ I denne artikkelen er det Jordal sine

27 Lindholm 2015, sjå òg Furuseth 2015.

artikuleringar av kvalitet som er i fokus, slik dei kjem til uttrykk i intervjuet og i hans skiftlege meldingar.

Jordal skriv analytisk, argumenterande og medviten overdrivande, og vurderinga av verk, eller domfellinga, ligg tydeleg på linjene. Argumentasjonen hans, tidvis krass og sarkastisk, etterlet ikkje tvil om korleis han vurderer verka han omtalar. Fordi han er krass og tydeleg, latar det til at rosen ofte forsvinn i risen. I Jordal si slakt av Karl Ove Knausgård si *En tid for alt* står det trass alt innleiingsvis: «[S]å bør det likevel ikke være tvil om at Knausgårds andre-bok går utenpå store deler av den øvrige norske bokhøsten: Både hva gjelder ambisjonsnivå og idétilfang står den langt på vei i en klasse for seg.» Kritikkk fell slik sett saman med ei form for respekt hos Jordal – ein investerer gjerne ikkje mykje kraft i det som ikkje er verdt å kritisera.

Nokre utvalde kjennemerke på kvalitet verkar til å vera gjennomgåande hos Jordal: God litteratur er litteratur som toler å verta tatt på alvor, som evnar å utnytta språket sine moglegheiter, og som leiker. Bøker som toler å verta tatt på alvor, er truverdige og dermed moglege å ha tillit til. Kva er det faktisk som står? Kva fenomen vert det referert til, og er det truverd i desse referansane? Er det truverd i dei metaforiske bileta? Truverd kan syna seg gjennom kjensla av at teksten er ein komprimert versjon av noko forfattaren har tenkt grundig over, der det skin gjennom at forfattaren har valt den forteljemåten og dei orda som best evner å formidla det vedkomande ønskjer å få fram. Utnytting av språket sine moglegheiter handlar om vissheita om kva ord tyder, og evna til å setja dei saman på givande måtar, om språkleg energi og leik. Betre vert det om truverd og språkleg energi vert kopla med djervheit og leik.

Truverd, språkleg energi og tyngd, men òg humor, går òg att som verdiar i Jordal sine skriftlege tekstar. Til dømes i meldinga av *En tid for alt*, der Jordal kritiserer Knausgård sin prosa for ikkje å vera på høgd med den tematikken han har sett seg som mål å undersøkje. Meir konkret kritiserer han Knausgård for å ukritisk setja ei moderne populærforståing av forholdet mellom fedrar og søner inn i rammeverket til ei bibelforteljing som har andre dimensjonar og ein annan kulturell tydingshorisont enn i våre dagar, ein tydingshorisont Jordal meiner glepp for Knausgård. Manglande truverd er òg synleg i ankepunktet om at oppramsing er kamuflert som innsikt, illustrert i setninga: «Problemet er ikke her at Knausgårds forteller mangler leksikalsk informasjon om en rekke åndshistoriske fenomener, men at han i et utvendig språk serverer som innsikt det som i grunnen bare er oppramsing.» At truverd er sentralt i Jordal si kvalitetsforståing kjem òg til syne i meldingane av til dømes Tore Renberg sin roman *Charlotte Isabel Hansen*, der Jordal skriv at «personene kommer til oss i påstandsforn»; dei er ikkje moglege å tru på, og i meldinga av Henning Bergsvåg si diktsamling *Nemesis*, der Jordal siterer eit dikt frå samlinga og deretter skriv: «[L]a oss ta det per linje: diktjeget sam-

men likner seg først med en plante, men synes ikke å være obs på at han dermed kan ha stengt seg inne i en bestemt formnødvendighet.» Om meldinga av Bergsvåg si *Nemesis* ytrar Jordal i intervjuet:

Jordal: Jeg føler jeg tar han veldig på alvor. Hva skjer i dette billedspråket? Hva er han opptatt av, og hvordan får han det til? Og det blir ganske brutalt etter hvert, fordi at jeg tar han sånn på alvor, så finner jeg at han skriver poesi sånn som han tror poesi skal skrives. Altså at det ikke finnes noen ekte språkfølelse eller et genuint uttrykksbehov her. Derav tittelen «Posørpoesi».

«Å skriva fint» er slik eit kjenneteikn som fell i vekta av truverd, så å seia. Manér, forstått som kunstnarisk (tilgjort) framstillingsmåte, står i motsetnad til truverd og vert på sett og vis eit antikjenneteikn for Jordal. Om boka *Marias testamente* av Colm Tóibín skriv han til dømes: «Tatt i betraktning hvilket stoff han her har å øse av, er det oppsiktsvekkende hvor mye plass han vier til selve det å skrive fint. Men spør du meg, er nesten ingenting i denne romanen spesielt godt skrevet eller godt sett.»

I tillegg til at kvalitet viser seg gjennom utvalde kjenneteikn som Jordal vektlegg (hans sett av preferansar), viser kvalitet seg i kva som har verknad på han:

Jordal: Noe av det jeg liker best å lese i hele verden er, for eksempel britiske klassisister som skriver om romerske keisere. Skribenter som er helt rolig, som har vidd, som kjenner stoffet helt suverent godt og bare legger det ut på en sånn måte at du føler deg trygg og ivaretatt, samtidig som du gjerne blir tøyset litt med. Det er helt fantastisk. Der roen og sikkerheten [...], man kan oversette det til en følelse, og da handler det om at du føler deg veldig inkludert og nesten medskapende, det er en ro og en sikkerhet i det som smitter over på deg som leser. Her er alt gjennomtenkt. Den som skriver, vet virkelig hva ordene betyr.

Kjensla av litterær kvalitet vert vekt gjennom at lesaren kjenner seg roleg og trygg i nokon sitt litterære univers, ivareteken og tøysa med. Stemninga smittar over på lesaren. Gode lesaropplevinger kan ha den verknaden at dei skapar eit synleg språkleg overskot – ein form for energi – som let seg spora i kritikarar sine meldingar, uttalar Jordal. Som eit døme på korleis dette har gitt seg utslag i hans eiga verksemd som kritikar, nemner Jordal meldinga av Gunnar Wærness si diktsamling *Kongesplint* frå 2000. Sidan det er såpass mange år sidan han skreiv meldinga, spør eg om han hugsar opplevinga av å lesa boka og arbeida med meldinga.

Jordal: Jeg husker at jeg var veldig berørt. At jeg synes at han fikk det enormt godt til og hadde et stort eksistensielt alvor og inderlighet i det [...]. Virkelig

en god debut. Han har jo også vist at han har mye å fare med senere, så der fikk jeg jo rett. [...] Dette er et godt eksempel på hva som skjer når en bok forløser noe i meg som jeg klarer å omsette i en mer generell problemstilling, som gjør anmeldelsen til en veldig grundig og god anmeldelse.

Tilfelle der det er synleg at teksten har gitt språk til meldaren, ser Jordal som eit teikn på kvalitet:

Jordal: Man er kanskje kritisk, men samtidig ligger man liksom rett over teksten og svever og har plutselig fått masse språklig energi av leseropplevelsen. Det er det fremste tegnet på kvalitet, vil jeg si, når du får den type tekster av anmelderen, av folk som lever mer eller mindre av å skrive om litteratur.

Det er i det ovanfor nemnde synleg at Jordal skyv kvalitetsvurderinga mot det absolutte heller enn mot litterære verk sin relative verdi. Han skriv ikkje «eg vurderer A som bra», men heller «A er bra» – ei form som intensiverer krafta i argumenta.²⁸ Han slår fast heller enn å foreslå. Gjennom å ikkje vera undrande og medlesande i stilen, men heller stadfestande og domfellande, søker han seg mot det absolutte, i alle høve som retorisk grep. Og som alle fordringar på universelle og absolutte tydingar og meiningar kan dette vera symbolsk verknadsfullt.²⁹ Liknande stillingstaken kjem til uttrykk i måten han omtalar ei sentral kritikardyd, nemleg openheit, på:

Jordal: Jeg har aldri skjønt dette her med å *være åpen* som et sånt honnørord i litteraturkritikken, «åpen for teksten» og alt det der. For la oss si at man har holdt på i 20 år og lest mye norsk samtidslitteratur og lest mye lyrikk og alt mulig annet. Da fatter jeg ikke at man plutselig kan tro at hvis man leser en debutant som ikke appellerer, du ser ingenting der, at man da kan begynne å tenke at dette må være min egen feil, det må være noe jeg ikke ser. Ja, at det kanskje er *jeg* som ikke er åpen nok for denne debutantens fantastiske språklige univers. Jeg anser det som svært lite sannsynlig at problemet ligger der. Det norske språket er noe vi har felles, og det å se om noen har god språkfølelse, om de kan skrive eller ikke, det er langt fra umulig, altså. [...] De som prediker dette, mener vel at man skal være åpen for tekstens spill av betydninger og alt sånt ... det er liksom denne poststrukturalistiske skyen med betydninger, der selv småordene er flertydige. Du vet liksom aldri sikkert. En pipe behøver ikke være en pipe,

28 Ngai 2015, s. 39.

29 Bourdieu 1996, s. 298.

det kan være hva som helst. Men sånn er det jo tross alt ikke. Hvis det skrives frem en scene i en hage en regntung dag, så er det primært det det handler om, og ikke sjelens ferd inn i dødens tåkeheim eller noe.

Jordal løftar her fram kritikaren som ekspert og talar heller for ei form for openheit der kritikarar er stilistisk påverkelege eller smidige nok til å skriva på forskjellige måtar i møte med ulike verk.

Jordal: Apropos Knausgård, så kan man jo slå fast at realismen åpenbart er tilbake igjen, i hvert fall hos ham, for hele hans forfatterskap er veldig tradisjonelt fortalt. Det er ingen språkeksperiment, det er veldig «rett frem etter nesen»-norsk, om enn litt gammelmodig. Det er ikke dårlig, misforstå meg rett, det er godt skrevet og til tider fremragende, men det er ikke veldig innovativt på stilistisk nivå, språklig sett. Hos de amerikanerne jeg setter høyt, finner man begge deler. De er både fremragende språklige og gode, eksperimentelle fortellere, og i tillegg skriver de bøker som handler om ting som er viktige. Så den formen for djervhet og villhet, det er noe jeg liker, og kanskje er det den jeg ser etter også i norske bøker.

I teksten *Dogmatisk kritikk* frå 1967 ytrar Dag Solstad at kritikk handlar om å demonstrera ei fast haldning: Ein dogmatisk, pågåande og farleg kritikk som tek litteraturen på alvor, er ifølgje Solstad langt å føretrekkja framfor ein kritikk som er tolerant og haldningslaus.³⁰ Dette er tankar ein kan finna gjenklang i hos Jordal. Til liks med Solstad talar Jordal om korleis han set seg sjølv i scene i meldingane sine, reindyrkar ein form for energi eller klårt markert stillingstaken, for det er dette som etter hans syn tener litteraturen, kvaliteten på litteraturen og ikkje minst debatten om litteraturen:

Jordal: Jeg er jo alvorlig opptatt av denne litteraturen [...] og interessert i å finne ut hva den sier om det å være menneske i verden, for å si det litt pompøst. Det er et betydelig alvor der, som jeg også håper kommer frem i det jeg skriver. Bak sånne iscenesettelser, altså retoriske grep og masker som gjør at jeg fremstår på en måte som jeg ikke nødvendigvis er som person, men som fungerer godt for å snakke om teksten, finnes det altså en tanke om at dette skal bety noe. [...] Det handler rett og slett om å bruke av de mulighetene som finnes i språket til å lage kritikker som kan forarge, begeistre og berøre.

30 Solstad 1967, s. 41, [forslag] sitert i Furuseth 2013, s. 153.

Det kan synast som om Jordal i sine kvalitetsvurderingar først og fremst stiller seg spørsmål om verk toler å verta tekne på alvor. Å ta verk på alvor inneber for Jordal å opna for å la verka *tyda noko* i eige liv. Og dette, ytrar han, utløysar ei eigen form for ettertenksamheit og grundigheit i lesinga og vurderinga.

Mollerin: «Jeg tror at kvalitet for meg har med virkning å gjøre»

Kaja Schjervén Mollerin er litteraturmeldar i *Klassekampen*. Ho har tidlegare vore redaktør i *Vinduet*, er i dag redaksjonsmedlem i *Vinduet* og *Agora* og har gitt ut ein monografi om Hans Herbjørnsrud sitt forfattarskap, ei essaysamling og ei bok om Susan Sontag si tenking rundt forholdet mellom estetikk og etikk.³¹ Mollerin har doktorgrad i allmenn litteraturvitskap. I 2012 vart ho kåra til Årets kritiker av Kritikerlaget, der ho mellom anna fekk ros for å skriva opnande, observerande, tolmogig og med ein tydeleg ambisjon om å setja tekstane sine i etisk og eksistensiell rørsle. Ho er ein kritiker som har eit relativt sterkt subjektivt nærvær i tekstane sine, illustrert gjennom setningar som: «Selv i den mest strukturerte hverdag får man av og til erfare hvor flytende og uoversiktelige relasjoner kan være.» «Men så kan man også si at de færreste av oss går rundt og skinner hele tiden.» Og: «Sånn sett er det også en bok om tap av kontroll, eller i hvert fall en følelse av kontroll, for kontroll er det jo ingen av oss som har, når det kommer til stykket.»³² Mollerin har ein medskrivande framfor ein konfronterande og domfellande stil, men er likevel tydeleg i si stillingstaken med omsyn til litterær kvalitet.

På spørsmål om korleis ein kjenner eller veit at ein har med litterær kvalitet å gjera, uttalar ho at alle kritikarar rettar seg mot kriterium for kvalitet som anten på eit medvite eller umedvite plan er knytt til kva litteratur- og kunstsyn ein har:

Mollerin: Jeg tror alle kritikere, og alle lesere i det hele tatt, forholder seg til kvalitetskriterier. Enten de er spesifikt uttalt eller ikke. Og disse kriteriene kan være så mangt. Det kan være språklig friskhet, originale ideer, humor, eksistensiell dybde, osv. Man kan også sette pris på ulike ting i ulike bøker. Det man verdsetter én bok for, kan man synes er utmattende i en annen bok. [...] Uansett tror jeg disse kriteriene man leser ut fra, har sammenheng med hva slags litteratursyn man har, uten at dette trenger å være så bevisst formulert. Altså at man på et eller annet nivå har noen

31 Mollerin 2011a, 2011b, 2012, 2016.

32 Meldingar av ulike bøker.

tanker om hva litteratur er og skal være, hvilken rolle den spiller, hvorfor den er viktig, hvorfor vi trenger den.

Trass i at «kvalitet» ikkje er eit ord ho sjølv brukar, ser ho at det har ein funksjon i nokre samanhengar:

Mollerin: Jeg tror det er et begrep som kan tilsløre mer enn det belyser, fordi det blir et slags trylleord man kan bruke uten å utdype hva det egentlig innebærer, og på hvilken måte forståelsen av kvalitet er subjektivt preget. Jeg tror den mest meningsfulle samtalen om hva som er god og dårlig litteratur, oppstår når man gjør sitt beste for å sette ord på hva som foregår i møtet mellom bok og leser, hva slags virkning litteraturen har, og for meg er «kvalitet» et lite hjelpsomt ord i denne sammenhengen.

Mollerin ytrar at ho er mindre orientert mot formelle sider ved litteraturen, om kor vidt ho har framfor seg gode eller dårlege setningar eller gode eller dårlege komposisjonar.

Mollerin: Det går naturligvis ikke an å skille strengt mellom form og virkning. At en bok får den virkningen den får, har jo sammenheng med måten den er bygd opp på, men også bøker som er mindre vellykket formelt sett, kan åpne nye rom i en som leser, og det interesserer meg hva slike rom kan tilføre en større offentlig samtale. Det er ikke alltid ens egne reaksjoner på et kunstverk er relevante for allmennheten.

Mollerin sine erfaringar med og artikuleringar av kvalitet kan eksemplifiserast gjennom å visa til bøker ho har meldt, i ulike endar av vurderingsskalaen. I både positive og negative meldingar refererer Mollerin til litteraturen sin verknad eller mangel på verknad som eit sentralt mål på kvalitet. Om Liv Køltzow si bok *Melding til alle reisende* skreiv Mollerin meldinga «Alt som er». Etter Mollerin sitt syn er *Melding til alle reisende* blant Køltzow sine beste utgivingar. Kvalitetsnemningar ho nyttar om boka, er «klok», «gripande», «sorgtung» og «full av komikk». Ho ytrar at det finst ein køltzowsk stil, som er kjenneteikna av blick for detaljar, varheit for fornemningar og rike og nyanserte skildringar. Mollerin les med, observerer, tolkar, vurderer og tenkjer vidare. Ho trekk mellom anna inn augelidinga til målareren Claude Monet og diskusjonar som gjekk om kor vidt dette påverka målarstilen hans. Dette set ho i samanheng med hovudpersonen i boka, Kaja Baumgarten, som er forfattar og har fått konstaterert Parkinsons sjukdom, og med korleis Køltzow i dei delane av boka som omhandlar sjukdommen, endrar stil til å verta meir abrupt, frekkare og råare. Sjukdommen til Kaja Baumgarten, ein sjukdom forfattaren Køltzow deler, endrar det kunstnariske uttrykket. Det

gjennomgåande i meldinga til Mollerin – antakeleg fordi ho opplever dette som det sentrale spørsmålet i boka – er korleis ulike folk på ulike tidspunkt i livet strever etter å oppnå kjensla av heilskap, og forståing for kva som utgjer delane, og kva som utgjer heilheita i eit menneske si historie.

Eit anna døme på positive kvalitetserfaringar er Mollerin sine vurderingar av forfattarskapen til Marit Tusvik generelt og utgivinga *26 romaner* spesielt. I meldinga av *26 romaner* får opplevinga av kvalitet koma til papiret med desse orda:

Jeg liker Marit Tusviks bøker så godt. Jeg liker at hun holder på med sitt, i en liten lomme av samtidslitteraturen. Jeg liker det upretensiøse, nesten lattermilde, anslaget – og alvoret som gjerne ligger bak. Jeg liker det granskende, nysgjerrige blikket hun lar karakterene betrakte verden med: av og til skeptisk, av og til overbærende, av og til begeistret.

I intervjuet uttalar Mollerin om Tusvik at «hun har en blanding av letthet og eksistensielt alvor som treffer meg», ein eigenart, eit eige blick på verda, ein eigen sanselegheit, ei eiga erindringsverd, «som har kraft til å sette i gang ulike refleksjoner i leseren». Mollerin visar slik til kjenneteikn som lettheit og djupn, og til verknaden dei har på ho.

At kvalitet i stort handlar om verknad, skin òg gjennom i måten Mollerin vurderer mindre gode lesaropplevingar på. Ho er av den oppfatning at bøker kan vera formelt sett dårlege, men samstundes viktige, til dømes ved at dei set i gong tankar og slutningar ein som lesar ikkje ville sett eller tenkt utan nett denne boka. Ei bok kan vera dårleg, men framleis vera eit verk ein vert gåande og tenkja på. Diktboka *Horunger* av Bård Torgersen opplevde Mollerin på ein slik måte. I meldinga «Alt skal med» skriv Mollerin at dikta er slurvete på ein uinteressant måte, demonstrative og insisterande. Det same som treff ho i Tusvik sine bøker, ei form for lettheit og upretensiøsitet, er det som irriterer ho i lesinga av *Horunger*. Det einaste positive ho verkar å sitja att med etter *Horunger*, er at boka inspirerte ho til å gjera nokre prinsipielle betraktningar om kva poesi er og skal vera, som ho ikkje ville tenkt utan denne lesaropplevinga. Indirekte løftar ho slik fram kvalitet som verknad og relevans. Verknad handlar om det som gjer inntrykk på og har verdi for ein sjølv, som igjen er knytt til eins eigen erfaringshorisont, og relevans handlar om korleis litteraturen og tolkingar av litteraturen kan spela ei rolle på individuelt og kollektivt plan og som del av ein større samtale. Vel så viktig som å skilja godt frå dårleg er det å skilja viktig litteratur frå uviktig litteratur – viktig og uviktig for offentlegheita og viktig og uviktig for ein sjølv.

Fordi Mollerin i så stor grad vektlegg kvalitet som verknad, spør eg om hennar synspunkt på ståstaden Dag Solstad ved fleire høve har forfekta, nemlig at den litterære kvaliteten er å finna i verket.

Mollerin: Det gir mening, også for meg, i den forstand at jeg tror de fleste som vurderer litteratur, har en intuitiv følelse og forståelse av hva som er godt og ikke. Og i det store og hele er det jo mye man er enige om. De færreste mener at Wergeland, for eksempel, er oppskrytt. Nei, han er ikke det. Et fellesskap av lesere er enige om det, og vi er mer eller mindre enige om begrunnelsen. Samtidig viser historien, og alle diskusjonene om kanonbegrepet, at noen litterære verk overlever fordi de blir løftet fram, av folk i posisjoner, mens andre blir glemt, og at det over tid kan variere hvilke verk man vier oppmerksomhet. Når Solstad, i essayet «Svanesang» – polemisk, kanskje – mener det går en historisk linje fra Dickens til Nesbø, og at man dermed allerede hos Dickens kunne se forløperen til den kommersielle underholdningsromanen, sier vel det like mye, hvis ikke mest, om Solstads egen lesehistorie og erfaringshorisont som om Dickens' bøker, som jo er fabelaktige, spør du meg. Og sånn er det for alle som uttaler seg om litteratur. Man vurderer ut fra kunnskap om litteraturen og historien, men også ut fra egne idiosynkrasier. Det sier seg selv at det er viktig for en kritiker å være opplest på kanon, og forholde seg til den standarden kanon tross alt setter, men selv synes jeg også det er all grunn til å være kritisk til den arrogansen og selvhøytideligheten som preger deler av dannelsesstradisjonen.

I den grad spørsmålet om kunstnarisk kvalitet er utfordrende, er det ikkje å skilja godt frå dårleg som er vanskeleg, hevdar Mollerin. Å vurdere bøker med tanke på kvalitet, med referanse til nokre utvalde kriterium, er ikkje vanskeleg. Det er enkelt å sjå kva som er godt språk, truverdige personar, eit godt manus og så bortetter. Det som tek tid, og som kan by på utfordringar, er å finna og utvikla sin eigen smak – å verta kjend med den smaksevna som skil ut kva som tyder noko for ein sjølv.

Verkinterne kjenneteikn og verknad på mottakar

Det å samla seg kring nokre overhengande «kjenneteikn» eller «kriterium» er ei ynda akademisk øving i forsøket på å forstå og omgrepsfesta fenomenet «kvalitet». ³³ På eitt vis kan denne øvinga kritisera fordi kriterium ikkje gjeld uavhengig av tid, kontekst og mottakar, og fordi det difor kan gi lite meining å tala om kriterium på generell basis utan å setja dei saman med konkrete

33 Eg har vore innom Ngai (2012), som ser «the zany», «the cute» og «the interesting» som rådande estetiske kategoriar, Andersen (1987), som grupperte kognitive, moralsk-politiske, estetiske, genetiske og affektive kvalitetskriterier innan litteraturkritikken, Kant (1995 [1790]), som skriv om «the pleasant», «the good» og «the beautiful», og her kan vi òg nemne Favrholt (2000), som har laga ein poengskala for kunstnarisk verdi som vurderer verdien langs parametra *integrasjon, kompleksitet, teknikk, estetisk venleik, intellektuell appell og emosjonell appell*.

verk, opplevingar og tilfelle. På eit anna vis er det grunnar til å halda fram med øvinga, fordi empirien – som her – viser at dette er kategoriar det vert navigert og vurdert etter i kunstfeltet. Kritikarane i denne studien refererer implisitt og eksplisitt til ei rekkje kjenneteikn, som originalitet, sjenersøitet, truverd, sjølvstende, språkleg energi, fleirtydigheit, mot, visuell rikdom, framandheit og kompleksitet. Dette er kjenneteikn som ikkje «er noko i og for seg sjølv», men som er rørlege og kontekstavhengige, og som heng saman med kritikarane sine personlege og faglege smaks- og erfaringshorisont. I forlenginga av dette kan det likevel understrekast at omgrepa «kriterium» og «kjenneteikn» leier noko ulikt av stad: Der kriterium leier mot ein tanke om at det finst oppskrifter på kvalitet, leier kjenneteikn meir mot at her er verkinterne særdrag, noko karakteristisk, eigenskapar som skil seg ut, som gitt andre faktorar resulterer i positive kvalitetsopplevingar.

Gjennomgangen har vist at verknad står sentralt i kritikarane sine refleksjonar over deira erfaringar med kvalitet. Kritikarane talar om at god litteratur og kunst gjer dei overvelda, gjer at dei kjem nærare seg sjølv, får nye synsvinklar og inntak til å forstå verda, til å forstå kva det vil seia å vera menneske, at kunst opnar for erkjenningar og nye perspektiv – alle deira eigne ord. Det handlar om korleis kunst og litteratur gjer inntrykk på, har effekt på og rører ved kritikarane som lesarar, sjåarar, publikum.

Kvalitet opptre, kan vi seia, i relasjonen mellom kjenneteikn ved verk og verknadar kunsten og litteraturen har, mellom noko immanent i verka og noko «transcendent» som ligg på utsida av verka, sterkare knytt til resepsjonen. Denne forståinga finn ein att i filosof Simo Säätelä sin argumentasjon av kva kvalitet er: «Kvaliteten är varken en egenskap hos objektet eller en känsla hos subjektet. I stället finns kvaliteten endast i förhållandet mellan subjekt och objekt», som ein relasjon eller ei hending.³⁴ Særdrag ved objektet (verket, situasjonen) spelar saman med mottakaren sin kunstnariske og personlege erfaringshorisont (preferansar og kunstsyn) og skapar noko tredje, så å seia, som er kvalitetserfaringa.

Sjølv om alle kritikarane i denne studien representerer den ambisiøse kritikken, viser dei noko ulike forståingar av kvalitet, både ved at dei til dels løftar fram forskjellige kjenneteikn på kvalitet, og ved merksemnda dei rettar mot form, kjensler, formidling, relevans og funksjon. Trass i at intervju-materialet ikkje gjev grunnlag for å samanlikna over tid, er det trygt å seia at affeksjon og verknad står sentralt i vurderinga av kvalitet innan den ambisiøse kritikken i samtida.³⁵ Blant dei litteratur- og kunstkritikarane som er inter-

34 Säätelä 2007, s. 222. Sjå òg Bjerck Hagen 2004 for teoretiske utdjupingar av kvalitet som ei hending og ein relasjon.

35 Sjå òg Ngai 2012 og Granlund 2016.

vjua i denne studien, er det ingen som parkerer det affektive som ugyldig i kvalitetsvurderinga. Bhar er den i utvalet som i minst grad rettar merksemda mot personlege kjensler og verknad som ein sentral del av kvalitetserfaringa. Hennar vurderingar er snarare prega av at kunst, som verk, situasjonar, ytringar, vert sett i vidare institusjonelle og kontekstuelle samanhengar, med spesielt blikk for den overordna formidlinga og kurateringa. Jordal gjev noko større plass til det formmessige i si artikulering av kvalitet, men både han, Olsson, Mollerin, Røed og Ellefsen legg relativt stor vekt på verknadar av kunsten, på kvalitet som noko som *gjer* noko med ein. Ellefsen og Røed løftar eksplisitt fram rolla subjektive kjensler spelar i erfaringar med kvalitet.

Materialet synleggjer i det heile at kritikarane sine vurderingspraksisar står relativt langt frå den kantianske forståinga av smak, kvalitet og det skjøne, som i så stor grad har påverka modernismen og estetisk teori generelt. Å la seg røra av noko skjønt krev ifølgje Kant at den estetiske dommen ikkje er basert på interesse for objektet sin eksistens.³⁶ Dette inneber i praksis ei fråskiljing mellom kjensler og estetiske vurderingar. «Hvis en gjenstand fremkaller interesse med hensyn til nytelse, fornøyelse eller nytte, dreier det seg ikke om en ren smaksdom, for den rene smaksdom har ikke med objektets egenskaper å gjøre. For at vi skal oppleve noe som for eksempel nyttig, derimot, er bruk og funksjon viktige egenskaper ved objektet. Velbehaget som fremkommer i smaksdommen, er uavhengig av den slags», skriv professor Kjersti Bale om Kant sin teori om smak og kvalitet.³⁷ Kant er interessant i denne samanheng, ikkje fordi han er den einaste storleiken å retta seg mot i tale om kunstnarisk kvalitet, heller ikkje fordi sitatet femnar om heilskapen i Kant si forståing av estetikk, men fordi idéane hans har hatt såpass sterk påverknad på den kunstnariske modernismen så vel som i den seinare idéutviklinga i kunstfeltet. I dag er det derimot fleire perspektiv som utfordrar dette tankegodset, og som øver påverknad på kunst- og litteraturkritikken i Noreg. Utgjevingar som *Art as Therapy, Our Aesthetic Categories, What's the Use?* og *The Emancipated Spectator* stiller seg alle mot kantianske setningar som at det skjøne ikkje har nokon hensikt utanfor seg sjølv, og opnar med dette for at kunst ikkje primært eksisterer i og for seg sjølv.³⁸ Desse utgjevingane ser nærmare på hva rolle kunst kan ha i livet til folk, på kunstens nytte og bruk.

Gjennomgangen synleggjer at både affekt, bruk og funksjon står sentralt i kritikarane sine vurderingsprosessar. Det er i så måte sannsynleg at den affektive vendinga i humaniora og bruksvendinga i kunstfeltet har øvd påverknad

36 Kant 1911 [1790], s. 203–211.

37 Bale 2009, s. 70.

38 de Botton og Armstrong 2013, Ngai 2012, Aikens, Lange, Seijdel og Thije 2016, Rancière 2012.

på kritikarane.³⁹ Olsson sitt ønske om å røra seg vekk frå det forslite fokuset i kunstfeltet på kva kunst *er*, og snarare spørja kva kunst kan *gjera*, er ei framløfting av kunstens funksjon. Mollerin si insistering på litteraturens verknad og viktigheit som del av kvalitetsopplevinga er det same. Og kanskje i aller størst grad finn vi det hos Røed, som eksplisitt understrekar at for han er kunst først og fremst viktig som erkjenningsskap, som instrument til å forstå sine egne kjensler frå ein synsvinkel som ikkje finst andre stader. Han problematiserer den langvarige insisteringa på kunst for kunsten si eiga skuld, med grunn i at den har fråkopla kunsten frå dagleglivet. Som redaktørane av boka *What's the Use?* skriv: «The role modernism ascribed to art, and its position of exile from the world, has itself to be fled.»⁴⁰ Bruksvendinga og den affektive vendinga er vidare knytt til kvarandre fordi affektar (emosjonar, stemningar) ein vert sett i som følge av møte med kunst, er responsar på noko (jamfør symptoma til Bjerck Hagen som gåsehud, latter, overrasking), og om desse responsane vert analysert, kan dei koma ut som nyttige (bruk-bare) erkjenningar og relasjonar. Når kritikarane nemner ulike former for verknad kunstnarisk kvalitet har på dei, opnar dei nettopp for at blant kunsten sine moglegheiter ligg det at gode verk kan tyda noko for dei, anten det er å stilna angst, fremma angst, vera sorgbearbeidande, gi overskridande erkjenningar, gi fellesskapskjensle eller anna.

Ikkje utprega flytande

For å avslutta i retning av der teksten byrja, er det her på sin plass å understreka at kunstnarisk kvalitet ikkje står fram som utprega ubestemmeleg eller flytande. Spesielt litteraturkritikarane uttalar at det ikkje er vanskeleg å identifisera og grunnkje kunstnarisk kvalitet. Vanskelegare og meir tidkrevjande er det å skilja ut den smaksevna som skil ut kva som har tyding for ein sjøve, altså koplinga til verknad. Røed seier til dømes «[d]et er vanskelig å skrive de anmeldelsene hvor du ikke skjønner hva du ser. Man skjønner jo nesten aldri hva man ser med én gang, man må tenke over det». Forskjellane mellom litteratur og kunst her handlar dels om at kunsten i stort monn er meir konseptuell enn litteraturen og dermed mindre intuitiv handgripeleg. Litteratur og lesing har òg ein langt større plass i den norske skulen enn visuell kunst, og flesteparten – både lek og lærd – har frå barndommen av større fortrulegheit med litteraturen enn med den visuelle kunsten.

39 For den affektive vendinga i humaniora sjå t.d. Nussbaum 2016, Andersen 2016, Granlund 2016. For bruksvendinga i kunstfeltet sjå t.d. Aikens, Lange, Seijdel og Thije 2016, Wright 2016, de Botton og Armstrong 2013.

40 Aikens, Lange, Seijdel og Thije 2016, s. 9.

Men her finst òg ytringar om kvalitet som viser at fenomenet er vanskeleg artikulert, synleg i setningar som «du veit det når du ser det», «vi er jo berre menneske», «det er vel ei magekjensle», og «der, men ikkje der; der, men ikkje der». Slike utsegn kjem gjerne når det er tale om det verkeleg gode, som kanskje òg er det som vanskelegast let seg artikulera. At slike utsegn finst, indikerer samstundes at kvalitetsopplevingar er sanseerfaringar som startar i det omgrepslause, og at dei tidvis kan vera ueinsarta, diffuse og besynderlege, samt at erfaringane best let seg omtala gjennom å visa til konkrete døme. Forfattar Jon Fosse omtalar denne vanskeleg artikulerbare restkategorien når han skriv: «sjølvsagt kjem ein langt med å ta for seg det synlege, det som er ‘godt gjort’ (skrive, spelt, osv.), men det blir likevel ein avgjerande ‘rest’ att, og det er strengt tatt den resten som legitimerer kunsten og sidan den resten ikkje går opp i det synlege må den jo søkjast i det usynlege?»⁴¹ Men altså, sjølv om kritikarane uttrykkjer at kvalitet har i seg noko av denne vanskeleg artikulerbare restkategorien, har vi sett at det stort sett ikkje er vanskeleg for dei å setja grenser for kva dei meiner har høg kvalitet og ikkje, og å argumentera for kvifor. Grensene veks fram i samspelet mellom verkinterne kjennteikn og deira potensielle verknadar på kritikaren.

Litteratur

- Aikens, Nick, Thomas Lange, Jorinde Seijdel og Steven ten Thije (2016). *What's the use? Constellations of art, history, and knowledge. A critical reader.* Amsterdam: Valiz.
- Andersen, Per Thomas (1987). «Kritikk og kriterier». *Vinduet*, 3(41), s. 17–25.
- Andersen, Per Thomas (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Bale, Kjersti (2009). *Eстетikk. En innføring.* Oslo: Pax.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds.* Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Berkaak, Odd Are (2016). «Kvalitet som agens». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–84). Oslo: Kulturrådet.
- Bhar, Oda (2015). «Det store fadermordet», *Morgenbladet*, 13. februar.
- Bhar, Oda (2016). «Hyllest til huset», *Morgenbladet*, 11. mars.
- Bjerck Hagen, Erik (2004). *Litteraturkritikk. En introduksjon.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre (1996). *The rules of art. Genesis and structure of the literary field.* Cambridge/Maldon: Polity Press.

41 Fosse 1999, s. 261.

- Danielsen, Anne (2016). «Nyskapende, sterkt og kompetent!» I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.) *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119). Oslo: Kulturrådet.
- de Botton, Alain og John Armstrong (2013). *Art as therapy*. London/New York: Phaidon.
- Eliassen, Knut Ove og Øyvind Prytz (2016). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet.
- Ellefsen, Bernhard (2016a). «Melankoli non stop», *Morgenbladet*, 28. oktober.
- Ellefsen, Bernhard (2016b). «Om tingenes kultur», *Morgenbladet*, 9. september.
- Ellefsen, Bernhard (2016c). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–103). Oslo: Kulturrådet.
- Favrholdt, David (2000). *Æstetik og filosofi. Seks essays*. København: Høst & Søn's Forlag.
- Fosse, Jon (1999). *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget.
- Furuseth, Sissel (2013). «Fra resepsjon til produksjon: litteraturkritikk som kulturell praksis». I J.K. Smidt, T. Vold og K. Oterholm (red), *Litteratursosiologiske perspektiv* (s. 141–167). Oslo: Universitetsforlaget.
- Furuseth, Sissel (2015). «Sissel Furuseth om *Vagant* og *Vinduet*». *Vagant*, 4.
- Granlund, Merete Røsvik (2016). «I kjenslers vald». *Prosa*, 5.
- Jonvik, Merete, Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog (2016). *Kunstkritikarar i Noreg i dag*. Oslo: Kulturrådet.
- Jordal, Preben (2000). «Mørke av å leke». *Vagant*, 2.
- Jordal, Preben (2005). «Mellom bibel og babbel». *Morgenbladet*, 18. februar.
- Jordal, Preben (2007). «Posørpoesi». *Klassekampen*, 29. september.
- Jordal, Preben (2008). «Levva livet». *Klassekampen*, 13. september.
- Jordal, Preben (2016). «Kitsch om Jesu mor». *Klassekampen*, 16. april.
- Kant, Immanuel (1911 [1790]). *Critique of Judgement*. Overs. J.C. Meredith. Oxford University Press. Henta frå <https://bradleymurray.ca/texts/immanuel-kant-critique-of-judgement-pdf-meredith.pdf> (lest 17.10.2017).
- Kant, Immanuel (1995 [1790]). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.
- Lindholm, Audun (2015). «En brodd i betrakterens bevissthet. Om Preben Jordals *Vinduet*». *Vagant*, 3.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2010). «Alt skal med». *Klassekampen*, 22. mai.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2011a). «Dette livet». *Klassekampen*, 19. november.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2011b). *Seks fot under. Et essay om Hans Herbjørnsruds forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2011c). «Susan Sontag». *Agora*, 2–3.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2012). *Sammen hver dag. Om fellesskap i litteraturen*. Oslo: Gyldendal.

- Mollerin, Kaja Schjerven (2015). «Alt som er». *Klassekampen*, 24. oktober.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2016). *I denne verden. Om Susan Sontag*. Oslo: Gyldendal.
- Naper, Cecilie (2013). «'Hunting high and low'. Amatøranmeldere og profesjonelle kritikere om fascinasjon og kvalitet». I J.K. Smidt, T. Vold og K. Oterholm (red.), *Litteratursosiologiske perspektiv* (s. 270–305). Oslo: Universitetsforlaget.
- Ngai, Sianne (2012). *Our aesthetic categories. Zany, cute, interesting*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Nussbaum, Martha (2016). *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Olsson, Tommy (2005a). «Fitte, fitte, fitte». *Morgenbladet*, 18. november.
- Olsson, Tommy (2005b). «Koloristisk knockout». *Morgenbladet*, 21. januar.
- Olsson, Tommy (2005c). «Matiasevangeliet». *Morgenbladet*, 23. desember.
- Olsson, Tommy (2006). «Scandinavian psycho». *Morgenbladet*, 27. januar.
- Olsson, Tommy (2008). *KNUST – kritiske fragment 2000–2006*. Oslo: Cappelen Damm.
- Olsson, Tommy (2010). *GIFT – fragmentarisk kritikk 2006–2009*. Oslo: Cappelen Damm.
- Olsson, Tommy (2015). «Den varsler en katastrofe». *Klassekampen*, 4. november.
- Ranciere, Jacques (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax.
- Røed, Kjetil (2013). «Kunstkritikk og det gode liv». *Samtiden*, 2.
- Røed, Kjetil (2016a). «Dolk leverer en overbevisende kunstdebut», *Aftenposten*, 27. mai.
- Røed, Kjetil (2016b). «Festspillene i Bergen: smarte grep, men resultatet blir likevel hul skjønnhet». *Aftenposten*, 27. mai.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *Eksistensialisme er humanisme*. Oslo: Cappelen Damm.
- Shrum, Wesley Monroe jr. (1996). *Fringe and fortune. The role of critics in high and popular art*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Solhjell, Dag (2015). *Dette er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Säätelä, Simo (2007). «Kvalitet – en gåta?» I M. Hultman, S. Jarl, E. Kasa, M. Rönn, S. Säätelä, E. Tostrup, L. Vilks, *En fråga om kvalitet* (s. 199–226). Stockholm: Santérus Förlag.
- Wright, Stephen (2016). *Toward a Lexicon of Usership*. Henta frå <http://museumartutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> (lest 17.10.2017).

Millennium 4 – medierna och kvalitetsförhandling av en bästsäljare

Heikki Hellman, Kristina Riegert og
Nete Nørgaard Kristensen¹

Introduktion

Utgivningen av Stieg Larssons *Millennium*-trilogi – *Män som hatar kvinnor* (2005), *Flickan som lekte med elden* (2006) och *Luftslottet som sprängdes* (2007) – kom att bli en händelse den nordiska bokmarknaden aldrig tidigare skådat. Ett tiotal svenska böcker – från Pippi Långstrump till Kurt Wallander – har tidigare blivit världsomspännande succéer, men ingen annan bokserie har sålt i så stora volymer som 80 miljoner exemplar på ett decennium. Trilogin har publicerats i mer än 50 länder och filmatiserats både i Sverige och (delvis) i Hollywood.² Liksom *Da Vinci-koden* av Dan Brown eller Harry Potter-böckerna av J.K. Rowling blev *Millennium* en «bestseller beyond bestsellers» som spreds överallt och genererade stora intäkter för förlagen.³ Samtidigt hyllades Larsson för sin samhällskritik, som utnyttjade kriminallitteraturens konventioner. Det fick till följd att böckerna ansågs ha inte bara kommersiell utan också litterär kvalitet. Vad som ytterligare kan ha bidragit till trilogins rykte var det faktum att författaren oväntat avled innan publiceringen.

1 Vi tackar universitetslektor Karl Atle Knapskog vid Universitetet i Bergen för hans bidrag till planeringen och den slutliga bearbetningen av artikeln och forskningsassistent Stein Ove Lien vid Universitetet i Bergen för hans bidrag till analysen av den norska delen av datamaterialet, inklusive medverkan i planeringen av bokningsscheman, informationen om *Millennium* i en norsk kontext, intervjun med förlaget Gyldendal samt gallringen av de norske empiriska exemplen.

2 T.ex. Kärrholm 2014, Forshaw 2013.

3 Johnson 2014, s. 2.

Men vad händer när succétrilogin får en uppföljare skriven av en annan författare? En central fråga kom att handla om vem som hade rätten till det litterära arvet. Eftersom bokserien var så populär hade den givit upphov till en långdragen schism inom Larssons familj om rättigheterna. Rykten förespeglade att det fanns ytterligare ett halvfärdigt manus skrivet av Larsson. Detta rapporterades och diskuterades intensivt i svensk och internationell press.⁴ När Norstedts förlag, den 17 december 2013, meddelade att bästsäljartrilogin skulle få en fortsättning skriven av David Lagercrantz, inleddes en livlig debatt om huruvida det huvudsakligen var ekonomiska eller litterära intressen som motiverade publiceringen; huruvida det var etiskt rätt att kopiera Larssons egenartade karaktärer Lisbeth Salander och Mikael Blomkvist; och huruvida Lagercrantz skulle lyckas i sitt försök att föra Larssons litterära verk vidare. Den omfattande debatten handlade således om bokens symboliska värde och dess litterära kvalitet i jämförelse med trilogin.

Den fjärde *Millennium*-boken, *Det som inte dödar oss*, publicerades den 27 augusti 2015 samtidigt i 27 länder, blev en exceptionell tilldragelse på den internationella bokmarknaden och en bästsäljare som sålde närmare sex miljoner exemplar under det första året.⁵ Denna artikel fokuserar på hur de ledande dagstidningarna i de nordiska länderna deltog i debatten om boken och hur de därigenom kom att *konstituera romanens kvalitet*.⁶ Vi utgår ifrån ett medievetenskapligt perspektiv, men hämtar inspiration från kultursociologisk forskningstradition som berör hur symboliska värden i det litterära fältet produceras socialt och institutionellt. Utgångspunkten i denna forskningstradition är att kvalitet inte ses som en inbyggd egenskap i ett litterärt verk. Uppfattningen om verkets betydelse definieras i stället som en samhälllig maktkamp mellan det litterära fältets centrala aktörer, det vill säga akademiker, prisenämnder, förlag, litterära agenter, författare, kritiker samt journalister, och läsare. Aktören, som beroende på sin position i fältet, vilken är avhängig dennes kompetens och symboliska kapital, har att bedöma vad kvalitet i litteratur betyder.⁷ Tidigare har forskning lyft fram recensionernas bedömningsmakt.⁸ Forskarna har emellertid observerat att de institutionella kritikernas roll som smakdomare i ökande grad ifrågasätts samtidigt som kulturjournalistiken har minskat sin betoning på estetiska kriterier till

4 Schismen undersöktes extensivt i Marlène Dahlins reportage *Striden om miljonerna och Stieg Larssons fjärde bok* på SVT (Dahlin 2008).

5 Cederberg, Scheele och Tahmoury 2016.

6 I Danmark hette boken *De som ikke slår os ihjel* (Modtryk), i Finland *Se mikä ei tapa* (WSOY) och i Norge *Det som ikke dreper oss* (Gyldendal).

7 Se t.ex. Bourdieu 1993, DiMaggio 1987, Janssen 1997, Verboord 2003, Verboord et al. 2015.

8 Janssen 1997, Shrum 1996.

förmån för ett bredare tilltal till den allmänna publiken.⁹ Motsättningen mellan litterära och kommersiella intressen inom bokbranschen har också blivit mer tillspetsade.¹⁰

Vi ansluter oss till dem som menar att marknadslogiken har fått större betydelse i kvalitetsbedömningen både i det litterära fältet och inom kulturjournalistiken.¹¹ Till skillnad från tidigare forskning menar vi att det inte bara är den litterära och kommersiella smaken som konkurrerar om vad som ska anses vara «hög» respektive «låg» kvalitet. Till följd av ökad konkurrens, nya digitala konsumtionsmöjligheter, ett ökat utbud av både litterära och populära genrer och relativiseringen av estetiska värden har hela det traditionella systemet av kvalitetsbedömning, som baserats på beslut av institutionellt inarbetade experter, blivit mer komplex än tidigare.¹² Kulturell klassificering – normerna enligt vilka vi tolkar och utvärderar böcker och kulturella produkter – har blivit mindre hierarkisk och alltmer heterogen.¹³ En konsekvens är att det uppstått nya sätt på vilka man kan klassificera populär- och subkulturella produkter.¹⁴ Aktörer i olika roller i det litterära fältet blandar sig i kvalitetsbedömningen och lyfter fram motstridande kvalitetsparametrar i denna legitimitetsdiskurs. Kvalitetsbedömningen har, som en konsekvens av detta, blivit mer mångdimensionell än vad forskare tidigare ansett vara fallet.¹⁵ Förutom kritiker och deras litterära kriterier, förlag och bokhandlare med sina försäljningsförväntningar, spelar också journalister, författarkollegor och läsare en roll i denna samhälleliga legitimeringsprocess av litteratur.¹⁶

Vårt teoretiska bidrag innefattar en modell som skiljer mellan fyra kvalitetsaspekter. Modellen syftar till att kartlägga olika slags kvalitetsparametrar inom det litterära fältet. Två är välkända: den *litterära* kvaliteten och den *kommersiella* kvaliteten, medan de övriga två är vårt bidrag till att nyansera diskussionen om litteraturens kvalitetsförhandling: den *professionella* kvaliteten och *läsarkvaliteten*. Vi använder denna modell som en analytisk referensram enligt vilken vi empiriskt kan undersöka olika kvalitetspåståenden i pressdebatten och visa hur tidningarna aktivt reflekterar *alla* dessa fyra kvalitetsaspekter och därigenom spelar en mångdimensionell förmedlingsroll i kvalitetsbedömningen. Empiriskt baserar vi vår analys på ett urval tidningsartiklar om *Det som inte dödar oss*, publicerade i Danmark, Finland, Norge och Sverige före och efter boksläppet.

9 Hellman och Jaakkola 2012, Jaakkola 2015a, Kristensen och From 2015a.

10 Rønning och Slaatta 2012, Thompson 2012.

11 Se t.ex. Thompson 2010, Kristensen och From 2015a.

12 Forslid et al. 2015, Janssen och Verboord 2015, Verboord, Kuipers och Janssen 2015.

13 DiMaggio 1987, Forslid et al. 2015, Peterson och Kern 1996, Verboord 2011.

14 Baumann 2007, Janssen, Verboord och Kuipers 2011.

15 Forslid et al. 2015, von Heydebrandt och Winko 2008, Verboord 2011.

16 Forslid et al. 2015, Hjarvard 2016.

Kontexten: bästsäljarkultur och kulturjournalistik

I sin bok *Merchants of Culture* påpekar den brittiska sociologen John B. Thompson hur den angloamerikanska förlagsbranschen karakteriseras av konsolidering, internationalisering och polarisering, vilket har understrukt betydelsen av varumärkesförfattare och accelererat böckernas omsättnings-hastighet på marknaden. I synnerhet spelar «stora böcker», *big books*, böcker med stort genomslag, en allt större roll.¹⁷ Samma tendenser har noterats i Norden.¹⁸ Utan tvekan kan David Lagercrantz *Det som inte dödar oss* definieras som en «stor bok», som prioriterades högt av förlagen i deras respektive publiceringsbeslut och i deras marknadsföring och som de bedömde skulle kunna bli en bästsäljare, *hoped-for bestseller*.¹⁹ Romanen infriade också förhoppningarna och blev verkligen en bästsäljare, det vill säga en bok som gav höga försäljningssiffror inom en relativt kort tidsperiod, fick ett stort antal läsare och var omtalade i medier och bland läsare.²⁰

Trots de stora transnationella förlagshusens ökande makt påverkas bokmarknaden samtidigt starkt av den nationella förlagsstrukturen och nationella läsarkonventioner. I de nordiska länderna karakteriseras exempelvis det litterära fältet av likartade strukturella förutsättningar, såsom en hög kulturell och kulturpolitisk uppskattning av litteratur, ett antal traditionsrika nationella förläggare, både större och mindre, och en etablerad läskultur där både inhemska och översatta författare, litterära böcker såväl som bästsäljare samexisterar.²¹ Typiskt för de nordiska länderna är att bästsäljarlistorna starkt reflekterar nationella kulturella preferenser så att den ena hälften av bästsäljare härstammar från hemlandet och den andra hälften från utlandet.²² Typiskt är också att böckerna «reser» mellan de nordiska länderna. Svenska bästsäljare säljer bra också i Danmark, Finland och Norge.²³ I synnerhet har den nordiska kriminallitteraturen, internationellt titulerad *Nordic noir*, lyckats bli ett gemensamt bästsäljarfenomen i alla de nordiska länderna.²⁴ Det indikerar att det finns en kulturell närhet mellan de nordiska länderna som baseras på lingvistiska likheter (Finland undantaget) samt historiska och politiska erfarenheter. Den nordiska regionen blir således särskilt intressant för en komparativ analys.

17 Thompson 2012.

18 Rønning och Slaatta 2012.

19 Thompson 2012, s. 193–194.

20 Agger 2010, Bloom 2008, Colbjørnsen 2014, Feather och Woodbridge 2007, Helgason, Kärrholm och Steiner 2014.

21 Rønning och Slaatta 2012.

22 Helgason, Kärrholm och Steiner 2014.

23 Rønning och Slaatta 2012, s. 119.

24 Agger och Waade 2010, Kärrholm 2014, Peacock 2013.

Inom kulturjournalistiken har bästsäljare alltid varit problematiska eftersom kritikerna typiskt har undervärderat deras betydelse i förhållande till «seriös» litteratur. Tidigare forskning har pekat på hur kritikerna tendera att strömlinjeforma sina åsikter så att deras kvalitetsomdömen och sätt att klassificera litteratur likriktas.²⁵ Traditionellt var kulturjournalistiken hellre en del av det kulturella fältet än det journalistiska fältet och därigenom reflekterade dess litterära kvalitetskriterier det litterära fältets värderingsmönster. På sista tiden har forskning ändå visat hur kulturjournalistiken i ökande grad domineras av en medielogik som mer avspeglar det journalistiska än det estetiska paradigmet.²⁶ Det har skett en så kallad *journalistification* av kulturjournalistik, vilket delvis är en följd av tendensen att allt flera kulturjournalister har journalist- eller medieutbildning i stället för litterär eller estetisk utbildning.²⁷ En parallell tendens är att en allt större del av mediernas rapportering av kultur är inriktad på populär- och konsumtionskultur och därmed på bästsäljare och andra storsuccéer.²⁸

Vi menar att journalisterna och medierna har en särskild roll som «kulturella förmedlare» mellan det litterära fältet och publiken i tre avseenden: i framtagningen, i bedömningen och i marknadsföringen av nya böcker.²⁹ Som kulturella förmedlare fungerar journalisterna först och främst som *portvakter* som väljer vilka böcker och författare som ska ges uppmärksamhet i tidningsspalterna. För det andra förekommer kritikerna som *smakdomare* som i sina recensioner utvärderar litteraturens kvalitet och därigenom använder sin bedömningsmakt i «den symboliska produktionen av litteratur».³⁰ För det tredje, slutligen, deltar journalisterna genom sina intervjuer och andra artiklar i lanseringen av böcker och författare och i denna roll fungerar de som *marknadsförare* som främjar bokförsäljningen och påverkar opinionsbildningen inom det litterära fältet.

Kulturjournalisterna har inte heller kunnat undgå trycket från den växande kulturindustrin och professionaliseringen av PR-verksamheten – det vill säga ansträngningarna från andra kulturella aktörer att påverka vilka böcker, utställningar och premiärer som ska lanseras och recenserar. Strävan att vinna mediernas uppmärksamhet har blivit allt viktigare för kulturindustrin eftersom utbudet har mångdubblats och en allt mindre andel produkter får utrymme i pressen.³¹

25 Janssen 1997, s. 295.

26 Hellman och Jaakkola 2012, Hovden och Knapskog 2015, Jaakkola 2015c, Kristensen och From 2015a, Sarrimo 2015.

27 Hovden och Knapskog 2015, Jaakkola 2015c.

28 Jaakkola 2015b, Janssen, Verboord och Kuipers 2011, Kristensen 2010, Kristensen och From 2015c, Thompson 2012.

29 Bourdieu 1984, s. 325, Janssen och Verboord 2015, Maguire och Matthews 2014.

30 Janssen 1997, s. 275.

31 Kristensen 2003, Verboord 2003.

Kulturjournalistik utmanas inte bara ovanifrån – av kulturindustrins PR-maskineri – utan också underifrån av olika slags icke-institutionella «amatörexperter», såsom mediepersonligheter, bloggare och läsare, som i ökande grad delar sina läsoplevelser på Facebook och andra sociala medier.³² Trots detta menar vi att journalisterna fortfar att spela en viktig roll som kulturella förmedlare. Nordisk kulturjournalistik i de stora dagstidningarna öppnar och stänger fortfarande portarna för enstaka kulturella produkter, har en central roll för publikens kvalitetsbedömning och påverkar på dessa sätt dess potentiella succé på marknaden. Detta kapitel använder lanseringen av David Lagercrantz *Millennium*-bok som ett exempel genom vilket vi kan analysera hur journalisterna förhandlar med de olika parametrar som definierar bokens kvalitet och som därigenom deltar i legitimeringen av en bästsäljare.

Teorin: kvalitetsförhandling på det litterära fältet

Det är ofta svårt att skilja mellan kvalitet och värde. Fastän kvaliteten (eller kvaliteterna) pekar på upplevda egenskaper, som skapar värden, likställer vardagstänkandet ofta konstens värde med konstens kvalitet. Också inom forskningen talas det om litteraturens värde, eller *value*, snarare än om dess kvalitet.³³ Möjligtvis beror det på att kvalitet fått en socioteknologisk mening: kvalitet är något som kan mätas och kontrolleras, vilket är främmande för värderingen av konstens kvalitet.³⁴ Också kulturpolitik har börjat understryka kvalitet som ett kriterium för offentligt stöd fastän kvalitetskriterierna ofta är oklara.³⁵ Som den norske litteraturforskaren Knut Ove Eliassen hävdar, finns det alltid konkurrerande och till och med helt motsatta förståelser om vad kvalitet är och vad som ska definieras som god kvalitet.³⁶

Det kan tyckas onödigt att dra en kategorisk skiljelinje mellan värde och kvalitet, eftersom värdering i själva verket betyder att konstens kvalitets-egenskaper viktas. Och när man viktat konstens kvalitetsegenskaper skapar man samtidigt ett värde för konsten. Beroende på vilka slags värden man anser viktiga understryker man olika kvaliteter. I likhet med den holländska lingvisten Willie van Peer hävdar vi att det teoretiskt sett finns tre faktorer som man bör fästa vikt vid i värderingsprocessen av litteratur: själva texten, läsaren och tolkningskontexten.³⁷ Till skillnad från van Peer vill vi dock

32 Forslid et al. 2015, Kammer 2015, Kristensen och From 2015b.

33 T.ex. Bolin 2014, Connor 1992, English 2005, Forslid et al. 2015 och Mortensen 2009 fokuserar på litteraturens «värde», medan Peer 2008 talar om litteraturens «kvalitet».

34 Eliassen 2016, Strannegård 2013.

35 Larsen 2016, Lindsköld 2016.

36 Eliassen 2016, s. 8.

37 Peer 2008, s. 1.

lägga särskild tonvikt på den kontextuella faktorn, det vill säga de samhällseliga och institutionella ramar inom vilka kvalitetsbedömningen sker och där besluten fattas om vad som anses vara legitim kvalitet. «Kvalitet» är ett mångtydigt begrepp som varken pekar entydigt på estetik eller på marknads-succé. Kvalitet är inte en absolut given egenskap utan något som alltid finns i relation till något annat. Kvalitet är en samhällelig produkt, som är beroende av de föränderliga maktförhållanden som råder i det aktuella fältet.³⁸ I det litterära fältet deltar en rad aktörer såsom författare, förläggare, agenter, litteraturkritiker, litteraturforskare, bibliotek och läsare som konkurrerar och förhandlar med varandra om vad som anses uppfylla litterära standarder och vad som definieras som god litteratur. När svenska litteraturforskare nyligen skiljde mellan fem olika värdedimensioner av litteratur – stil- och formvärden, kunskapsvärden, emotionella värden, sociala värden och ekonomiska värden – pekade de samtidigt både på mångfalden av kvaliteter som skapar värde för litteratur och på kampen om hur dessa kvaliteter ska viktas i det litterära fältet.³⁹

Denna strid om legitim kvalitet har kanske bäst beskrivits av den franska sociologen Pierre Bourdieu, vars fältteori har blivit en näst intill given utgångspunkt i kultursociologisk forskning. Utan att gå för djupt in i Bourdieus teori konstaterar vi att vilken samhällssektor som helst kan analyseras som ett fält där olika slags aktörer, både individer och organisationer, har och intar positioner enligt de resurser och kapital de besitter. Utöver de former av kapital Bourdieu själv urskilde – ekonomiskt, socialt, kulturellt och symboliskt kapital – talar forskningslitteraturen om medialt kapital eller celebritetskapital, vilket innefattar de resurser som uppstår när en individ (eller organisation) blir välkänd i medierna och dessa resurser inte kan reduceras till symboliskt kapital.⁴⁰ Det som förenar olika sorters kapital är att de i princip kan uppgå i och ersätta varandra, vilket betyder att symboliskt kapital kan konverteras till ekonomiskt kapital eller att kulturellt kapital konverteras till symboliskt kapital.⁴¹

Enligt fältteorin är det de resursbaserade maktförhållandena mellan de olika aktörerna i det litterära fältet som definierar vilka slags kvalitetsegenskaper som värderas mest eller får prestige och uppskattning. Vi påstår att motsättningen mellan den litterära kvaliteten och den kommersiella kvaliteten utgör den mest framträdande kampen mellan parterna i det litterära fältet. Denna motsättning reflekterar Bourdieus distinktion mellan den

38 Eliassen 2016, Tygstrup 2016.

39 Forslid et al. 2015, s. 63–89.

40 Bourdieu 1993, English 2005, Driessens 2013. Se också Collins 2007 som menar att celebritetskapital inbegrips av Bourdieus symboliska kapital.

41 Bourdieu 1993, s. 74–76.

autonoma och den heteronoma värdehierarkin, där den autonoma principen uttrycker litteraturens inneboende estetiska värden och symboliska kapital, medan den heteronoma principen reflekterar värden av det ekonomiska kapitalet i fältet.⁴² Kontrasten manifesteras i två motsatta logiker som kämpar mot varandra i definierandet av kvalitet.

Den *litterära kvaliteten* utgörs av litterära kvalitetsparametrar satta av akademiker och tidningskritiker, prisnämnder och andra institutionella smakdomare som representerar den kulturella elitens preferenser. Dessa smakdomare har symboliskt kapital att främja kvalitetsprinciper som innehåller klassiska «interna» kriterier som antingen pekar på verkets *form*, såsom komplexitet, *uttryck*, såsom språk, autenticitet, koherens och förnyelse av tradition, eller *innehåll*, såsom tematik och förmåga att reflektera verkligheten.⁴³ Den litterära aspekten kan också tillämpa «externa» kvalitetskriterier i sin bedömning såsom om boken har varit en kritikerframgång eller om den har prisbelönats.⁴⁴ Det är också möjligt att tolka bokens inflytande på samhället eller läsaren som externa parametrar för den litterära kvaliteten.⁴⁵

Helt motsatta förväntningar kommer från förlag och bokhandlare som eftersträvar försäljningssuccéer. För marknadslogiken är den *kommersiella kvaliteten* ofta viktigare än den litterära. I dess kriterier ingår att boken har bästsäljarpotential som bistår marknadsföringen och väcker publikens uppmärksamhet.⁴⁶ Också vad gäller den kommersiella kvaliteten kan man skilja mellan «interna» och «externa» kriterier. För att kunna bli en bästsäljare måste boken uppfylla vissa generiska krav på form, uttryck och innehåll. Bland de kvalitetsparametrar som bokbranschen understryker hör till exempel antal sålda böcker, antal översättningar, inkomster till förlaget och vinstmarginaler. För bokbranschen är också volymen av medieuppmärksamhet av betydelse, eftersom den ökar möjligheten till god försäljning.⁴⁷

Dessa två motsatta kvalitetsaspekter utgör grunden för vår modell som söker att begripliggöra de olika motsättningar som karakteriserar det litterära fältet. Därutöver föreslår vi att ytterligare två aspekter beaktas för att uppfatta komplexiteten av kvalitetsbedömningen i det litterära fältet. Den *professionella kvaliteten* utgörs av de kriterier som författare förutsätter för sina egna och också för varandras verk.⁴⁸ De professionella kvalitetskriterierna antar att

42 Bourdieu 1993, s. 40–41.

43 Easthope 1990, s. 376, Forslid et al. 2015, s. 65–66, 74–76, 80–82, Tygstrup 2016, s. 26.

44 English 2005, s. 5–6, Verboord 2011, s. 294–296.

45 Hagen 2004, s. 25–27, Forslid et al. 2015, s. 76–77.

46 Forslid et al. 2015, s. 77–79, Thompson 2012, s. 14–22.

47 Forslid et al. 2015, s. 131–136.

48 Den professionella kvaliteten som en separat kvalitetsaspekt har diskuterats kanske mest i sammanhang med tv-program. Se t.ex. Brunsdon 1990, Ishikawa 1996.

författaren är professionellt trovärdig, det vill säga att han eller hon kan anses som författare och att boken uppfyller vissa professionella standarder, såsom kontroll av uttrycksmedel, genrekonventioner och andra aspekter av det litterära hantverket.⁴⁹ Dessa professionella kriterier sammanhänger med de litterära kvalitetskriterierna vi diskuterade ovan, men baseras här på det speciella kulturella kapital författarna själva har. Hur en författare lyckas professionellt kan mätas med kollegial respons och feedback från andra författare. Från ett professionellt perspektiv är det till exempel möjligt att en författare som besitter symboliskt kapital i något annat fält än litteratur, till exempel i journalistik, eller har ett mindre tillämpligt kapital, till exempel celebritetskapital, inte anses trovärdig av kollegor, vilket reducerar kvaliteten i hans eller hennes böcker i kollegornas ögon.

Vanligen betraktar fältteorin inte publiken som någon instans som deltar i legitimeringen av kulturella produkter, men vi påstår att i «konvergenskulturens» epok, då läsarna inte bara köper och läser böcker utan också aktivt deltar i litterära evenemang, organiserar gemensamma läsecirklar och skriver sina egna litteraturbloggar, har publiken blivit en viktig *prosumer* på det litterära fältet.⁵⁰ Läsarna representerar slutanvändare av litteratur och har sina varierande kvalitetskriterier, som här kallas *läsarkvalitet*.⁵¹ Beroende på läsningsmotiv kan kvalitetskriterierna i denna kategori vara antingen estetiskt värderande eller upplevelsebaserade.⁵² Om motivet är estetiskt orienterat uppskattar läsaren bokens form, uttryck och innehåll på samma sätt som kritikerna gör när de värderar bokens litterära kvalitet. Om läsaren närmar sig boken från ett mer upplevelsebaserat perspektiv, överväger han eller hon om boken är spännande och underhållande, om boken har en bra historia och ger viktiga kunskaper eller om romanfigurer är lätta att identifiera sig med.⁵³ En viktig del av läsoplevelsen är om läsningen av boken förorsakar fysiska eller psykiska reaktioner, eller om det får läsaren att omvärdera sitt förhållningssätt eller uppmuntrar till någon form av samhällsengagemang.⁵⁴ Om författaren har lyckats från läsarnas perspektiv kan mätas till exempel med feedback från läsare och – som nuförtiden har blivit allt viktigare – mängden och typen av personliga rekommendationer och genom omfattningen av «delning» på sociala medier.

Dessa fyra kvalitetsaspekter utgör en modell som presenteras i figur 1.

49 Denna «hantverksmässiga» aspekt av kvalitetsförståelse på musikfältet har analyserats av Danielsen 2016.

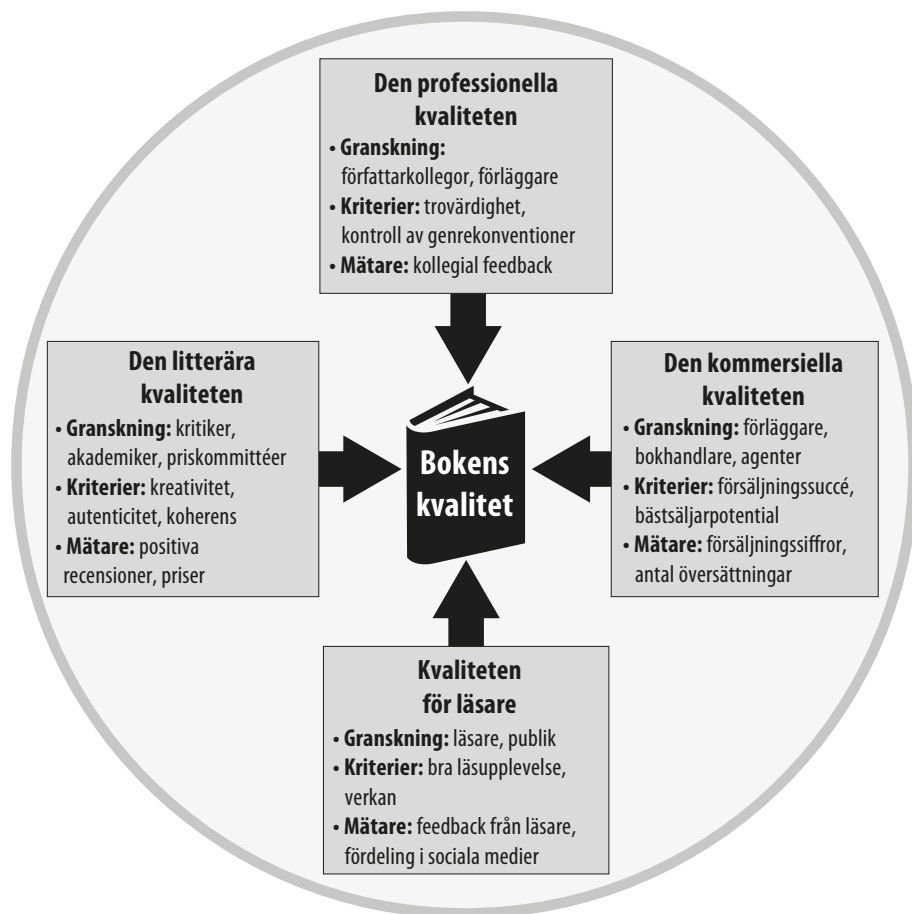
50 Helgason, Kärrholm och Steiner 2014, s. 23–24. Se också Jenkins 2006.

51 Lindsköld 2016, s. 171.

52 Hjarvard 2016.

53 Hjarvard 2016, s. 159–160.

54 Hagen 2004, s. 25–28.



Figur 1 Kvalitetsaspekterna på det litterära fältet

Komplexiteten i kvalitetsbedömningarna ökas av det faktum, att det inte finns någon ensamrätt till parametrarna man använder i kvalitetsbedömningen. Recensenterna och prisnämnderna är inte immuna mot försäljningssuccéer eller professionella meriter; det är inte heller läsarna, som kan ha ett särskilt intresse av att läsa böcker som lästs av många andra. På samma sätt är förläggare och bokhandlare nöjda om bästsäljaren får kritikerframgångar. Dessutom är det inte bara läsarna som hoppas att boken är en gripande läsoplevelse, det ligger också i författarnas, förläggarnas och kritikernas intressen. Kvalitetskriterierna som författarna själva, förlagen, kritikerna och läsarna ställer upp kan vara desamma. Den enda skillnaden är att kriterierna representerar olika intressen.

Vår modell syftar till att teoretiskt presentera de olika kvalitetsaspekterna och hur det litterära fältet fördelas i olika makt- och aktörsgrupper. Samtidigt erbjuder modellen ett analytiskt verktyg för empirisk forskning. Att en bok blir litterärt accepterad beror på att aktörer som har tillräckligt symboliskt kapital värderar den högt. Fastän den litterära eliten med sitt symboliska kapital traditionellt har haft makten att definiera kvaliteten är dess definitionsmakt på dagens bokmarknad inte längre självklar. Som fältteorin postulerar är det inte bara kritikernas åsikter som har relevans här utan också bokbranschen, författarkollegornas och läsarnas. I denna legitimitetskamp kan ekonomiskt kapital eller celebritetskaptal konverteras till symboliskt kapital så att boken får en «kvalitetsstämpel» om den säljer bra eller om författaren får uppmärksamhet i medierna. Men det kan också hända att kommersiell *hype* omkring författaren blir till dennes och verkets nackdel.

Metoden: innehållsanalys av 36 tidningar i Norden

I den följande analysen tillämpas den teoretiska modellen för den empiriska undersökningen av hur nordisk press reflekterade kampen mellan de olika kvalitetsaspekterna i sin rapportering av *Det som inte dödar oss*. Totalt analyseras 365 artiklar publicerade i sammanlagt 36 tidningar och tidskrifter i Danmark, Finland, Norge och Sverige mellan 1 december 2013 och 1 januari 2016. Av dessa artiklar utkom 158 i Sverige, 91 i Danmark, 67 i Finland och 49 i Norge. Tidningarna representerar olika kategorier, från huvudstads- och tabloidtidningar med nationell spridning till regionala och nichade tidningar, och är viktiga i sitt slag i varje land.⁵⁵ Vi antar att kvalitet definieras i tidningars recensioner, krönikor, nyhetsbetonade artiklar och intervjuer och inkluderar alla dessa kategorier av journalistiskt material i studien. Metoden kombinerar kvantitativ och kvalitativ innehållsanalys, det vill säga vi kvanti-

55 De analyserade 36 tidningar, 9 från vart och ett land, var: 1) nationella tabloider: *BT* och *Ekstra Bladet* (Danmark), *Iltalehti* och *Iltä-Sanomat* (Finland), *Værdens Gang* och *Dagbladet* (Norge) samt *Aftonbladet* och *Expressen* (Sverige); 2) nationella omnibus/kvalitetstidningar: *Politiken*, *Berlingske* och *Jyllands-Posten* (Danmark), *Helsingin Sanomat* (Finland), *Aftenposten* och *Dagsavisen* (Norge) samt *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* (Sverige); 3) regionala tidningar: *Jyske Vestkysten* och *Fyens Stiftstidende* (Danmark), *Aamulehti*, *Kaleva* och *Turun Sanomat* (Finland), *Bergens Tidende* och *Adresseavisen* (Norge) samt *Dala-Demokraten*, *Göteborgs Posten*, *Sydsvenska Dagbladet* och *Upsala Nya Tidning* (Sverige); 4) nichetidningar: *Information*, *Kristelig Dagblad* och *Børsen* (Danmark), *Hufvudstadsbladet* och *Kansan Utiset* (Finland), *Klassekampen*, *Vårt Land* och *Dagens Næringsliv* (Norge) samt *Dagens Industri* (Sverige); och 5) en veckotidning: *Suomen Kuvalehti* (Finland). Strukturen av urvalet varierade något på grund av skillnader i pressens struktur i de fyra länderna. Urvalet innehåller alla artiklar som hittades med sökorden «Millennium och Lagercrantz» och «[bokens namn] och Lagercrantz».

fierar vissa parametrar i de analyserade artiklarna och «närläser» argument i synnerhet i recensionerna.⁵⁶

Därtill har vi intervjuat representanter för de fyra bokförlagen som publicerade *Det som inte dödar oss* i de analyserade länderna.⁵⁷ Syftet med intervjuerna var att uppfatta hur boken producerades och marknadsfördes och vilka slags krav som ställdes på journalisterna. Därigenom använder vi intervjuerna som en källa för att i någon mån förklara journalisternas ageranden. Ytterligare en källa är Hannah Cederbergs, Johan Scheeles och Afsin Tahmourys dokumentär *David Lagercrantz – året med Millennium 4* som SVT i september 2016 visade och som följde publiceringsprocessen på nära håll.⁵⁸ Uttalanden i olika medier av författaren, journalister, kritiker och förläggare möjliggör en triangulering av materialet. Aktörernas uttalanden analyseras med avseende på vår modell (figur 1) och dess fyra kvalitetsaspekter.

Vi operationaliserar kvalitetsaspekterna på följande sätt: Uttryck för den kommersiella kvaliteten analyseras utifrån: 1) i vilken mån och på vad sätt journalisterna anpassade sig till förläggarnas PR-material och önskade styrning och 2) i vilken grad journalisternas rapportering fokuserade på bokbranschens synvinklar, i synnerhet vad gäller bästsäljarförväntningar och framgång efter publiceringen. Uttryck för den litterära kvaliteten analyserar vi genom att 1) kvantitativt spåra «kvalitetsmarkörer» i artiklar om boken, 2) närläsa estetiska kvalitetsbedömningar, såsom hänvisningar till Lagercrantz stil och bokens autenticitet i recensioner och andra analytiska artiklar, och 3) analysera vilka slags journalister – ledande kritiker eller allmänna reportrar – som recenserade *Det som inte dödar oss* eller rapporterade om boken. Dessa journalisters expertis och placering i det redaktionella systemet indikerar deras kulturella kapital. Den professionella kvaliteten undersöker vi genom att analysera kvalitativt 1) hur Lagercrantz trovärdighet som författare koplades ihop med hans celebritetsegenskaper och 2) hur författarkollegorna och journalisterna bedömde Lagercrantz förmåga att behärska thriller-genren. De här delarna av analysen baseras helt på pressmaterialet.

Vi antar att journalisterna både reflekterar sina egna kvalitetsförståelser och förmedlar andra litterära aktörers kvalitetskriterier. Om kritikerna representerar den litterära kvalitetsaspekten finns det andra journalister som deltar i bokens lansering och marknadsföring med intervjuer och andra artiklar som likväl kan fästa uppmärksamhet vid dess kommersiella eller professionella

56 Se t.ex. Krippendorff 2012, Schreier 2012.

57 De intervjuade förläggarna var Ilse Nørr (Modtryk, Danmark), Henrikki Timgren (WSOY, Finland), Cathrine Bakke Bolin (redaktör för översatt litteratur i Gyldendal, Norge), Siren Marøy (kriminallitteraturredaktör i Gyldendal, Norge) och Jessica Bab Bonde (f.d. Norstedts kommunikationsansvarig, Sverige).

58 Se Cederberg, Scheele och Tahmoury 2016.

kvaliteter – till och med vid läsarkvaliteten. Tyvärr rymmer vårt urval bara ett begränsat material texter där läsarnas uppfattningar kommer till uttryck. Läsarkvaliteten kunde därför inte analyseras på samma sätt som de övriga kvalitetsaspekterna i modellen. Exempelvis hördes läsare endast i förbigående när de köade framför bokhandeln mitt i natten. När vi nedan analyserar hur medierna i de fyra nordiska länderna behandlade och mottog David Lagercrantz uppföljare till Stieg Larssons trilogi och vilka slags kvalitetsegenskaper de associerade till boken bidrar vi till diskussionen om journalisternas roll som kulturella förmedlare och visar hur de ännu spelar en viktig roll i kvalitetsbedömningen på det litterära fältet.

Kommersiell kvalitet: uppkomst av en bästsäljare

Vår analys visar att journalisterna deltog aktivt i lanseringen av den fjärde *Millennium*-boken och medverkade i hur den uppfattades som en bok som har kommersiell bästsäljarkvalitet. Enligt bokbranschens statistik var *Det som inte dödar oss* Sveriges mest sålda inhemska roman och Finlands mest sålda översatta roman år 2015, medan den i Norge blev tionde bok på skönlitteraturlistan trots att upplagan uppgick till 100 000.⁵⁹ För Danmark finns ingen officiell statistik för bokförsäljning, men enligt förlaget var upplagan 125 000 exemplar.⁶⁰ I varje nordiskt land publicerades boken av samma förlag som hade gett ut Stieg Larsson-trilogin: Norstedts i Sverige, WSOY i Finland, Gyldendal i Norge och Modtryk i Danmark. Norstedts, WSOY och Gyldendal har alla långa traditioner som bokutgivare och räknas till ledande förlagshus i sina respektive hemländer.⁶¹ Danske Modtryk är ett avsevärt yngre förlag än de andra och är känt framför allt för sina kriminal- och spänningsromaner.

Eftersom bara några tidningar i vårt urval publicerar bästsäljarlistor regelbundet fokuserar vi här på andra metoder som journalisterna använde för att rapportera om bokens framgång. I detta fick de understöd från förläggarnas PR-avdelningar, som både styrde och matade pressen med «teasers» vars syfte var att upprätthålla publikens intresse och därigenom öka bokens kommersiella kvalitet. Dessa metoder kan tolkas som förläggarnas syfte att skapa *hype* och *buzz* kring boken, vilket är en förutsättning för att kunna pro-

59 För bästsäljarlistorna i Finland, Norge och Sverige se Suomen Kustannusyhdistys 2016, Bokhandlerforeningen 2016, Svenska Förläggare 2016. Försäljningssiffran för Norge är från Bolin 2016, intervju.

60 Nøhr 2016, intervju. Om danska bästsäljarlistorna se Grøn 2013.

61 Norstedts såldes 2016 till ljudboksförlaget Storytel och WSOY ägs från 2011 av det svenska mediethuset Bonnier AB.

ducera en bästsäljare.⁶² Enligt Jessica Bab Bonde, kommunikationsansvarig på Norstedts vid denna tid, hade förlaget en skraddarsydd kommunikationsplan för bokens lansering. Förlaget visste att nyheten om en uppföljare skulle bli en världsnyhet och en strategi fanns redan i december 2013 att lansera boken samtidigt i ett 30-tal länder.⁶³ Det är väldigt ovanligt att en svensk bok lanseras både hemma och utomlands samtidigt. Därtill var det också mycket ovanligt i en svensk kontext att upprätta ett strängt embargo och kräva ett skriftligt sekretessavtal om bokens innehåll av utländska förlag och översättare – en metod kopierad från den angloamerikanska bästsäljarindustrin. I strid med den allmänna kutymen att erbjuda recensionsexemplar i förhand fick kritikerna sina bokexemplar samtidigt som bokköpare, den 27 augusti.⁶⁴

Några enstaka undantag förekom ändå. Några svenska tidningar fick en förhandskopia under förutsättning att de inte skulle skriva någonting om handlingen i boken före den 27 augusti. «Alla fick intervju David», säger Bonde, «men det var väldigt många som inte ville intervju honom om man inte hade läst boken. [...] Det som hände var att journalisterna blev frustrerade för att de ville ha gjort intervjuerna så att de alla kunde publicera intervjuerna den 27 augusti eller helst innan.»⁶⁵ Som en följd av dessa bestämmelser kom vissa tidningar att avböja erbjudanden om intervjuer och Norstedts policy kritiserades hårt. Det fanns emellertid tidningar som gick med på att publicera författarens intervju på den dag då boken skulle släppas eller senare. Allt detta hemlighetsmakeri väckte medieuppmärksamhet och producerade rubriker i alla fyra länder. I vårt material finns det 23 artiklar (6 %) – av vilka femton kom ut i de svenska och sex i de danska tidningarna – som fokuserade på förläggarnas strävan att kontrollera rapporteringen. Det visar att schismen intresserade svenska och danska journalister mer än i de andra ländernas journalister.⁶⁶

Eftersom bokens handling var höljd i dunkel, lämnade förlagen ut aptitretare, det vill säga små nyhetsuppslag om boken, vid en rad tillfällen under våren och sommaren 2015. Exempelvis publicerades den svenska upplagens omslag i mars och den norska i maj. Den 18 juni, dagen då *Millennium*-seriens två centrala rollfigurer Lisbeth Salander och Mikael Blomkvist träffades för första gången, lade Norstedts upp ett «event» på Facebook. Facebook användes frekvent i marknadsföringen eftersom det var ett enkelt sätt att få

62 Helgason, Kärholm och Steiner 2014, s. 1, Thompson 2012, s. 194–195.

63 Bonde 2016, intervju.

64 Marøy 2016, intervju, Nøhr 2016, intervju, Timgren 2016, intervju.

65 Bonde 2016, intervju.

66 Den danska debatten om förläggarnas restriktioner analyseras av Kristensen 2017.

uppmärksamhet till låga kostnader.⁶⁷ Lagercrantz dagbok om skrivprocessen publicerades ungefär en vecka före boksläppet i *Dagens Nyheter* i Sverige, *Jyllands-Posten* i Danmark och *Verdens Gang* i Norge. På samma sätt fick *Aftonbladet* i Sverige, *Berlingske* och *Ekstra Bladet* i Danmark, *Iltä-Sanomati* i Finland och *Verdens Gang* i Norge rätt att på förhand publicera delar ur den kommande boken.

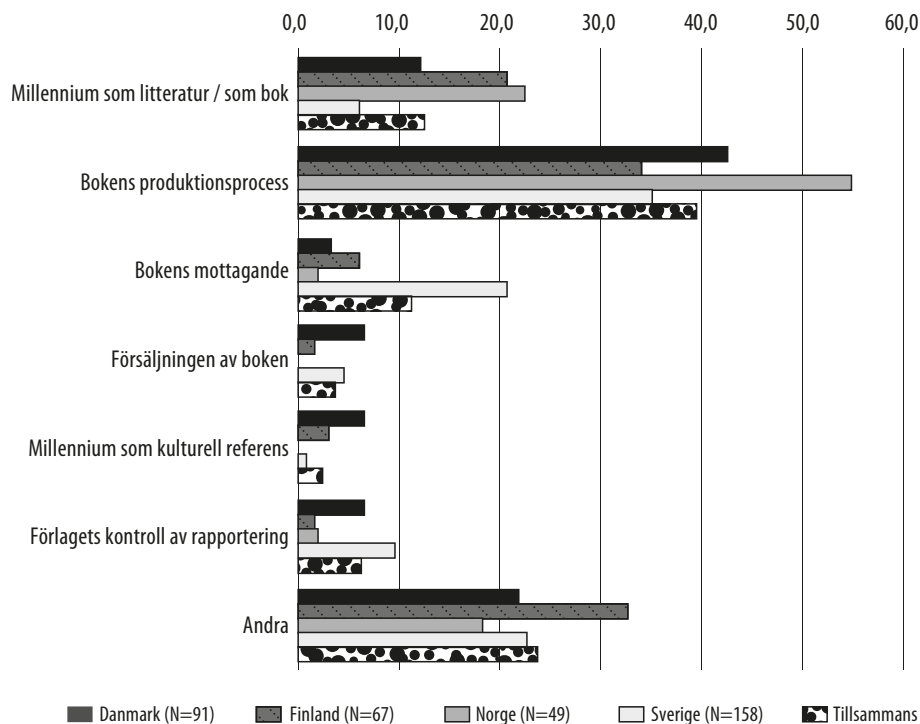
Denna etappvisa lanseringsstrategi tycks ha tillgodosett förlagens målsättningar. 55 procent av alla analyserade artiklar publicerades *innan* bokens utgivning. I proportionella tal var förhandspubliciteten störst i Norge (67 %). Innan boksläppet rapporterade journalisterna om bokens publiceringsprocess och det stora internationella intresset, men pressen intervjuade också David Lagercrantz och debatterade etiken och rättigheterna kring författarskapet och utgivningen. Att nästan hälften (48 %) av alla nordiska artiklar publicerades i augusti 2015 vittnar ändå om att rapporteringen var koncentrerad i första hand till boksläppet.

Figur 2 visar hur artiklarnas fokus varierade i de fyra länderna. Hela 44 procent av artiklarna handlade om bokens produktionsbetingelser och försäljningssiffror medan endast 11 procent berörde kritikernas mottagande och 13 procent själva bokens litterära kvaliteter. Det pekar på att bokbranschens synpunkter och förväntningar fick spaltutrymme i rapporteringen i stället för de litterära kvaliteterna och visar att de kommersiella kvalitetsaspekterna dominerade medieuppmärksamheten kring *Millennium*-boken. Proportionellt störst uppmärksamhet fick industriaspekterna i den norska pressen, men numerärt mest om bokens produktionsprocess och framgång stod att läsa i de svenska tidningarna – ett resultat som ligger i linje med våra förväntningar.

Enligt vår genreanalys, som presenteras i figur 3, utgjordes 71 procent av artiklarna av olika nyhetsgenrer (*news*) medan bara 29 procent var opinionsbetonade artiklar (*views*). 160 (44 %) artiklar om *Millennium 4* var nyhetsartiklar, 46 utgjordes av intervjuer (13 %) medan antalet recensioner inte var fler än 26 (7 %). Att antal recensioner är lägre än antal nyhetsartiklar är förväntat eftersom varje tidning vanligen publicerar flera nyheter kring ett tema men bara en recension. Dominansen av nyhetsgenren pekar på att medierna uppfattade *Det som inte dödar oss* framför allt som ett nyhetstema, en bok vars uppkomst, marknadsföring och framgång krävde löpande bevakning. Publiceringen av boken antog formen av ett stort och förlängt nyhetsevenemang vars rapportering var både i förläggarnas och mediernas intressen. De opinionsbildande artiklarna (61 till antalet) förekom ofta som krönikor och

67 Marøy 2016, intervju, Nøhr 2016, intervju, Timgren 2016, intervju.

KVALITETSFORHANDLINGER



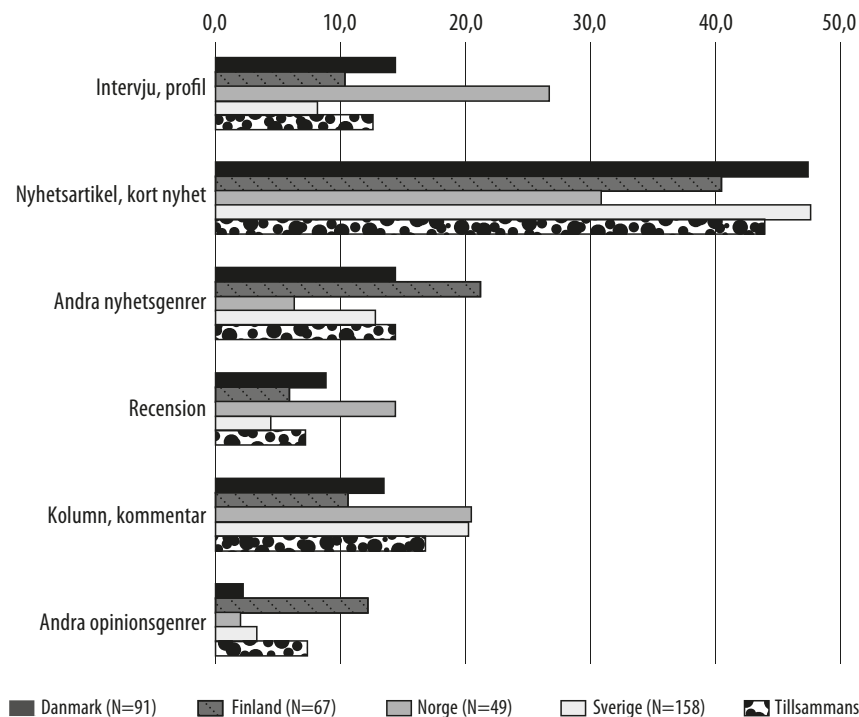
Figur 2 Huvudfokus av rapportering i artiklar om *Millennium 4* (%), N = 365

utgjorde 17 procent av alla artiklar. Resultatet ger stöd till tidigare forskning som hävdar att kultursidorna har blivit mera journalistiska än tidigare men påminner också om att den största delen av kvalitetsdiskussionerna i kulturjournalistiken förs i andra spalter än anmälningarna.

Det engagemang med vilken journalisterna rapporterade om bokens bästsäljarförväntningar märks av de starka formuleringar som svenska tidningar gav uttryck för innan boken gavs ut. *Det som inte dödar oss* kallades «årets mest omtalade svenska boksläpp, kritiserat och omdiskuterat», «kanske rentav den mest efterlängtade boken i år» och «en svensk boksatsning utan motstycke». ⁶⁸ Lagercrantz roman jämfördes med de största bästsäljarna i litteraturhistorien: «Förväntningarna och uppmärksamheten är enorma – i klass med när det kom nya Harry Potterböcker.» ⁶⁹ Liknande beskrivningar återfinns också

68 *Dagens Nyheter* 23 augusti 2015, *Sydsvenska Dagbladet* 23 augusti 2015, *Svenska Dagbladet* 16 augusti 2015.

69 *Aftonbladet* 22 augusti 2015.



Figur 3 Genrefördelning av artiklar om *Millennium 4* (%), N = 365)

i danska, finska och norska tidningar. Sammanlagt nio procent av artiklarna använde ordet «bestseller» i samband med boken. Förväntningarna var största i författarens hemland, vilket också visas av att 43 procent av alla artiklar i vårt urval härstammar från Sverige.

Enligt tidigare forskning har vissa genrer, till exempel thrillers och fantasy-serier, erövrat en allt större plats i utgivningen av litteratur.⁷⁰ Den fjärde *Millennium*-boken som liksom sina företrädare kan kallas en *krimithriller* fick en omfattande rapportering i de nordiska tidningarna.⁷¹ I och med förväntningarna om att boken skulle bli en bästsäljare behandlade pressen utgivningen av den som en nyhet av största intresse för publiken. Därmed blev utgivningen av den fjärde *Millennium*-boken ett nyhetstema i den nordiska pressen som krävde regelbunden (kontinuerlig) bevakning redan innan själva boksläppet. Journalisterna fungerade som kulturella förmedlare som öppnade

70 Helgason, Kärrholm och Steiner 2014, Thompson 2012.

71 Om «krimithriller» se Agger 2010.

portarna till *Det som inte dödar oss* och ökade intresset för boken och dess efterfrågan. Att den största delen av medieuppmärksamheten inträffade före boksläppet i augusti 2015 och fokuserade på bokbranschens intressen och synpunkter visar att journalisterna betonade bokens kommersiella kvaliteter.

Litterär kvalitet: bokens autenticitet

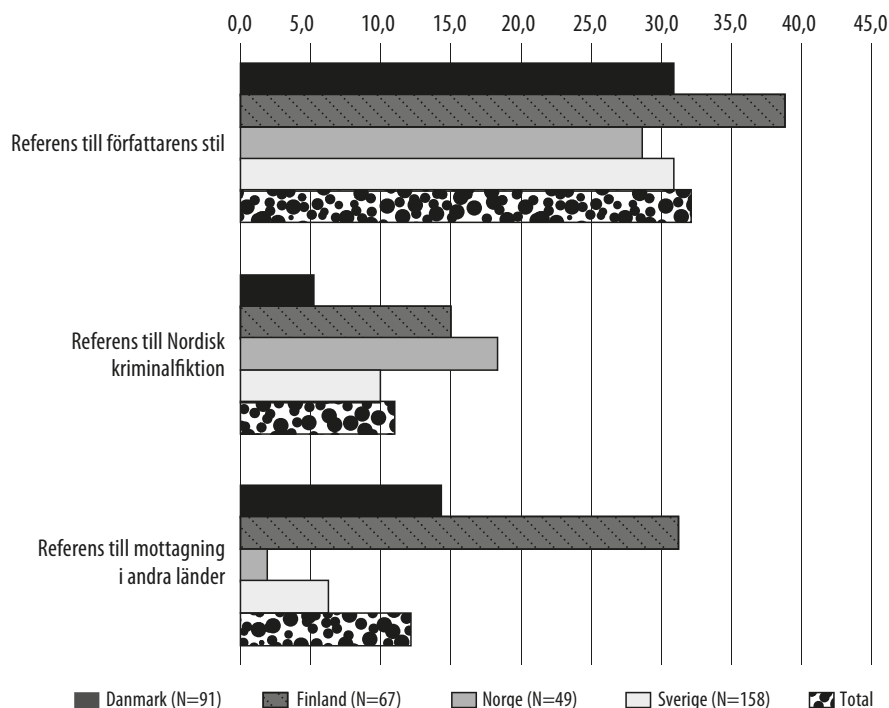
I det följande övergår vi till hur journalisterna behandlade den andra huvudaspekten i modellen: bokens litterära kvalitet. Som vi antydde ovan fokuserade endast en minoritet av artiklarna (13 %) på bokens litterära egenskaper. En del av artiklarna som fokuserade på romanens produktionsprocess behandlade emellertid dramat kring boken och därigenom kom den nordiska pressen att delta i debatten kring bokens autenticitet. Ovan definierade vi autenticitet – tillsammans med språk, koherens och förnyelse av tradition – som en av de kvalitetsdimensioner som pekar på verkets uttryck, medan komplexitet pekar på form och tematik på innehåll. Fastän olika discipliner och litteraturkritiska skolor har varierande definitioner för autenticitet, använder vi begreppet «expressiv autenticitet», som frågar om författarens uttryck eller verk är egenartat, originellt och personligt i stället för imiterande eller om verket är ett äkta uttryck för en litterär tradition.⁷² Som Lars Strannegård skriver, likställs ofta upplevelsen av kvalitet med upplevelsen av autenticitet, det vill säga «det som uppfattas som äkta, uppriktigt och ärligt».⁷³ Dessa egenskaper kan beskrivas som «interna» eller «subjektiva» till sin karaktär. Därtill finns det också flera «externa» eller «objektiva» kvaliteter som här tolkas som litterära. Till de sistnämnda kan räknas litterära priser, akademiska studier, noteringar i litterära uppslagsböcker, samt antal och kvalitet av recensioner.⁷⁴ Både subjektiva och objektiva uttryck av uppskattning ökar bokens litterära prestige och kan anses vara en indikation på litterär kvalitet.

Recensenterna har inget monopol på kvalitetsdiskursen. Oberoende av den journalistiska genren undersökte vi därför vilka kvalitetsmarkörer som ryms i artiklarna som behandlar *Millennium 4*. Vi fokuserade särskilt på hänvisningar till David Lagercrantz stil, till boken som representant för «Nordic noir», vilket har blivit ett etablerat kvalitetsvarumärke, och till bokens mottagande i andra länder. Av dessa markörer kan de två förstnämnda sägas representera «interna» kvaliteter av boken medan den sistnämnda kan anses som en «extern» kvalitetsaspekt. Som figur 4 visar, fanns det i var tredje artikel (32 %) markörer med hänvisningar till Lagercrantz stil. Klart färre

72 Dutton 2003.

73 Strannegård 2007b, s. 203.

74 Verboord 2003, s. 265.



Figur 4 Fördelning av kvalitetsmarkörer i artiklar om *Millennium 4* (% , N = 202, referenser till kvalitetsmarkörer)

artiklar hade referenser till «Nordic noir» (11 %) och mottagning i andra länder (12 %). Det faktum att tre femtedelar av kvalitetsmarkörerna handlade om hur Lagercrantz var som författare, indikerar att det inte bara var bokens produktionsprocess och försäljningsframgång utan också litteratur som intresserade tidningarna. Nyheter om bokens positiva mottagande internationellt förstärkte uppfattningen om bokens höga kvalitet.

En annan signal som pekar på att det litterära fältet speciellt i Sverige och Danmark ansåg boken vara viktig och värd att kommentera var att så många ledande svenska och danska kulturkritiker eller kulturjournalister skrev om boken. Bland dem fanns såväl kulturchefer och ex-kulturchefer (Jesper Beinov i *Berlingske*, Rakel Chukri i *Sydsvenska Dagbladet*, Rune Lykkeberg i *Politiken*, Philip Teir i *Hufvudstadsbladet*, Palle Weis i *Jyllands-Posten* och Björn Wiman i *Dagens Nyheter*) som chefredaktörer (Göran Greider i *Dala-Demokraten*, Tomas Mattsson i *Expressen*), välkända litteraturkritiker och kulturskribenter (t.ex. Åsa Beckman, Jens Liljestrand, Lotta Olsson, Andres Lokko och Johan Svedjedal i de svenska tidningarna, Jes Stein Pedersen, Søren Kassebeer och David Jacobsen Turner i de danska tidningarna såväl som

Gudmund Skjeldal och Fredrik Wandrup i Norge och Anna Kortelainen och Jukka Petäjä i Finland). Emellertid framgår det av flera artiklar att många av skribenterna hade fattat pennan på grund av den kommersiella hajpen kring boken och inte som ett resultat av dess litterära värde.

Recensionerna har en speciell institutionell granskningsuppgift i den litterära världen. Som kultursociologen Susanne Janssen skriver: «critics determine to a great extent which texts in a given period are held to be legitimate forms of literary fiction».⁷⁵ Trots att det inte finns några samstämmiga kriterier för kvalitetsbedömning, förutsätts kritikerna grunda sin värdering på vissa egenskaper hos verket. Av utrymmesskäl fokuserar vi bara på några centrala aspekter i recensionerna. Bokens autenticitet kommenterades i praktiskt taget alla recensioner, eftersom kritikerna inte kunde undgå att jämföra *Det som inte dödar oss* med de tidigare *Millennium*-böckerna och eftersom autenticitet hade förekommit som en stridsfråga i flera förhandsartiklar. Överhuvudtaget tycks kritikerna mena att det inte finns något problem med en fortsättning av trilogin i och med att rättighetsinnehavarna gett sitt godkännande. Att skriva en uppföljare till en tidigare publicerad roman är inte heller ovanligt i litteraturhistorien.⁷⁶ Däremot gick meningarna isär om huruvida Lagercrantz lyckats bevara det som är värdefullt i Larssons trilogi och samtidigt skapa en självständig bok.

Som noterats ovan, innehöll vårt material sammanlagt 26 recensioner. De största kvalitetstidningarna såsom *Aftenposten*, *Dagens Nyheter*, *Helsingin Sanomat* och *Politiken* recenserade alla *Det som inte dödar oss* omedelbart efter boksläppet den 28 augusti 2015. Förstadagsrecensionerna indikerade att tidningarna gav boken stor uppmärksamhet men pekade också på medielogiken som understryker bokens nyhetsvärde.⁷⁷ Här fanns dock nationella skillnader. I Danmark publicerades sex av åtta recensioner dagen efter boksläppet, i Sverige och Norge fyra av sju, medan det i Finland bara var *Helsingin Sanomat* som publicerade en förstadagsrecension.⁷⁸

Flera kritiker bedömde boken som alltför trogen sin företrädare. Slutresultatet ansågs inte vara riktigt egenartat och autentiskt. «Den em af noget uoriginalt, der uværgeligt lægger sig om projektet», granskade *Ekstra Bladet*.⁷⁹ *Världens Gang* titulerade boken «en blek kopi» och *Dagbladet* en «blekere kopi» och «et velsignet plagiat».⁸⁰ Andra kritiker såsom exempelvis *Helsingin Sanomat*

75 Janssen 1997, s. 275.

76 Se t.ex. Budra och Schellenberg 1998.

77 Forslid et al. 2015, s. 50.

78 I Sverige råkade *Upsala Nya Tidning* av misstag få ett exemplar av *Millenium 4* dagen innan boken släpptes, och tidningen var «först i världen» med sin recension.

79 *Ekstra Bladet* 28 augusti 2015.

80 *Världens Gang* 28 augusti 2015, *Dagbladet* 28 augusti 2015.

tackade författaren för hans förmåga att gå in i Stieg Larssons värld så att referenser till karaktärer och tilldragelser i tidigare volymer «lyckas skapa illusionen att det är Stieg Larsson som har ordet här».⁸¹ På samma sätt berömmar *Svenska Dagbladet* Lagercrantz för hans «berättarglädje och kärlek till intrigen» samt «imponerande research» som påminner om Larsson. *Hufvudstadsbladet* skriver att författaren lyckats återskapa Larssons «heliga vrede» med «så fullständig träffsäkerhet att det verkar som om känslan också var hans egen».⁸²

Analysen visar att många kritiker anmärkte på själva handlingen i boken. *Sydsvenskan* konstaterade att «det är en vacklande berättelse som är för mån om att fånga tidens frågor» medan *Verdens Gang* kallade romanen «banal», «endimensionell» och «dusinvare du får kjøpt på alle verdens flyplasser».⁸³ Flera recensenter var kritiska till att handlingen i boken fortskrider för långsamt. «Heltene er trette i *Millennium*-boken», skriver *Aftenposten*.⁸⁴ Enligt *Politiken* blir boken «et ørkenløst maraton for skildpadder»: «Det er som at give antabus til Kaptajn Haddock og underbukser til Anders And. Han affortryller simpelthen den litteraturform, den franske krimidronning Fred Vargas præcis har kaldt eventyr for voksne.»⁸⁵ Ett argument som upprepades var att utgivningen av boken hade mera att göra med kommersiella än litterära intressen. *Turun Sanomat* beskrev uppföljaren som en «extremt utspekulerad och kommersiellt bygd show», medan *Dagbladet* skrev att «[d]et lukter mer business enn litteratur, men det betyr selvsagt ikke at romanen må være dålig».⁸⁶ Nästan alla recensioner gjorde någon slags referens till bokens speciella tillkomsthistoria och till de höga förväntningar som funnits på boken. Det visar hur svårt det är att uppskatta boken i sig själv utan att ta hänsyn till det sammanhang i vilket boken tillkom.

Sammanfattningsvis var kritikerna delade i sina omdömen om David Lagercrantz *Millennium*-uppföljare. Bland de 26 recensionerna var fjorton till största delen negativa medan tolv var huvudsakligen positiva. Här var nationella skillnader betydande. Speciellt i Sverige var de flesta recensionerna (sex av åtta) välvilliga mot författaren och boken ansågs vara en värdig uppföljare till Stieg Larssons *Millennium*-serie. I Danmark, Finland och Norge var omdömena tvärtom mer kritiska.

Analysen visar att *Millennium*-fortsättningen mottogs med stort intresse men den var samtidigt kontroversiell. Kritikerna kunde inte ignorera bokens

81 *Helsingin Sanomat* 28 augusti 2015.

82 *Svenska Dagbladet* 29 augusti 2015, *Hufvudstadsbladet* 5 september 2015.

83 *Sydsvenska Dagbladet* 28 augusti 2015, *Verdens Gang* 28 augusti 2015.

84 *Aftenposten* 28 augusti 2015.

85 *Politiken* 28 augusti 2015.

86 *Turun Sanomat* 5 september 2015 (på finska: «äärimmäisen laskelmoidusti ja kaupallisesti rakennettu show»), *Dagbladet* 28 augusti 2015.

stora kommersiella förväntningar utan såg sig tvungna att kommentera boken och inkludera den på «A-listan», det vill säga betrakta *Det som inte dödar oss* som en bok som med nödvändighet måste recenserar så fort som möjligt. Fastän mottagandet var delat bidrog «medielogiken» till att recensionerna slogs upp stort med stora bilder i tidningarna. Om vi försöker tolka resultaten i förhållande till vår modell av de fyra kvalitetsaspekterna tycks en intensiv växelverkan ägt rum mellan de kommersiella och de litterära kvalitetsaspekterna. Vad beträffar Lagercrantz bok styrde verkets kommersiella betydelse kritikernas reaktioner. De kommersiella kvalitetsfaktorerna övertrumfades således de litterära kvalitetsfaktorerna i mediebevakningen.

Professionell kvalitet: författarens trovärdighet

Till sist övergår vi till att granska hur medierna rapporterade och värderade den professionella kvaliteten av *Det som inte dödar oss*. Det analyserar vi genom att kvantitativt och kvalitativt undersöka hur författarkollegorna deltog i debatten, hur ställningen av David Lagercrantz som en celebritet (speciellt i Sverige) reflekterades i rapporteringen och hur hans bok uppskattades som thriller. Dessa parametrar indikerar vilken trovärdighet och professionalitet som Lagercrantz tillskrevs i medierna. På ett sätt är det här fråga om *författarens* autenticitet.

Många författare deltog i diskussionen om Lagercrantz bok i de nordiska länderna. I Sverige kritiserade den kände deckarförfattaren Leif G.W. Persson utgivningen av boken i *Dagens Nyheter*. Ingvar Ambjørnsen, en ledande författare i Norge, skrev vid två tillfällen om *Millennium 4* i sin månatliga kolumn i *Dagsavisen*. Bland författarna som intervjuades i nyhetsartiklar om boken fanns Henning Mankell, Håkan Nesser och Maj Sjöwall från Sverige, alla kända för sina kriminalromaner; Jussi Adler-Olsen, Anne Grue och Michael Katz Krefeld från Danmark samt Tom Egeland och Anne Holt från Norge. Medierna sökte således aktivt efter författarkollegornas åsikter för att testa Lagercrantz trovärdighet.

Analysen visar att kollegorna för det mesta avstod från att kommentera själva boken, medan kritikerna däremot kommenterade vitt och brett om Lagercrantz professionella förmågor som thrillerförfattare. Enligt *Dagens Nyheter* «lyckas [Lagercrantz] följa genrens konventioner», medan *Hufvudstadsbladet* konstaterar att «Lagercrantz är utan vidare en bättre stilist än Larsson».⁸⁷ *Adresseavisen* konstaterar: «Han kan skrive, men det merkes at han ikke er krimforfatter.»⁸⁸ «Som spänningsförfattare är Lagercrantz riktigt bra», skriver *Svenska Dagbladet*. «Hans stil är tajtare och mer avskalad än

87 *Dagens Nyheter* 28 augusti 2015, *Expressen* 28 augusti 2015, *Hufvudstadsbladet* 5 september 2015.

88 *Adresseavisen* 31 augusti 2015.

Larssons, även om det är tydligt att han ansträngt sig för att skriva i dennes anda.»⁸⁹ Motsatta åsikter förekommer också. «Du kan imidlertid ikke sige, at *Det der ikke slår os ihjel* er en decideret dårlig roman. Det er bare en ringe thriller», skriver *Politiken*.⁹⁰ I en av de få negativa svenska recensionerna bedömde *Expressen* att boken var «en 500-sidig tegelsten som faktiskt är rätt undermålig som spänningslitteratur». ⁹¹ Mera typiskt var emellertid att författarens professionella hantverk uppskattades, men att uppföljaren ändå på det hela taget ansågs blekare än sina företrädare: «I modsætning til Stieg Larsson skriver Lagercrantz godt, til gengæld besidder han ikke Larssons rå energi», anslog *Information*.⁹²

Sammanfattningsvis ansågs Lagercrantz ha förvaltat *Millennium*-arvet med respekt och skickligt hantverk, vilket kan tolkas som ett erkännande av professionell kvalitet. *Berlingskes* omdöme kan sägas exemplifiera den allmänna uppfattningen hos kritikerna när de skriver att boken är «en lidt mere end gennemsnitlig god krimi, men så heller ikke mere». ⁹³

Speciellt i Sverige och Danmark var David Lagercrantz kontroversiella rykte som reporter, reportageförfattare och avkomling till en berömd kultursläkt en utmaning för granskningen av hans professionella kvalitet. Han hade skrivit bland annat den internationella bästsäljarbiografen *Jag är Zlatan Ibrahimović* (2011), men thrillerförfattare var han inte. Ändå visste Norstedts att hans medverkan i *Millennium*-uppföljaren skulle skapa rubriker. Vissa artiklar redovisade åsikter som att Lagercrantz hade en bakgrund som gjorde honom mindre lämpad att axla Larssons arv. Till skillnad från Larsson, som kom från arbetarklass och var vänsteraktivist, hade Lagercrantz en högintellektuell familjebakgrund: «Så han var liksom ett lovligt byte på många sätt.»⁹⁴

För att kunna legitimera det kontroversiella projektet behövde förlaget en unik författare som var värdig att ta på sig uppgiften att skriva boken. I allt väsentligt tog David Lagercrantz själv på sig denna uppgift: det vill säga att förutom själva författarskapet även möta publiciteten och kritiken och att stå i rampljuset som Norstedts ansikte utåt i bokens nationella och globala lansering. Att *Det som inte dödar oss* verkligen blev en «Lagercrantz bok» får stöd från vår källanalys som visar att Lagercrantz var den källa som citerades oftast i artiklarna. Mer än vart fjärde (29 %) citat hämtades från honom, vilket pekar på att mediebevakningen personifierade uppföljaren starkt med Lagercrantz.

89 *Svenska Dagbladet* 29 augusti 2015.

90 *Politiken* 28 augusti 2015.

91 *Expressen* 28 augusti 2015.

92 *Information* 29 augusti 2015.

93 *Berlingske* 28 augusti 2015.

94 Bonde 2016, intervju.

Trots att inte alla tidningar hade givits möjlighet att intervjua Lagercrantz innehöll mediebevakningen 34 artiklar som baserades på egna intervjuer. De publicerades mestadels i december 2013 eller kring lanseringen av boken i augusti 2015. Av dessa artiklar kom tio ut i de svenska tidningarna, nio i Danmark, nio i Norge och sex i Finland. Före boksläppet anordnade Norstedts över ett hundra tillfällen till intervjuer för olika tidningar i syfte att förstärka bilden av David Lagercrantz som den nya *Millennium*-författaren och där både hans bakgrund och personliga känslor kring uppdraget belystes. Efter bokens lansering gjorde Lagercrantz en internationell turné under vilken han besökte tolv länder och gjorde hundratals framträdanden, intervjuer och signeringar.⁹⁵

Tack vare Zlatanboken kunde Lagercrantz betecknas som celebritet. Att bli en celebritet är en konsekvens av en dynamisk diskursiv process där en offentlig person genom medierna konstrueras till en distinkt personlighet bestående dels av personens professionella framträdanden, dels av strategiska inblickar i personens privatliv.⁹⁶ Enligt Driessens utgörs *celebritetskapitalet* av de resurser som en person innehar på basis av sin identifierbarhet och en ackumulerad medieuppmärksamhet.⁹⁷ Både kulturindustrin och kulturjournalistiken utnyttjar det celebritetskapital författare, skådespelare, sångare och så vidare har i det kulturella fältet eftersom detta anses väcka publikens intresse och skapar efterfrågan. Samtidigt finns det en risk att en författares kändisskap kan minska hans eller hennes professionella trovärdighet. I Driessens terminologi betyder detta att fastän celebritetskapital i princip kan konverteras till ekonomiskt eller symboliskt kapital, kan det också hända att exponeringen omvandlas till dåligt rykte varvid individens kändisskap i stället bidrar till att försvaga hans eller hennes kulturella och symboliska kapital.⁹⁸

Efter det att nyheten om *Millennium*-uppföljaren lanserades i december 2013 blev Lagercrantz privatliv aktivt inblandat i publiceringsprocessen. Den mest tongivande intervjun, som kom att etablera den persona David Lagercrantz önskade projicera utåt gentemot medierna och allmänheten, gavs till *Aftonbladet* omedelbart efter att det blivit känt att en uppföljare till trilogin skulle ges ut. Intervjun är märkvärdig, inte bara då den gjordes av författarens kusin Leo Lagercrantz, utan också därför att den trängde bakom kulisserna, var inkännande och personlig. I och med intervjun påbörjades arbetet med att lansera den psykologiska bakgrunden till varför Lagercrantz tagit på sig uppdraget att skriva en fortsättning på en annan mans berättaruniversum.

95 Cederberg, Scheele och Tahmoury 2016.

96 Se t.ex. Jerslev 2014, Rojek 2001, Turner 2004.

97 Driessens 2013, s. 554–555.

98 Driessens 2013, s. 557.

Intervjun avslöjar hur Lagercrantz, trots en privilegierad bakgrund där det hette att han fötts med silversked i munnen, levde i skuggan av sin avlidne far Olof Lagercrantz, som varit författare, litteraturvetare och chefredaktör för *Dagens Nyheter*. Lagercrantz berättar i intervjun hur hans familj präglats av kampen mot medelmåttan, vilket för honom inneburit att prestationsångest och känslor av otillräcklighet kommit att bli drivkrafter bakom författarskapet.⁹⁹ Uppgifterna från denna intervju återkom därefter många gånger i andra artiklar under de två åren som följde och kom att visa på människan och inte bara författaren Lagercrantz. Han framstod som skör och sårbar, något som förstärkte hans celebritetskapital.¹⁰⁰

Detta att visa människan bakom författaren och strävan att upprätta trovärdighet inför andra författare upprepas också i senare intervjuer som gjordes just före boksläppet. Kanske den mest personliga intervjun gjordes av *Hufvudstadsbladet* vars reporter lyckades träffa Lagercrantz på Härligö – hans «sommarpardis» och «demonö» utanför Helsingfors där han skrev färdigt både Zlatanbiografin och *Millennium*-boken.¹⁰¹ Gemensamt för de olika intervjuerna är att de poängterar Lagercrantz stora ansträngningar för att uppfylla de högt ställda förväntningarna och hantera den omfattande marknadsföringen. Han berättar att han inte sover och säger att han undrar «om någon svensk författare varit med om» en liknande uppståndelse världen över.¹⁰² I *Helsingin Sanomat* citeras Lagercrantz i en rubrik som går djupt in i författarens personliga ångest: «Jag blev nästan galen».¹⁰³ Lagercrantz fick också tala om sina drivkrafter och «moraliska betänkligheter» inför beslutet att skriva uppföljaren till Stieg Larssons trilogi, trots att han tog illa vid sig av kritiken som kallade honom «gravplundrare». I flera intervjuer nämns att idén «blev en feber i huvudet».¹⁰⁴

Särskilt efter utgivningen gavs författaren tillfälle att uttala sitt ogillande om «PR-cirkusen han är indragen i». Han «håller med journalisterna» och säger att han själv inte hade accepterat hemlighetsmakeriet kring boken om han hade rapporterat om boken.¹⁰⁵ Därigenom framträder David Lagercrantz som ett offer för kulturindustrins maskineri. Det kan tolkas som att han försöker att försvara sin professionella autonomi och bokens professionella kvalitet – den bok som drogs in i PR-cirkusen tvärt i strid med hans egen önskan och intention.

99 *Aftonbladet* 22 december 2013.

100 Rojek 2012, s. 137.

101 *Hufvudstadsbladet* 27 augusti 2015.

102 *Sydsvenska Dagbladet* 28 augusti 2015.

103 *Helsingin Sanomat* 27 augusti 2015 (på finska: «Olin tulla hulluksi»).

104 T.ex. *Helsingin Sanomat* 27 augusti 2015, *Hufvudstadsbladet* 27 augusti 2015.

105 *Göteborgs Posten* 29 augusti 2015.

Analysen visar att medierna presenterade David Lagercrantz som professionell författare som på stort allvar tog sig an uppgiften att skriva fortsättningen till Stieg Larssons succétrilogi och som under skrivprocessen tvingades möta både sina inre och yttre spöken. Att många författarkollegor var avhållsamma i sina kommentarer om Lagercrantz bok kan tolkas som professionell solidaritet.¹⁰⁶ En stor del av publiciteten kring boken riktades mot Lagercrantz privata egenskaper och liv. Celebritetskapandet som intervjuerna aktivt bidrog till tjänade förlagets behov att öka publikens intresse för boken och därigenom att öka publikens behov och därigenom också dess kommersiella kvalitet. Huruvida detta ökade författarens professionella trovärdighet och bokens professionella kvalitet kan däremot ifrågasättas. I sin recension i *Dagens Nyheter* beskrev professor Johan Svedjedal Lagercrantz som «en ny typ av författarkändis: en litterär skådespelare som muterat till marknadsförare, estradör och eget varumärke».¹⁰⁷ Detta visar att det kan vara svårt att omsätta celebritetskapital till symboliskt eller kulturellt kapital och därtill erhålla professionell prestige på det litterära fältet.

Konklusion

Vi har argumenterat för att bedömningen av kvaliteten på det litterära fältet inte enbart består av den litterära kvaliteten utan att också andra kvalitetsaspekter spelar en viktig roll när bokens prestige värderas och bedöms i offentligheten. För att visa att kvalitetsbedömningen har blivit heterogen och beroende av kampen om bedömningsmakt mellan det litterära fältets olika parter, har vi föreslagit en teoretisk och analytisk modell som tar hänsyn till fyra olika kvalitetsaspekter: den litterära kvaliteten, den kommersiella kvaliteten, den professionella kvaliteten och läsarkvaliteten. Detta är särdeles viktigt när man analyserar bästsäljare och deras mottagande och inflytande. Enligt modellen betonar olika aktörer i det litterära fältet olika kvalitetsaspekter som konkurrerar med varandra. Om kritikerna tenderar att understryka bokens litterära egenskaper, är det bokbranschens uppdrag att se till bokens kommersiella kvalitet. Medan författarna har ett intresse att markera bokens professionella kvaliteter, har också läsarna sina egna kvalitetskriterier som andra aktörer på fältet måste förhålla sig till. I den empiriska analysen kring mottagandet av David Lagercrantz uppföljare till *Millennium*-trilogin har vi visat hur dessa kvalitetsaspekter är beroende av varandra och delvis sammanflätade. Vår modell betonar också att kritikernas och recensionernas monopol på att granska böckernas kvalitet har upphört. När tidningarna publicerar

106 Janssen 1997.

107 *Dagens Nyheter* 28 augusti 2015.

intervjuer av författare eller publicerar artiklar om boksuccéer tenderar journalisterna att peka på olika kvalitetsparametrar och därigenom skapa uppfattningar om verkens kvalitet.

Det som inte dödar oss var ett lämpligt studieobjekt i detta sammanhang med tanke på bokens ovanliga tillkomsthistoria och succé. På grund av striden och debatten över rättigheterna var uppföljaren redan från början ett kontroversiellt projekt, vilket ökade dess nyhetsvärde och spetsade till de motstridiga kvalitetsförväntningarna som förknippades med boken. Rent kvantitativt lämnade debatten om bokens kommersiella kvalitet den litterära kvaliteten i skuggan, vilket stödjer litteraturforskare Karl Berglunds påstående att på bokmarknaden har succén blivit mer intressant än själva boken.¹⁰⁸ Eftersom förlaget kontrollerade bokens produktion och marknadsföring blev boken tätt sammankopplad med produktions-, marknadsförings- och försäljningsmaskineriet – mer så än med litteratur. Vår analys lyfter fram betydelsen av den professionella kvaliteten för bokens kritiska mottagande och i viss mån för de negativa recensionerna. Fastän uppmärksamhet i medierna å ena sidan kan öka författarens kommersiella möjligheter, kan denna å andra sidan skada hans eller hennes professionella trovärdighet. I denna studie har vi inte kunnat tillämpa vår modell på en empirisk analys av läsarkvaliteten. För att kunna dra slutsatser om läsarnas kvalitetskriterier skulle studien behövt fokusera på läsvanor och läsarnas motiv för litteraturbruk samt på sociala medier eller bokbloggarnas webbplatser.¹⁰⁹

Fastän Lagercrantz bok var en ytterst exceptionell tilldragelse på bokmarknaden betonar vår analys hur medielogiken i ökande grad dominerar kvalitetsdebatten i offentligheten, speciellt i fråga om bästsäljare. Det litterära fältet som traditionellt varit kulturellt orienterat och representerat den begränsade produktionen med sina autonoma kvalitetskriterier, såsom Bourdieu karakteriserar förhållandet, närmar sig i den ekonomiskt orienterade breda produktionen där heteronoma kommersiella kvaliteter får en större vikt än tidigare.¹¹⁰ De traditionella estetiska, eller verksexterna, kvalitetsparametrarna enligt vilka tidningskritikerna tidigare konsektrerade litteratur kompletteras av andra, verksexterna kriterier (bästsäljarförväntningar, försäljningssiffror och så vidare) som i den mediala kvalitetsförhandlingen får stor uppmärksamhet och samtidigt legitimerar uppmärksamheten. Trots att mottagandet av Lagercrantz bok var blandad – och att recensionerna var negativare i Danmark, Finland och Norge än i Sverige – indikerar den decargenrens statuslyft. Det faktum att kriminallitteratur har lyckats etablera

108 Berglund 2012.

109 Se t.ex. Hjarvard 2016, Kammer 2015.

110 Bourdieu 1993.

ett «mellanområde» som omtalas som «kvalificerad populärlitteratur» och som granskas seriöst i förhållande till de generiska konventionerna i det litterära fältet, är i sig ett bevis på den förändrade kvalitetsregimen.¹¹¹ För att kunna dra generella slutsatser gällande växelverkan och dominansförhållanden mellan de olika kvalitetsaspekterna skulle man dock behöva testa vår modell i romaner av olika slag och jämföra möjliga skillnader i deras kvalitetsförhandlingsprocess.¹¹²

Litteratur

- Agger, Gunhild (2010). «Krimithriller, melodrama og bestseller: Stieg Larssons *Millennium*-trilogi». I G. Agger och A.M. Waade (red.), *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster* (s. 91–108). Göteborg: Nordicom.
- Agger, Gunhild och Anne Marit Waade (red.) (2010). *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom.
- Baumann, Shyon (2007). *Hollywood highbrow: From entertainment to art*. Princeton: Princeton University Press.
- Berglund, Karl (2012). «När succén blir mer intressant än boken». *Svenska Dagbladet*, 1.11.2012, s. 10–11.
- Bloom, Clive (2008). *Bestsellers: Popular fiction since 1900*. London: Palgrave Macmillan.
- Bolin, Göran (2014). *Value and the media: Cultural production and consumption in the digital markets*. Farnham: Ashgate.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: Essays on arts and literature*. Cambridge: Polity.
- Brunsdon, Charlotte (1990). «Problems with quality». *Screen*, 31(1), s. 67–90.
- Budra, Paul och Betty A. Schellenberg (red.) (1998). *Part two: Reflections on the sequel*. Toronto: University of Toronto Press.
- Colbjørnsen, Terje (2014). «The construction of a bestseller: Theoretical and empirical approaches to the case of the *Fifty Shades* trilogy as an eBook bestseller». *Media, Culture & Society*, 36(8), 1100–1117.
- Collins, Sue (2007). «Traversing authenticities: The West Wing president and the activist Sheen». I K. Riegert (red.), *Politicotainment: Television's take on the real* (s. 181–211). New York: Palgrave.
- Connor, Steven (1992). *Theory of cultural value*. Oxford: Blackwell.

111 Forslid et al. 2015, s. 317–320.

112 Ett aktuellt exempel av en sådan approach erbjuds av Forslid et al. 2015.

- Danielsen, Anne (2016). «Nyskapende, sterkt og kompetent! Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre populærmusikalske sjangre». I K.O. Eliassen och Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119). Oslo: Kulturrådet.
- DiMaggio, Paul (1987). «Classification in art». *American Sociological Review*, 52(4), s. 440–455.
- Driessens, Olivier (2013). «Celebrity capital: Redefining celebrity using field theory». *Theory and Society*, 42(5), s. 543–560.
- Dutton, Denis (2003). «Authenticity in art». I J. Levinson (red.), *The Oxford handbook of aesthetics* (s. 258–274). New York: Oxford University Press.
- Easthope, Antony (1990). «The question of literary value». *Textual Practice*, 4(3), s. 376–389.
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Innledning.» I K.O. Eliassen och Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7–22). Oslo: Kulturrådet.
- English, James F. (2005). *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Feather, John och Hazel Woodbridge (2007). «Bestsellers in the British Book Industry 1998–2005». *Publishing Research Quarterly*, 23(3), s. 210–223.
- Forshaw, Barry (2013). «The Larsson phenomenon: Sales figures and sexual abuse». I S. Peacock (red.), *Stieg Larsson's Millennium trilogy: Interdisciplinary approaches to Nordic noir on page and screen* (s. 12–34). London: Palgrave Macmillan.
- Forslid, Torbjörn, Jon Helgason, Lisbeth Larsson, Christian Lenemark, Anders Ohlsson och Ann Steiner (2015). *Höstens böcker: Litterära värdeförhandlingar 2013*. Göteborg: Makadam.
- Grøn, Rasmus (2013). «The bestseller list and its (dis)contents: The construction of 'the bestseller'». *Akademisk kvarter*, 7(12), s. 19–33.
- Hagen, Erik Bjerck (2004). *Litteraturkritikk: En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Helgason, Jon, Sara Kärrholm och Ann Steiner (2014). «Introduction». I J. Helgason, S. Kärrholm och A. Steiner (red.), *Hype: Bestsellers and literary culture* (s. 7–40). Lund: Nordic Academic Press.
- Hellman, Heikki och Maarit Jaakkola (2012). «From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland». *Journalism*, 13(6), s. 1–19.
- Heydebrand, Renate von och Simone Winko (2008). «The qualities of literatures: A concept of literary evaluation in pluralistic societies». I W.v. Peer (red.), *The quality of literature: Linguistic studies in literary evaluation* (s. 223–239). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hjarvard, Stig (2016). «Danskernes smag for litteratur». *Passage*, 31(76), s. 145–167.

- Hovden, Jan Fredrik och Karl Atle Knapskog (2015). «Doubly dominated: Cultural journalists in the fields of journalism and culture». *Journalism Practice*, 9(6), s. 791–810.
- Ishikawa, Sakae (red.) (1996). *Quality assessment of television*. Luton: University of Luton Press.
- Jaakkola, Maarit (2015a). «Witnesses of a cultural crisis: Representations of media-related metaprocesses as professional metacriticism of arts and cultural journalism». *International Journal of Cultural Studies*, 18(5), s. 537–554.
- Jaakkola, Maarit (2015b). «Witnesses of a cultural crisis: Representations of media-related metaprocesses as professional metacriticism of arts and cultural journalism». *International Journal of Cultural Studies*, 18(5), s. 537–554.
- Jaakkola, Maarit (2015c). *The contested autonomy of arts and journalism: Change and continuity of the dualistic professionalism of cultural journalism*. Tampere: Tampere University Press.
- Janssen, Susanne (1997). «Reviewing as a social practice: Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction». *Poetics*, 24(5), s. 275–297.
- Janssen, Susanne och Marc Verboord (2015). «Cultural mediators and gatekeepers». I J.D. Wright (red.), *International encyclopedia of the social and behavioral sciences* (2. uppl., vol. 5, s. 440–446). Oxford: Elsevier.
- Janssen, Susanne, Marc Verboord och Giselinde Kuipers (2011). «Comparing cultural classification: High and popular arts in European and U.S. elite newspapers». *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 63(Special Issue 51), s. 139–168.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: NYU Press.
- Jerslev, Anne (2014). «Celebrification, authenticity, gossip: The celebrity humanitarian». *Nordicom Review*, 35(Special Issue), s. 171–186.
- Johnson, Michael Wright (2014). «Bestsellers beyond bestsellers: The success of a good story». *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 4(4), s. 1–13.
- Kammer, Aske (2015). «Post-industrial cultural criticism: The everyday amateur expert and the online cultural public sphere». *Journalism Practice*, 9(6), s. 872–889.
- Krippendorff, Klaus (2012). *Content analysis: An introduction to its methodology* (3. uppl). London: Sage.
- Kristensen, Nete Nørgaard (2003). *Udfordringen af journalistikken i lyset af kildernes professionalisering – slinger i valsen?* København: Københavns Universitet, Institut for Film- og Medievidenskab, Museum Tusulanum.

- Kristensen, Nete Nørgaard (2010). «The historical transformation of cultural journalism». *Northern Lights*, 8(1), s. 69–92.
- Kristensen, Nete Nørgaard (2017). «Churnalism, cultural (inter)mediation and sourcing in cultural journalism». *Journalism Studies*. doi:10.1080/1461670X.2017.1330666
- Kristensen, Nete Nørgaard och Unni From (2015a). «Cultural journalism and cultural critique in a changing media landscape». *Journalism Practice*, 9(6), s. 760–772.
- Kristensen, Nete Nørgaard och Unni From (2015b). «From ivory tower to cross-media personas: The heterogenous cultural critic in the media». *Journalism Practice*, 9(6), s. 853–871.
- Kristensen, Nete Nørgaard och Unni From (2015c). «Publicity, news content, and cultural debate: The changing coverage of blockbuster movies in cultural journalism». *Communication, Culture & Critique*, 8(3), s. 484–501.
- Kärholm, Sara (2014). «Bestseller culture and its effects on research: The case of Stieg Larsson's *Millennium* trilogy». I J. Helgason, S. Kärholm och A. Steiner (red.), *Hype: Bestsellers and literary culture* (s. 89–108). Lund: Nordic Academic Press.
- Larsen, Håkon (2016). *Performing legitimacy: Studies in high culture and the public sphere*. London: Palgrave Macmillan.
- Larsen, Leif Ove (2008). «Forskyvninger: Kulturdekningen i norske dagsaviser 1964–2005». I K. Knapskog och L.O Larsen (red.), *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten* (s. 283–329). Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Lindsköld, Linnéa (2016). «Ett användbart kvalitetsbegrepp: Kvalitetsbedömning i litteraturpolitik». I K.O. Eliassen och Ø. Prytz. (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 162–182). Oslo: Kulturrådet.
- Maguire, Jennifer Smith och Julian Matthews (2014). «Introduction: Thinking with cultural intermediaries». I J.S. Maguire och J. Matthews (red.), *The cultural intermediaries reader* (s. 1–11). London: Sage.
- Mortensen, Anders (red.) (2009). *Litteraturens värden*. Eslöv: Symposion.
- Peacock, Steven (red.) (2013). *Stieg Larsson's Millennium trilogy: Interdisciplinary approaches to Nordic noir on page and screen*. London: Palgrave Macmillan.
- Peer, Willie van (2008). «The evaluation of literary texts: A new perspective». I W.v. Peer (red.), *The quality of literature: Linguistic studies in literary evaluation* (s. 1–14). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Peterson, Richard A. och Roger M. Kern (1996). «Changing highbrow taste: From snob to omnivore». *American Sociological Review*, 61(5), s. 900–907.

- Rojek, Chris (2001). *Celebrity*. London: Reaktion.
- Rojek, Chris (2012). *Fame attack: The inflation of celebrity and its consequences*. London: Bloomsbury.
- Rønning, Helge och Tore Slaatta (2012). «Regional and national structures in the publishing industry with particular reference to the Nordic situation». *Journal of Media Business Studies*, 9(1), s. 101–122.
- Sarrimo, Christine (2016). «The press crisis and its impact on Swedish arts journalism: Autonomy loss, a shifting paradigm and a ‘journalistification’ of the profession». *Journalism*, 18(6), s. 664–679.
- Schreier, Margrit (2012). *Qualitative content analysis in practice*. London: Sage.
- Shrum, Wesley Monroe (1996). *Fringe and fortune: The role of critics in high and popular art*. Princeton: Princeton University Press.
- Strannegård, Lars (2007). «Kvalitet som autenticitet». I L. Strannegård (red.), *Den omätbara kvaliteten* (s. 202–213). Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Thompson, John Bjuni (2012). *Merchants of culture: The publishing business in the twenty-first century* (2. uppl.). Cambridge: Polity.
- Turner, Graeme (2004). *Understanding celebrity*. London: Sage.
- Tygstrup, Frederik (2016). «Kultur, kvalitet og menneskelig tid». I K.O. Eliassen och Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 23–35). Oslo: Kulturrådet.
- Verboord, Marc (2003). «Classification of authors by literary prestige». *Poetics*, 31(3), s. 259–281.
- Verboord, Marc (2011). «Market logic and cultural consecration in French, German and American bestseller lists, 1970–2007». *Poetics*, 39(4), s. 290–315.
- Verboord, Marc, Giseline Kuipers och Susanne Janssen (2015). «Institutional recognition in the transnational literary field, 1955–2005». *Cultural Sociology*, 9(3), s. 447–465.

Citerat pressmaterial

- Adresseavisen*, 31 augusti 2015. «For langt og tamt», Ørjan Greiff Johnsen.
- Aftenposten*, 28 augusti 2015. «Heltene er trette i *Millennium*-boken», Rune Hallheim.
- Aftonbladet*, 22 augusti 2015. «Att värka fram berättelsen har varit fantastiskt», Cecilia Gustavsson.
- Aftonbladet*, 22 december 2013. «‘Jag delar Stiegs vrede mot fusk’», Leo Lagercrantz.

- Berlingske*, 28 augusti 2015. «Ny Millennium-roman slipper med æren i behold», Merete Reinholdt.
- Dagbladet*, 28 augusti 2015. «Blekere kopi», Torbjørn Ekelund.
- Dagens Nyheter*, 23 augusti 2015. «Fler läsfester att se fram mot», Harald Bergius.
- Dagens Nyheter*, 28 augusti 2015. «Nya Millennium är skickig och respektfull», Johan Svedjedal.
- Ekstra Bladet*, 28 augusti 2015. «Ikke helt på Stig Larsson-niveau», Marie Louise Toksvig.
- Expressen*, 28 augusti 2015. «En blek kopia», Jens Liljestrand.
- Göteborgs Posten*, 29 augusti 2015. «Varför väcker Lagercrantz så starka känslor?», Ingrid Bosseldal.
- Helsingin Sanomat*, 27 augusti 2015. «‘Olin tulla hulluksi’», Elina Kervinen.
- Helsingin Sanomat*, 28 augusti 2015. «Millennium-sarjan jatko jää suutariksi», Jukka Petäjä.
- Hufvudstadsbladet*, 27 augusti 2015. «Ska han hånas eller hyllas för sin Lisbeth?», Annika Hällsten.
- Hufvudstadsbladet*, 5 september 2015. «Lagercrantz återskapar den heliga vreden», Håkan Jansson.
- Information*, 29 augusti 2015. «Salander genoplivet», Tonny Vorm.
- Politiken*, 28 augusti 2015. «Et ørkesløst maraton», Bo Tao Michaëlis.
- Svenska Dagbladet*, 16 augusti 2015. «Millennieskifte», Lina Kalmteg.
- Svenska Dagbladet*, 29 augusti 2015. «God spänning i Larssons värld», Josefin Holmström.
- Sydsvenska Dagbladet*, 23 augusti 2015. «Millennium för miljoner», Arvid Jurjaks.
- Sydsvenska Dagbladet*, 28 augusti 2015. «I ett nytt Millenium», Stig Hansén.
- Turun Sanomat*, 5 september 2015. «Sisko tahtoisin pääsi», Kimmo Lilja.
- Verdens Gang*, 28 augusti 2015. «En blek kopi», Sindre Hovdenakk.

Intervjuer

- Bolin, Cathrine Bakke (2016). Intervju med Gyldendals redaktör för översatt litteratur (personlig kommunikation, 4 december).
- Bonde, Jessica Bab (2016). Intervju med Norstedts f.d. kommunikationsansvarig (personlig kommunikation, 18 november).
- Marøy, Siren (2016). Intervju med Gyldendals redaktör för kriminallitteratur (personlig kommunikation, 2 december).
- Nøhr, Ilse (2016). Intervju med Modtryks förläggare (personlig kommunikation, 30 augusti).
- Timgren, Henrikki (2016). Intervju med WSOYs förläggare (personlig kommunikation, 22 juni).

Tv-program och digitala källor

- Bokhandlerforeningen (2016). Boklista. Hämtad från <http://www.bokhandlerforeningen.no/boklista/Skj%C3%B8nrlitteratur/723> (läst 15 januari 2017).
- Cederberg, Hannah, Johan Scheele och Afsin Tahmoury (2016). *David Lagercrantz – året med Millennium 4*. Dokumentär på SVT, 8 september. Hämtad från <http://www.svtplay.se/video/10306261/david-lagercrantz-aret-med-millennium-4/david-lagercrantz-aret-med-millennium-4-david-lagercrantz-aret-med-millennium-4> (läst 15 mars 2017).
- Dahlin, Marlène (2008). *Uppdrag granskning: Striden om miljonerna och Stieg Larssons fjärde bok*. Rapport på SVT, 28 maj. Hämtad från <https://web.archive.org/web/20090707074630/http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=93893&a=1155057> (läst 15 januari 2017).
- Suomen Kustannusyhdistys (2016). Bestsellerit, 2015. Hämtad från <http://www.kustantajat.fi/files/output/1113/bestsellerit+2015.pdf> (läst 15 januari 2015).
- Svenska förläggare (2016). Årstopplista 2015. Hämtad från http://www.forlaggare.se/sites/default/files/arstopplista_2015_formaterad_0.pdf (läst 15 januari 2017).

Nordiske kulturjournalister forført af *Mad Men*

*Nete Nørgaard Kristensen, Kristina Riegert
og Heikki Hellman¹*

Indledning

Denne artikel belyser, hvordan kulturjournalister i bred forstand i de nordiske lande siden slutningen af 2000'erne har bidraget til at legitimere det, som er blevet benævnt «kvalitets-TV-serier». Selvom denne term i faglitteraturen mere betragtes som en genrebetegnelse, der peger på bestemte narrative strukturer og stiluniverser i nyere TV-fiktion, end konnoterer en kvalitetsdom, argumenterer artiklen for, at kulturjournalisternes diskurser om denne type TV faktisk bidrager til at positionere serierne som «god kvalitet». Artiklen undersøger nemlig, hvordan kulturjournalister i Danmark, Finland, Norge og Sverige fremhæver og italesætter kvalitet i deres dækning og kritik af den internationalt anerkendte TV-serie *Mad Men* (2007-2015), der både af det æstetiske felts eksperter (for eksempel forskere og kritikere) og af markedets aktører (for eksempel TV-industri, medier og visse seersegmenter) er blevet udråbt til at være en del af TV's «tredje guldalder».²

Dette kulturjournalistiske perspektiv er væsentligt for aktuelle kvalitetsdiskussioner om kunst og kultur af i hvert fald to årsager: Først og fremmest har netop nyhedsmedierne, og pressen i særdeleshed, historisk set udgjort en vigtig institutionel ramme for kulturkritisk arbejde med rimelig veldefi-

-
- 1 Vi takker forskningsassistent Stein Ove Lien fra Universitetet i Bergen for hans bidrag til den norske del af datamaterialet, herunder input til kodeskema, baggrundsviden om *Mad Men* i en norsk kontekst samt udpegning af norske eksempler. Vi takker også universitetslektor Karl Knapskog fra Universitetet i Bergen for kommentarer til artiklen.
 - 2 Béliard 2015, Martin 2013, Pichard 2011. Den første guldalder var i 1950'erne, og den anden fra starten af 1980'erne; se bl.a. Lauridsen 2016.

nerede normer og praksisser for vurdering af kulturel kvalitet.³ Dette gælder i stigende grad også inden for TV-journalistik og -kritik.⁴ Anmeldelsen er naturligtvis et centralt genremæssigt eksempel på dette, idet kulturjournalisten gennem denne kritiske genre bidrager til at fremhæve og positionere værkers kvaliteter.⁵ Dernæst – og i forlængelse heraf – tilskrives netop kulturjournalister ofte stor betydning for kulturprodukters, for eksempel TV-seriers, cirkulation. Det skyldes, at de agerer som *gatekeepere* (i forhold til hvilke kulturprodukter der når en bredere kulturel offentlighed), *markedsførere* (gennem deres foramtaler, analyser og anmeldelser) og *legitimatorer* (gennem deres fremhævelse af kulturprodukters kvalitet eller mangel på samme).

Foruden at tage afsæt i forskning i kulturjournalistik anlægger artiklen et kultur- og mediesociologisk perspektiv inspireret af Pierre Bourdieus begreb om «kulturelle mellemed» og senere udviklinger af dette begreb, da det netop betoner kulturjournalisters rolle i kulturel cirkulation, herunder selektion, mediering og valorisering.⁶ Analysen rammesættes endvidere af de medieteknologiske, -kommercielle og -professionelle forandringer, som siden starten af 2000'erne har sat traditionelle forestillinger om kulturel kvalitet og kulturkritik (inklusive TV-kritik) under pres og hermed udfordret netop kulturjournalisters autoritet og rolle som «kulturelle mellemed», herunder fundamentet for deres kvalitetsvurderinger.⁷ Endelig trækker artiklen på forskning om netop «kvalitets-TV» og TV-kritik med vægt på, hvordan nordisk TV-kritik forhandler et globalt, amerikansk TV-produkt i en tid, hvor download og streaming udfordrer etablerede processer for TV-produktion og -distribution. Metodisk baserer studiet sig på kvantitativ og kvalitativ indholdsanalyse af, *hvor meget og i hvilke journalistiske kontekster og genrer* kulturjournalister og andre journalistiske skribenter dækker og debatterer

-
- 3 Teorien skelner mellem kulturjournalister og kulturkritikere eller anmeldere, hvoraf førstnævnte, groft sagt, er journalister, der skriver om kultur med brug af journalistikkens værktøjskasse, mens sidstnævnte i højere grad er æstetisk uddannede, der anmelder kultur, ofte på freelancebasis. Denne distinktion praktiseres også ofte på større kulturredaktioner med ressourcer til at opretholde en klar arbejdsfordeling mellem dem, som rapporterer om kultur, og dem, som vurderer kultur, se Kristensen 2003, s. 300, Jaakkola 2015, s. 85. Af omfangsmæssige årsager går vi ikke nærmere ind i denne mere professionssociologiske distinktion. «Kulturjournalister» bruges i stedet som gennemgående term.
- 4 Bielby, Moloney og Ngo 2005, s. 9, skriver, at «[s]ince the mid-1950s, general circulation of newspapers have become the primary venue for access to information about television programs».
- 5 Bourdieu 1984, s. 229. Se også Janssen og Verboord 2015, Kristensen og From 2015a, 2015b.
- 6 Den oprindelige franske term er «intermédiaires culturels», og på engelsk bruges termen «cultural intermediaries». Disse er i denne anledning oversat til «kulturelle mellemed» frem for «kulturelle mellemmand», som ordbøgerne foreslår, da der i kulturjournalistikken i de nordiske lande er en jævnbyrdig kønsfordeling mellem mænd og kvinder, endda med en svag overvægt af kvinder i nogle lande. Se Kristensen og Riegert 2017.
- 7 Kristensen og From 2015b, McDonald 2007.

Mad Men i den nordiske dagspresse i løbet af TV-seriens mangeårige levetid, og især *hvordan* disse aktører dækker serien og adresserer dens kvaliteter. Artiklen handler således ikke om TV-serier som kulturelt produkt, men om de kulturjournalistiske kvalitetsdiskussioner og -diskurser om TV-serier som kulturprodukt i de nordiske lande. Hermed kan artiklen ses i forlængelse af Rixons opfordring til, at mere forskning om navnlig TV-kritik anlægger et dybdegående analytisk blik på journalisters kritiske arbejde.⁸

Analysen viser, at kulturjournalister definerer og legitimerer TV-seriens kvaliteter og samfundsmæssige betydning ved at adressere både *værkinterne* (æstetiske aspekter) og *værkeksterne* (navnlig kulturindustrielle) forhold. Vi betegner disse «kvalitetsmarkører», altså tegn på kvalitet. En anden hovedpointe er, at kulturjournalisterne ikke kun positionerer sig i rollen som professionelle «smagsdommere» med afsæt i deres faglige eller æstetiske ekspertise (som «kendere» af kultur), men også som del af en eksklusiv fanskare, da deres personlige eller subjektive smagspræferencer og forkærlighed for TV-seriens karakterer og tidsånd har stor betydning for både omfanget af dækningen og vinklingen af serien som udtryk for kvalitet. Denne kombination af det professionelle og det personlige er netop et centralt kendetegn ved samtidens «kulturelle mellemed», navnlig inden for TV-kritik, da kulturjournalisternes valg og kvalitetsvurderinger ikke kun påvirker kulturproduktets legitimitet og markedsværdi, men også positionerer og cementerer kulturjournalisternes *egen* status og autoritet som kvalitets- og smagsmæssige dagsordensættere i det kulturelle og kulturindustrielle kredsløb.⁹ Dermed trækker artiklen på en «institutionel-kontekstuel» forståelse af kvalitetsbegrebet, hvor kvalitetsforståelser er socialt konstruerede i samspillet mellem forskellige aktører – i dette tilfælde TV-producenter, medieforskere, journalister, TV-kritikere og TV-seere – med den pointe at vise, hvordan kulturjournalister indgår i denne forhandling af «kvalitets-TV» som genre såvel som i defineringen af «godt» «kvalitets-TV».¹⁰

Kulturjournalister som «kulturelle mellemed»

I det følgende præsenteres analysens teoretiske ramme, som først og fremmest er inspireret af Pierre Bourdieus begreb «kulturelle mellemed», da det netop udpeger kulturjournalister som centrale aktører i formidlingen mellem kulturproduktion og kulturforbrug inden for mange forskellige kulturområder.¹¹ Denne rolle som «mediator» rummer, som indikeret, flere

8 Rixon 2012, s. 393-394.

9 Janssen og Verboord 2015, Maguire og Matthews 2014, Negus 2002, Rixon 2012.

10 Se Jonviks artikel i denne bog.

11 Bourdieu 1984, s. 325. Se også Hovden 2008, s. 41-44.

niveauer. Janssen og Verboord peger på i alt syv roller, hvoraf vi trækker på de tre, som er mest centrale for kulturjournalister: *gatekeeping*, *markedsføring* og *klassificering*.¹²

Kulturjournalister er først og fremmest *gatekeepere* set i forhold til medie-dagsordenen og den offentlige kulturelle dagsorden, idet de netop gennem deres tekster retter opmærksomhed mod nogle kulturprodukter – og ikke mod andre. Alene gennem denne selektion tilskriver de værdi og fremhæver kvalitet. Studier har for eksempel vist, at nyhedsmedier overvejende vælger at anmelde værker eller kulturprodukter, som kulturjournalister «rater» positivt og således vurderer at have positive kvaliteter af den ene eller anden art, herunder værker og kvaliteter, som passer til det pågældende nyheds-medies brand og modtagerprofil.¹³ Det vil sige, at det overvejende er det, kulturjournalisterne vurderer til at være «god» kunst eller kultur, der i dag får spalteplass, forstået ikke kun som aktuelle kulturprodukter, drevet af nyhedsmediernes aktualitetslogik, men også som kulturprodukter, der er kultur- og medie(for)brugernes ressourcer i form af opmærksomhed, tid og penge værd. Herved får kulturjournalister, for det andet, en *markedsføringsrolle*, da teksterne – både nyhedshistorierne og anmeldelserne – kommer til at fungere som PR for de (positivt) anmeldte værker, selvom dette ikke nødvendigvis er deres formål. Herigennem *klassificerer* kulturjournalister, for det tredje, værker og tilskriver dem mening og kvalitet. Janssen og Verboord skriver, at kulturanmeldere gennem deres tekster, som ofte trækker på akademiske kriterier, bidrager til at forklare kulturprodukters kulturelle kvalitet, hvormed de også bidrager til den mere generelle klassificering af værkerne i det kulturelle felt.¹⁴ Kultursociologisk forskning har således gennem de senere årtier vist, hvordan disse kvalitetsdiskussioner har bidraget til legitimeringen af populær-kulturelle produkter som film og populærmusik.¹⁵ Også dele af den nyere TV-forskning med fokus på især TV-serier peger på sådanne mønstre i relation til det ellers så udskældte TV-medie. Newman og Levine kobler bl.a. diskussionen til de nye distributions- og brugermønstre, som mediekonvergens har medført, og som har revitaliseret interessen for TV som kulturelt fænomen.¹⁶

Man kan selvfølgelig spørge, hvilken betydning det etablerede mediesystems kvalitetsdiskussioner om kultur reelt har i dag, eftersom forandringer gennem de seneste 20 år har udfordret disse institutionaliserede rammer for kulturjournalistisk arbejde. Medierne favoriserer i stigende grad generalist-journalister med en skarp og personlig pen og brede kompetencer inden for

12 Janssen og Verboord 2015.

13 Klein 2005, Kristensen 2009, 2016, Rixon 2012, Verboord 2014.

14 Janssen og Verboord 2015, s. 444.

15 Baumann 2001, Koreman 2014, Schmutz et al. 2010.

16 Newman og Levine 2012.

det kulturelle felt. Nogle TV-kritikere udvikler sig ligefrem til TV-celebrities.¹⁷ Disse generalister konkurrerer i dag med kulturjournalistikens «æstetiske paradigme», som ellers historisk har prioriteret faglig specialviden som afsæt for kulturelle kvalitetsdiskussioner.¹⁸ Mediernes logikker bidrager endvidere til (yderligere) at sløre grænserne mellem det professionelle og det personlige og mere specifikt det objektive og det subjektive i de kulturjournalistiske kvalitetsvurderinger. Bourdieu pegede på denne sløring allerede i starten af 1960'erne, men også senere forskning har understreget denne pointe. Negus skriver, at de «kulturelle mellemed» slører «the division between [...] personal taste and professional judgement (or leisure and work)», mens Smith Maguire og Matthews skriver, at «all cultural intermediaries rely more or less on personal dispositions and cultural capital as the basis of their professional credibility».¹⁹ Selvom diskussioner om kulturkritikkens fundament længe har kredset om skismaet mellem faste «objektive» kriterier og behovet for en mere «subjektiv» tilgang (og dermed frihed fra objektive kriterier og metoder), revitaliseres denne diskussion altså af aktuelle medielogikker.²⁰

Disse forandringer kan ses som en udfordring for kulturjournalistikken som etableret kulturkritisk institution, men cementerer også institutionens betydning for aktuelle kvalitetsdiskussioner. Selvom TV-(serie)kritik kan siges at være et mindre institutionaliseret felt end for eksempel litteratur- og teaterkritik, repræsenterer kulturjournalistikken på området nemlig – trods alt – et i stigende grad etableret kritisk blik, der kan nå ud over de sociale mediers fragmenterede deloffentligheder og lægmandsdiskussioner. Desuden indtager kulturjournalister fortsat en central plads i det kulturelle kredsløb, da de både dirigerer kulturel opmærksomhed og beskriver, analyserer, vurderer og (be)dømmer kulturprodukter og fænomener.²¹ Som Rixon formulerer det i relation til TV-kritik:

17 Rixon 2012, s. 397.

18 Elkins 2003, Hellman og Jaakkola 2012, Kristensen og From 2015b, McDonald 2007.

19 Negus 2002, s. 503–504, Maguire og Matthews 2012, s. 556.

20 Se Ellefsen 2016, McDonald 2007, Rixon 2012. Sløringen understreges yderligere af, at det digitale medielandskab har givet nye aktører mulighed for at ytre sig om kunst og kultur i den kulturelle offentlighed i langt højere grad, end det tidligere har været tilfældet. Ikke mindst TV og TV-serier er et felt med stor bevågenhed blandt almindelige kulturforbrugere eller hverdagens kulturelle «amatørekspertes». Kristensen og From 2015b skriver om den heterogene skare af kulturkritiske stemmer, som aktuelt omfatter alt fra etablerede aktører (for eksempel intellektuelle og professionelle kulturjournalister) over medieskabte smagsdommere (for eksempel celebrities og pundits, der bruger deres medie- eller celebritykapital som afsæt for at fremsætte bredere smagsdomme) til almindelige mennesker, lægmænd eller amatører (der blogger om og anmelder deres kulturforbrug på brugerdrevne websites eller fanfora med udgangspunkt i subjektive oplevelser og interesser). Se også Verboord 2014.

21 Van Rees 1987.

With the ability of critics to articulate their views in the media on a daily basis, it must be recognised that they often take on a high profile role in the public discourse that operate around television as an institution, a popular cultural form and as part of our lived culture.²²

Deres journalistiske arbejde har dermed ikke kun markedsværdi for det kulturindustrielle kredsløb (i form af både nyhedsmedier og TV-producenter), men udgør også kulturel public service og legitimerer kulturel kvalitet. Denne legitimering foregår ifølge Janssen og Verboord bl.a. ved at fremhæve de skabende kulturproducenters eller kunstneres ry, andre nyhedsmediers debat om og kritik af værket, genreklassifikationer og konventioner samt journalistisk baggrunds- eller insiderviden.²³ Altså via praksisser, som kan siges at placere sig inden for en «institutionel-kontekstuel» forståelse af kvalitetsbegrebet. Målet er at reducere usikkerheden om, hvilke værker, for eksempel TV-serier, der fortjener opmærksomhed, og hvordan denne opmærksomhed skal adresseres. Sådanne strategier for det kulturkritiske arbejde bidrager dog også til at cementere de kulturjournalistiske aktørers egen autoritet som «kendere» af kultur og dermed som legitime bedømmere af værkers kvalitet.

«Kvalitets-TV» som genre og *Mad Men* på det nordiske marked

TV-serien *Mad Men* eksemplificerer, som nævnt, det, forskere og kritikere har benævnt «The Third Golden Age of Television».²⁴ Ifølge Damico og Quay kan man tale om en gylden TV-alder, når TV-mediet forandres væsentligt inden for en årrække, og selvom der ofte ikke kan udpeges en præcis start eller slutning på en sådan gylden tidsalder, er den karakteriseret ved, at flere TV-kanaler viser programmer med samme, hidtil usete kvalitetselementer.²⁵

Fra slutningen af 1990'erne begyndte nicheorienterede kabelnetværk som HBO at vise TV-serier som *Sopranos* (1999–2007), *The Wire* (2002–2008), *Six Feet Under* (2001–2005) og *Deadwood* (2004–2006). Selvom HBO havde eksisteret siden 1972, havde netværket ikke satset på egenproducerede TV-serier, men som betalingskanal var rammerne friere, hvad angik indhold og adressering af tabubelagte emner (for eksempel sex og vold). Det samme gjaldt organiseringen af sæsoner, som blev forkortet med hensyn til antal afsnit pr. sæson, mens det enkelte afsnit blev længere, da der ikke skulle tages hensyn

22 Rixon 2012, s. 399. Se også Bielby, Molonte og Ngo 2005.

23 Janssen og Verboord 2015, s. 443.

24 Béliard 2015, Lavik 2014, Martin 2013, McCabe og Akass 2009, Newman og Levine 2012, Pichard 2011.

25 Damico og Quay 2016.

til reklamer. I lyset af også forandrede distributionsvilkår, for eksempel high definition-TV, DVD og streamingtjenester, har aktører som HBO og siden Netflix således bidraget med nye måder at forfine seeroplevelsen på, og som Anderson formulerer det, har dette muliggjort «contemplative modes of viewing and fanatical attention to detail that contribute to the growing belief that television series are worthy of aesthetic appreciation».²⁶ Begrebet «binge-watching» forbindes for eksempel ofte med Netflix og henviser til, at en større og større del af TV-sening foregår uafhængigt af TV-industriens lineære udbud, afbrudt af reklamer, annoncer m.m., og at seerne selv bestemmer, hvornår og hvor meget tid de vil bruge på at se en serie.²⁷ «Binge-watching» forbindes desuden ofte med fanlignende eller fokuseret sening, navnlig i forbindelse med serier med komplekse narrative strukturer, hvilket netop er en egenskab ved «kvalitets-TV-serier».²⁸

«Kvalitets-TV» er således i dag blevet en bred genrebetegnelse mere end et begreb, der henviser til en æstetisk kvalitetsvurdering af et specifikt kulturprodukt eller en bestemt TV-serie. Det skyldes netop, at flere og flere TV-serier, for eksempel *Mad Men*, siden slutningen af 1990'erne og navnlig i løbet af 2000'erne blev kategoriseret og markedsført som «kvalitets-TV». Det betyder dog, ifølge Lauridsen, at man i dag faktisk godt kan tale om «godt og dårligt» «kvalitets-TV» eller «gode og dårlige» «kvalitets-TV-serier», og det er netop i denne diskussion, at den kulturjournalistiske diskussion og diskurs om bestemte «kvalitets-TV-seriers» kvalitet har betydning.²⁹

Thompson opstillede allerede i 1996 en række kendetegn ved «kvalitets-TV», som er interessante for artiklens senere empiriske analyser af kulturjournalisternes italesættelse af *Mad Mens* kvaliteter som TV-serie. Disse kendetegn angår både værkinterne og værkeksterne forhold, herunder plotstruktur, karakterer og genre, men også produktionsmæssige omstændigheder, målgrupper og institutionaliserede former for anerkendelse.³⁰ «Kvalitets-TV-serier» er gerne lavet af anerkendte folk fra andre kulturfelter (for eksempel filmindustrien), og manuskripterne er «litterært og forfatterbaseret», auteur-drevne, eller, som Anderson omvendt formulerer det, TV-serierne fremhæver deres skabere, således at «the public learns to identify the artistic vision of a single creator behind each series».³¹ Hermed indeholder de også

26 Anderson 2009, s. 28.

27 Matrix 2014, Mikos 2016.

28 Mikos 2016, s. 156, nævner, at serier som *Breaking Bad*, *Mad Men* og *House of Cards* er årsag til, at mange har tegnet abonnementer på video on demand-tjenester. Brugerne fremhæver fraværet af reklameafbrydelser, men også muligheden for at se serier og film på deres originalsprog med undertekster som en fordel. Se også Jenner 2016, s. 265–266.

29 Lauridsen 2016.

30 Thompson 1996.

31 Anderson 2009, s. 36.

gerne intertekstuelle referencer til fin- og populærkultur. Narrativt er de ofte kendetegnet ved komplekse plot og kontroversielle tematikker, men også ved at have mange karakterer, der udvikler sig over tid, samt ved at kombinere etablerede genrer (for eksempel drama og komedie eller drama og thriller) til at skabe nye eller hybride genrer. Betegnelsen «complex TV» bruges således ofte synonymt med «kvalitets-TV» om disse serier.³² Værkeksternt høster disse serier ofte mange priser og kritisk anerkendelse, og de adresserer et segmenteret publikum af velstillede og veluddannede byboer, som er kommercielt attraktive – et segment, som kulturjournalister typisk selv tilhører. Forskningen peger på, at «kvalitets-TV» «er en del af en fælles smagskultur, der tiltaler akademikere og kritikere», at ikke mindst HBO har produceret «et TV-kulturelt seeraristokrati», og at «kvalitets-TV» således er blevet en markør for middelklassens «middlebrow»-kultur.³³ Samtidig er disse serier ofte udfordret af, at bredere seergrupper – i hvert fald i udgangspunktet – ikke anerkender deres kvaliteter.³⁴

Det stigende antal «kvalitets-TV-serier» har således betydet, at kulturjournalister især siden starten af 2000'erne har haft mange forskellige anledninger til at kommentere og debattere genren, ikke mindst fordi serierne ofte har et langt liv på tværs af sæsoner. Af samme årsag drøftes disse serier ikke blot af kulturjournalister i veletablerede kulturjournalistiske genrer, men også inden for andre stofområder. Dermed kan serierne blive kulturelle referencepunkter for deres tid, samtidig med at forbruger- og kulturindustrien ofte vil prøve at kapitalisere på deres universer og udbredelse. På den måde repræsenterer TV-serier som *Mad Men* netop både et æstetisk udtryk med en bredere kulturel betydning og en vare med en betydelig markedsværdi.³⁵

Selvom det nordiske TV-marked, som i høj grad er forankret i public service-ideologien, har satset på egenproduceret drama, har navnlig britiske og amerikanske TV-serier opnået en stadig større andel af også public service-kanalernes udbud, især efter introduktionen af kommercielt TV i Norden i slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne.³⁶ Siden 2010 har britiske

32 Se for eksempel Mittell 2015.

33 Lauridsen 2016, s. 92–94, med referencer til Mittell 2015 og Anderson 2009.

34 Lauridsen 2016, s. 90. Dette har i hvert fald været tilfældet i en amerikansk kontekst, hvor diskussionen om «kvalitets-TV» især har kredset om kabelnetværkene HBO og AMC. I en europæisk sammenhæng omfatter diskussionen dog også public service-aktører som britiske BBC, danske DR eller norske NRK, hvis serier dog i høj grad er kendetegnet ved netop at henvende sig til og opnå succes i en bred offentlighed. Diskussionerne om «kvalitetsdrama» inden for public service adskiller sig således betydeligt fra den amerikansk baserede diskussion om «kvalitets-TV». Se for eksempel Brunson 1990.

35 I forbindelse med *Mad Men* havde producenten, AMC, en række kommercielle strategier, for eksempel produktplacering af og sponsoraftaler med bl.a. Heineken (øl), Michael Kors og Banana Republic (mode) og Hilton (hotelkæde). Se Robinson 2012.

36 Syvertsen et al. 2014.

og amerikanske medievirksomheder ligefrem etableret kontorer i Norden, da det nordiske marked, trods nationale forskelle, betragtes som et samlet, regionalt marked grundet høj bredbåndshastighed, levestandard og indkomst.³⁷

Mad Men kørte i syv sæsoner fra juli 2007 til 2015 i USA – med 13 episoder i hver sæson (14 episoder i den sidste sæson, som forløb over to år). Serien har vundet utallige priser, herunder Golden Globe, BAFTA, Emmy samt Critics' Choice Television Award.³⁸ Den er produceret af den amerikanske kabelkanal AMC (American Movie Classics) og skabt af Matthew Weiner, som tidligere var tilknyttet HBO, hvor han bl.a. arbejdede på serien *The Sopranos*.³⁹ I de nordiske lande blev *Mad Men* vist på kommercielle kanaler og betalingskanaler, først med en vis forsinkelse sammenlignet med USA, nemlig fra henholdsvis 2008 (Sverige, Finland og Norge) og 2009 (Danmark), men jo længere serien kørte, desto mindre forsinkelse.⁴⁰ *Mad Men* var en kritisk succes i alle de nordiske lande, men som det fremgår af analysen nedenfor, var den i mindre grad en seersucces på TV. DVD-salg, streaming-tjenester som Netflix og HBO Nordic samt ulovligt download bidrog dog til at øge antallet af seere, men vanskeliggør også præcise opgørelser over seriens succes målt på antal seere.

Kort om metode

Hvor meget af den eksisterende forskning om «kulturelle mellemed» belyser *aktører*, for eksempel via observationsstudier eller interviews, tager denne artikel udgangspunkt i de *tekster*, aktørerne producerer, og i de kvalitetsdiskussioner, disse tekster rummer. Analysen kombinerer derfor en kvantitativ kortlægning af mediedækningen af *Mad Men* på tværs af Danmark, Finland, Norge og Sverige over tid med en kvalitativ tekstanalyse, der i dybden undersøger og eksemplificerer kulturjournalisternes kvalitetsdiskurser om serien i kritiske og analytiske genrer.

Den kvantitative indholdsanalyse omfatter dækning af *Mad Men* i tidsperioden 1. januar 2007 til 1. januar 2016, som afspejler perioden fra seriens start i USA frem til efter visningen af den sidste sæson i de nordiske lande. Vi

37 Netflix og HBO Nordic blev introduceret i de nordiske lande i 2012. Også Warner Bros. har et regionalt, nordisk kontor. Se HBO Nordic 2017, Warner Bros 2011. Se også Vonderau 2014.

38 Ifølge Internet Movie Database (IMDb 2017) har *Mad Men* vundet 135 ud af 364 nomineringer.

39 Lavery, Howard og Levinson 2011. Se også Robinson 2012, s. 216.

40 I Danmark blev *Mad Men* vist på betalingskanaler (TV3+ og senere HBO Nordic), mens den i Finland, Norge og Sverige startede på free to air-kanaler (Nelonen i Finland, Viasat 4 og senere MAX og VOX i Norge og Kanal 9 i Sverige). I Finland blev de to sidste sæsoner dog vist bag betalingsmure på Nelonen Kino/Nelonen Prime.

har samplet datamaterialet via onlineudbydere af digital adgang til de fleste landsdækkende aviser på tryk og online – Infomedia i Danmark og Retriever i Sverige og Norge. Da lignende arkiver ikke var tilgængelige i Finland, blev de enkelte mediers elektroniske arkiv anvendt. For hvert land benyttede vi så vidt muligt identiske søgeord og inddrog de 9–10 største (målt på antal læsere) aviser, der repræsenterede forskellige, men sammenlignelige avis-typer: tabloidaviser, landsdækkende aviser, regionale aviser og nicheaviser, i alt 37 medier.⁴¹ Samplen omfatter i alt 1940 artikler, hvoraf størstedelen (51 procent) blev offentliggjort i Norge, mens den anden halvdel fordelte sig ligeligt mellem Danmark, Sverige og Finland. Disse nationale forskelle skal formentlig ses i lyset af de anvendte søgeord. Analysen skelner mellem artikler, der fokuserer på *Mad Men*, og artikler, der alene nævner *Mad Men* mere «en passant» (jævnfør figur 1). Hvor den kvantitative indholdsanalyse betoner strukturelle ligheder og forskelle på tværs af de nordiske lande i omfanget af dækningen, de anvendte genrer, hvilke journalister der skriver historierne, samt hvilke værkinterne og værkeksterne kvalitetsdimensioner af serien der fremhæves, eksemplificerer den kvalitative analyse brugen af disse kvalitetsdiskurser i især tre genrer af væsentlig betydning i kulturjournalistikken, og som netop er kendetegnet ved at adressere og italesætte kvalitet: anmeldelser (38 artikler), analyser (18 artikler) og kommentarer (54 artikler).⁴² Som afsæt for den kvantitative indholdsanalyse blev der anvendt en fælles kodebog i alle fire lande, oversat til de respektive sprog. Kodningen blev varetaget af erfarne kodere, og de nationale intercoder-reliabilitetstests viste en samstemmighed på mindst 0,85 inden for hver analyseret kategori.

41 Søgeord i Norge og Finland var «Mad Men», og i Danmark og Sverige «TV-serie* Mad Men».

Danske aviser: 1) *Berlingske*, landsdækkende, 2) *BT*, tabloid, 3) *Ekstra Bladet*, tabloid, 4) *Fyens Stiftstidende*, regional, 5) *Information*, niche, 6) *Jyllands-Posten*, landsdækkende, 7) *Jydske-Vestkysten*, regional, 8) *Kristeligt Dagblad*, niche, 9) *Politiken*, national.

Finske aviser: 1) *Aamulehti*, regional, 2) *Helsingin Sanomat*, landsdækkende, 3) *Hufvudstadsbladet*, niche (svensksproget), 4) *Iltalehti*, tabloid, 5) *Ilta-Sanomat*, tabloid, 6) *Kaleva*, regional, 7) *Kansan Uutiset*, nicheugeavis, 8) *Suomen Kuvalehti*, ugentligt magasin, 9) *Turun Sanomat*, regional.

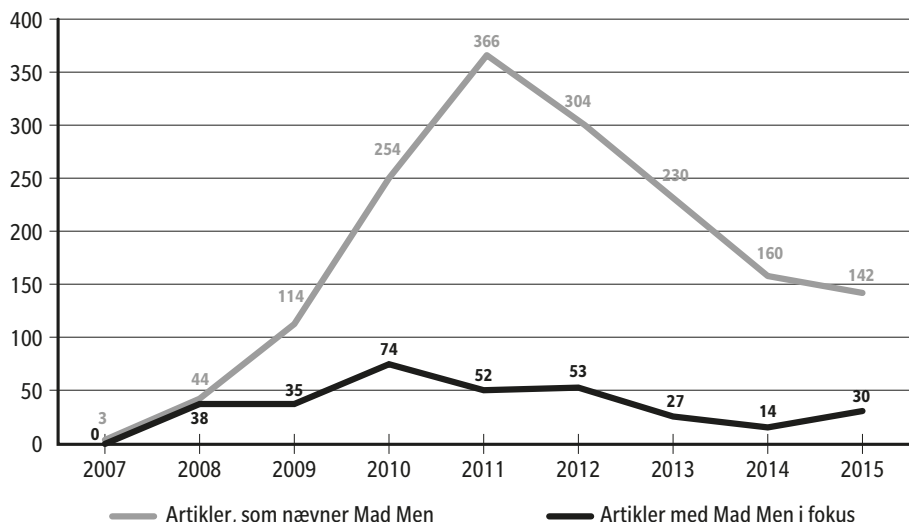
Norske aviser: 1) *Adresseavisen*, regional, 2) *Aftenposten*, landsdækkende, 3) *Bergens Tidende*, regional, 4) *Dagbladet*, tabloid, 5) *Dagens Næringsliv*, niche, 6) *Dagsavisen*, national-regional, 7) *Klassekampen*, niche, 8) *Morgenbladet*, niche, 9) *Værdens Gang*, tabloid, 10) *Vårt Land*, niche.

Svenske aviser: 1) *Aftonbladet*, tabloid, 2) *Dagens Industri*, niche, 3) *Dagens Nyheter*, national, 4) *Dala-Demokraten*, lokal, 5) *Expressen*, inkl. *Kvällsposten GT*, tabloid, 6) *Göteborgs-Posten*, regional, 7) *Svenska Dagbladet*, national, 8) *Sydsvenska Dagbladet*, regional, 9) *Upsala Nya Tidning*, lokal.

42 Kristensen og From 2011, Van Rees 1987.

Intensiv *hype* og langvarig opmærksomhed

Selvom *Mad Men* havde premiere i USA i 2007, fik den først for alvor opmærksomhed i Norden, da den blev tilgængelig for de nationale mediebrugere i 2008 og 2009 (se figur 1). Der er et forholdsvis sammenfaldende opmærksomhedsmønster på tværs af de fire nordiske lande, dog forskudt i forhold til hvornår serien nåede de nationale skærme. Mønsteret er først og fremmest kendetegnet ved en forholdsvis koncentreret *hype* omkring serien i en kortere årrække, navnlig i perioden 2010–2012. Den med tiden vigende dækning kan forklares med journalistikkens aktualitetslogik, som prioriterer det nye – værker, produkter, tendenser m.m. – hvor de første sæsoner af en TV-serie naturligvis har mere nyhedsværdi end de efterfølgende, både som kulturprodukt og som spejl af kulturelle tendenser. Den vigende dækning kan dog også forklares med teorien om «kulturelle mellemlid» og legitimeringsprocesser: Hvor journalisternes intensive dækning i starten af perioden reflekterer deres centrale rolle i at skabe opmærksomhed om TV-seriens æstetiske, (TV-)historiske og samfundskulturelle kvalitet, aftager deres interesse for serien, i takt med at den bliver en del af mainstreamkulturen og den almindelige kulturforbrugers repertoire. De tidlige år med en mere intensiv dækning udgør således en periode, hvor kvalitetsmarkører, som bidrager til at legitimere serien som et eksempel på «kvalitets-TV», etableres, og hvor serien samtidig markedsføres som noget, der er vigtigt at diskutere, mens dette i mindre grad er centralt i den senere periode.



Figur 1 Artikler med *Mad Men* i fokus ($n = 323$) og artikler, der blot nævner *Mad Men* ($n = 1.617$), 2007-2015 i Danmark, Finland, Norge og Sverige ($n = 1.940$).

Opmærksomhedsmønsteret er samtidig kendetegnet ved, at serien faktisk debatteres og udgør et kulturelt referencepunkt gennem hele sin levetid, trods den med tiden vigende dækning. Det bekræfter netop dens væsentlighed i en bredere samfundsmæssig og (medie)historisk kontekst – eller at den ikke blot var en *hynet døgnflue*. Endelig er det et fællestræk i flere lande, at det er aviser med forankring i hovedstaden og/eller med en bred cirkulation, som interesserer sig mest for serien, for eksempel *Politiken* og *Jyllands-Posten* i Danmark, *Helsingin Sanomat*, *Iltä-Sanomat* og *Iltalehti* i Finland, *Dagbladet*, *Aftenposten* og *Værdens Gang* i Norge samt *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Expressen* og *Aftonbladet* i Sverige.

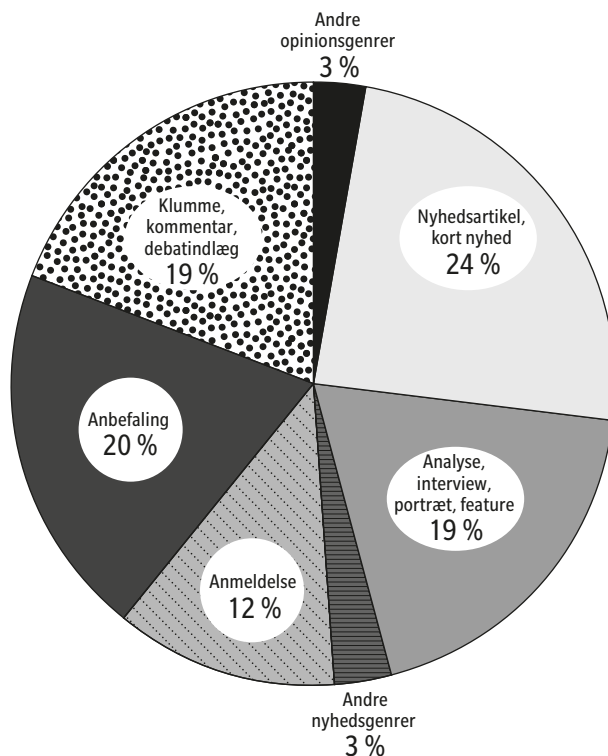
Mad Men som kulturelt referencepunkt og kvalitetsstempel

Mad Men blev hurtigt et vigtigt referencepunkt for hele det journalistiske felt og var dermed ikke kun et TV-kulturelt fænomen, som kulturredaktionerne beskæftigede sig med. Frem for at fokusere specifikt på serien som kulturprodukt refererede hovedparten af artiklerne i alle fire lande nemlig til *Mad Men* «en passant» som del af et bredere argument (se figur 1). Serien blev bl.a. brugt som eksempel på den aktuelle reklame- og PR-branche og på kapitalismens samfundsmæssige indflydelse og som reference i artikler om sub- og modkulturer, feministiske og borgerretlige bevægelser samt forandrede familiestrukturer og kønsroller. Endvidere blev den brugt som markør for livsstil eller forbrug inden for mode, kropsidealer, frisurer, design og boligindretning, mad og drikke samt turisme. Endelig refererede en række celebrityhistorier om seriens skuespillere, navnlig i tabloidaviserne, til *Mad Men*, og i denne type artikler fungerede serien som udtryk for kvalitet i relation til disse berømtheders samlede repertoire. *Mad Men* blev således inddraget i mange meget forskellige kulturelle, økonomiske og samfundsmæssige sammenhænge som referencepunkt for både nostalgisk længsel og moralsk forargelse over en svunden tid, men også for livsstil og celebritykultur. For mange journalistiske aktører havde serien således en væsentlighed og kvalitet, men på meget forskellige måder.

Nyheder, opinionsartikler og Mad Mens «kulturelle mellemlid»

Selvom hovedparten af historierne omtaler *Mad Men* «en passant», er der naturligvis også en lang række artikler (323 i alt), som mere fokuseret handler om TV-serien (se figur 1). Cirka halvdelen af disse artikler er skrevet inden for mere analytiske, debat- og opinionsorienterede genrer (se figur 2).⁴³ Både

43 Materialet pegede på visse genremæssige forskelle på tværs af de fire lande, som dog kan formodes at have mere med nationale genrefortolkninger at gøre end specifikke nationale forskelle i dækningen af *Mad Men*.



Figur 2 Genre i procent af artikler med *Mad Men* i fokus på tværs af de nordiske lande (n = 323).

nyheds- og debatartikler indgår i kredsløbet af selektion, publicity og markedsføring, meningsskabelse og valorisering, men for analysen af kvalitet er navnlig de opinions- og vurderingsbårne genrer – anmeldelser, kommentarer og analyser – interessante og inddrages derfor kvalitativt senere i artiklen.

I lyset af den kritiske succes og anerkendelse, som serien fik, og det forhold, at den kørte over en lang årrække, er det bemærkelsesværdigt, at der i nogle lande blev skrevet forholdsvis få anmeldelser af serien. Der er således ikke en generel kulturjournalistisk konsensus om, at en ny sæson af en TV-serie skal anmeldes. Det kan forklares netop med seriens lange liv, der, som nævnt, udfordrer nyhedslogikken om, at værker anmeldes, når de bliver tilgængelige for kulturbrugerne. I det nordiske materiale ser vi således meget forskellige eksempler på, hvad der er genstand for anmeldelserne af *Mad Men*: Nogle aviser anmeldte flere sæsoner på én gang, andre hele serien, andre igen fokuserede på enkelte episoder, mens også udgivelsen af DVD-bokse blev anmeldt i nogle aviser. Det eksemplificerer, at de

institutionaliserede rammer for TV-seriekritikken fortsat er til forhandling.⁴⁴ Men det faktum, at flere sæsoner blev anmeldt, viser, at serien faktisk havde et langt liv også i avisernes kritiske genrer, og bekræfter dermed den betydelige opmærksomhed, som kulturjournalisterne gav serien – et forhold, der også understreges af, at de journalistiske aktører desuden benyttede sig af et bredt repertoire af opinionsgenrer, foruden anmeldelsen, til at diskutere seriens æstetiske kvaliteter og samfundsmæssige betydning.

I lyset af teorien om «kulturelle mellemed» er det relevant at se på, *hvem* (kultur)journalisterne bag de *Mad Men*-fokuserede historier er, da de netop spillede en central rolle som *gatekeepere* og «legitimatorer», der skabte opmærksomhed om serien såvel som fremhævede dens kvaliteter i en bredere offentlighed. Analysen viser, at en mangfoldighed af journalister i alle de nordiske lande bidrog til den kulturelle diskussion og valorisering af serien, men kun et fåtal bidrog med flere artikler. Disse journalister havde meget forskellige baggrunde og kulturelle ekspertiseområder – fra litteratur, teater, medier og film til vin, mad, mode, skønhed og livsstil – men også journalister, der typisk skrev om internationale forhold, bidrog til debatten om *Mad Men*. Endelig inspirerer serien toneangivende kulturelledere og kulturkritikere til at fatte pennen – i Danmark for eksempel kulturelleder Michael Bach Henriksen (*Kristeligt Dagblad*) og (dåværende) kulturelleder Rune Lykkeberg (*Politiken*), i Finland for eksempel ekskulturchef Philip Teir (*Hufvudstadsbladet*, også publiceret i *Dagens Nyheter*) og litteraturkritiker Suvi Ahola (*Helsingin Sanomat*) og i Sverige for eksempel forfatter og litteraturkritiker Ola Larsmo og litteraturkritiker Jonas Thente (*Dagens Nyheter*). TV-serier som kulturelt felt har dermed på den ene side endnu ikke et veletableret korps af kritiske stemmer med en særlig TV-ekspertise. På den anden side skriver mange forskellige *gatekeepere* om serien, hvorigennem de kan spejle deres kulturelle smag og signalere deres kulturelle kapital.

En anden type «kulturelle mellemed» i dækningen er de aktører, som blev brugt som kilder til historierne. Disse er først og fremmest kultur- og medieindustrielle aktører (TV-seriens skuespillere, producenter, kritikere, journalister, kulturforskere, marketing- og PR-folk osv.), hvilket reflekterer mønstre i kildebrugen i kulturjournalistikken mere generelt. Disse aktører tilhører således samme kulturelle kredsløb eller smagsfællesskab som kulturjournalisterne selv, og som det fremgår af den kvalitative analyse nedenfor, bidrager de via deres udsagn om serien også til at udpege dens kvaliteter og legitimere den som en «god» «kvalitets-TV-serie».

44 Rixon 2011.

Mad Mens værkinterne kvalitetsmarkører

Inspireret af den eksisterende forskning om «kvalitets-TV» diskuterer denne del af analysen mere detaljeret de kvalitetsmarkører, som kulturjournalister fokuserer på i deres artikler om *Mad Men* på tværs af materialet (tabel 1). Med betegnelsen «kvalitetsmarkører» refererer vi, som nævnt, til de kendetegn ved serien som tekst såvel som ved dens produktion og reception, som kulturjournalisterne fremhæver til at beskrive dens kvalitet. Mere specifikt registrerede den kvantitative analyse forekomsten af visse ord (såsom «kvalitet» eller «HBO») samt artikler, der adresserede seriens æstetik, karakterer, narrativ, portrættering af tidsperioden samt modtagelse både blandt seere og i det kulturindustrielle kredsløb (sidstnævnte i form af nomineringer og priser). Kvalitative eksempler fra kritiske og analytiske genrer såsom anmeldelser, kommentarer og analyser illustrerer mere detaljeret italesættelsen af disse kvalitetsmarkører.

Tabel 1 Reference til prædefinerede kvalitetsmarkører i artikler med *Mad Men* i fokus pr. land (n = 323). Anført i absolutte tal.

KVALITETSMARKØRER	DANMARK	FINLAND	NORGE	SVERIGE	TOTAL	NÆVNT I % AF ANTAL ARTIKLER
VÆRKINTERNE MARKØRER						
Reference til ordet «kvalitet»/«kvalitets-TV»	11	15	16	5	47	14,6
Reference til æstetik/ produktionsværdier	16	32	51	27	126	39,0
Reference til tidsperiode/«zeit- geist»	37	41	62	29	169	52,5
Reference til karakterernes kendetegn	48	41	48	31	168	52,0
VÆRKEKSTERNE MARKØRER						
Reference til HBO/Netflix	19	11	25	5	60	18,6
Reference til priser	22	39	30	19	110	34,1
Reference til modtagelsen af serien	26	28	53	32	139	43,0
TOTAL						
ANTAL REFERENCER	179	207	285	148	819	
ANTAL ARTIKLER	64	85	109	65	323	

Analysen peger overordnet på, at kulturjournalisterne trækker på både værkinterne og værkeksterne markører, som spejler mange af de kvalitetsmarkører, som forskningslitteraturen også betoner: *Værkinterne* eller æstetiske markører angår for eksempel referencer til seriens æstetik, karakterer og tematik, mens *værkeksterne* eller mere industrielle markører angår referencer

til seriens produktionskontekst, seersucces og priser. De eksterne forhold inddrages i høj grad til at forklare det paradoks, at serien i udgangspunktet primært var en succes blandt målgruppen af «middlebrow»-kulturforbrugere, som kulturjournalisterne selv tilhører, mens den bredere offentlighed længe hverken havde adgang til eller smag for serien.⁴⁵

En fremtrædende kvalitetsmarkør, som kulturjournalisterne fremhæver i deres tekster, er seriens evne til *indholdsmæssigt* at reflektere 1950'ernes og 1960'ernes tidsånd eller «zeitgeist», og hvordan denne tidsånd samtidig spejler 2010'erne. I en anmeldelse af femte sæson skriver en norsk kritiker for eksempel: «Den imponerende og detaljrike gjengivelsen av det amerikanske 60-tallet, som serien har fått så mye skryt for, fungerer på nåværende tidspunkt egentlig bare som lekke kulisser. I teorien kunne *Mad Men*-universet blitt flyttet til både 80-tallet og vår samtid, uten at det ville gjort serien noe dårligere.»⁴⁶ «Zeitgeist» er faktisk et træk, som adresseres i hver anden artikel på tværs af de nordiske lande, og det eksemplificerer netop Thompsons pointe om, at «kvalitets-TV-serier» ofte beskæftiger sig med komplekse tematikker. I det finske materiale beskrives *Mad Men* for eksempel som en «tidsmaskine af stil og vaner», mens en dansk artikel karakteriserer den som «et på én gang foruroligende og forførende tidsbillede af 1960'erne».⁴⁷ På lignende vis anbefaler norske *Vårt Land* serien som en fortælling om «et mannsdominert samfunn på vei mot sin undergang», mens *Dagens Næringsliv* påpeger, at «'Mad Men' setter machomannen på alvorlig prøve, og forteller om et samfunn på randen av enorme omveltninger».⁴⁸ Også *Svenska Dagbladet* kommenterer seriens evne til at afspejle det aktuelle: Den «utspelar sig i den moderna tidens gryning, och skildrar skapelsen av den värld vi nu lever i» samtidig med at den «lyckats knyta an till vår samtid på ett existentiellt plan».⁴⁹

Troværdigheden af tidsbilledet af 1960'erne understøttes ifølge den kulturjournalistiske diskurs af seriens referencer til historiske begivenheder, kulturelle tendenser og mærkesager. Disse omfatter måden, hvorpå serien portrætterer forbrugerkulturen, hvordan karaktererne reflekterer «den kolde krigs følelsesstruktur», hvordan PR-branchen bliver en metafor for den stigende kapitalisme, eller hvordan serien spejler kønnenes magtkamp. I et interview med professor i filmvidenskab Anu Koivunen skriver finske *Hufvudstadsbladet* for eksempel: «Vanligtvis tillskriver vi 1960-talet en känsla av

45 Aviscitater er i det følgende gengivet på deres originalsprog (dansk, norsk eller svensk); dog er finske citater oversat til dansk (på nær fra avisen *Hufvudstadsbladet*, som er på svensk).

46 *Aftenposten* 4. april 2012.

47 *Ilta-Sanomat* 7. maj 2011, *Berlingske* 19. september 2010.

48 *Vårt Land* 10. september 2010, *Dagens Næringsliv* 11. september 2010.

49 *Svenska Dagbladet* 24. marts 2012.

framtidstro [...] Avigsidan är den ständigt accelererande kapitalismen som bidrar till känslan av att vara allt stadigare fast i ekorrhjulet. [...] När vi tittar på *Mad Men* ser vi hela tiden parallellt konsumtionskulturens och konsumismens historia.»⁵⁰ Svenske *Aftonbladet* adresserar seriens framställning af kønsproblematikker på denne måde:

Mad Mens manusförfattare bröt igenom en vall. Med sociologisk skärpa har de kartlagt 60-talets könsmaktsordning minutiöst. Även om intrigen stampar fram och tillbaka mellan olika reklamkontrakt så hålls dramatikerna igång av alla delikata metoder för sexistiskt förtryck som fanns tillgängliga på 60-talet. Att spela härskarteknik-bingo samtidigt som man tittar på *Mad Men* är en av de stora behållningarna.⁵¹

Hermed eksemplificerer kulturjournalisternes diskussion og kritik den mere generelle pointe, at TV-kritik ikke blot handler om en æstetisk fokuseret kvalitetsbedømmelse af det enkelte værk, men også bidrager til en forståelse af det omgivende samfund og dets værdier.⁵²

Tidsånden iscenesættes også gennem seriens *produktionsværdier*, *æstetik* og *narrative strukturer*, som nævnes i to ud af fem artikler, og som netop fremhæver seriens evne til æstetisk at fange 1960'erne – et træk, der fremhæves gennem hele seriens lange levetid: Eksempler fra en finsk kontekst er «de smukke og tidstypiske billeder, hvor selv de mindste detaljer er så ægte, at det er som at se livet i 1960'erne», «[s]eriens visuelle dimension er uforlignelig», og «fantastiske kostumer og iscenesættelse fuldstændiggør tidsbilledet».⁵³ Også i en dansk kontekst betones den tidstypiske æstetik og atmosfære som en kvalitetsmarkør: «Den tidstypiske scenografi er forbilledlig flot». Det gør også seriens HBO-lignende tone, der anses for et kendetegn for seriens producent, Matthew Weiner: «det vittige vid, den nøje udvalgte musik og den storslåede billedkvalitet».⁵⁴

En anden central kvalitetsmarkør, som kulturjournalisterne peger på, er seriens *karakterer*, herunder deres kompleksitet og udviklinger. For eksempel disseser seriens hovedperson, Don Draper, under overskriften «Master of the Universe» i danske *Berlingske* på et tidspunkt, hvor hans karakter netop var blevet udråbt til at være mere indflydelsesrig i USA end præsidenten.⁵⁵ I relation til karaktererne fremhæves også seriens langsomme tempo, fordi det

50 *Hufvudstadsbladet* 6. januar 2015.

51 *Aftonbladet* 1. november 2010.

52 Rixon 2012, s. 399.

53 *Iltalehti* 31. marts 2010, *Iltalehti* 20. april 2013, *Iltalehti* 30. januar 2015.

54 *Politiken* 31. januar 2010, *Politiken* 29. marts 2011.

55 *Berlingske* 19. september 2010.

netop giver karaktererne mulighed for at udvikle sig over tid: «*Mad Men* er en serie af tidsbilleder, der flyder langsomt og tilfredsstillende øjet og fornyer tanker» skriver en finsk anmelder eksempelvis.⁵⁶ Også de kvindelige karakterer optager kulturjournalisterne, især svenske og danske kvindelige kulturkritikere. De skriver for eksempel om de patriarkalske og racemæssige perspektiver i serien, som repræsenteres gennem de kvindelige karakterer, herunder den spændetrøje, som kernefamilien og forbrugersamfundet udgør. Svenske *Dagens Nyheter* skriver, at serien viser, at meget ikke har forandret sig, da mænd stadig har de fleste fordele, *Sydsvenska Dagbladet* adresserer, hvordan «monstret Betty Draper», hvis utilfredshed med livet som husmor gør hende til en «genuint bitter person», er befriende fra et feministisk perspektiv, fordi det udfordrer illusionen om det lykkelige moderskab, og under overskriften «‘*Mad Men*’-sexisme» giver danske *Politiken* et modsvar til de nationale og internationale bloggere og kommentatorer, der kritiserer *Mad Mens* sexistiske fremstilling af kvinder, da serien også kan ses som en vigtig påmindelse om vilkårene for kvinder, sorte og homoseksuelle for ikke mange år siden.⁵⁷

Betoningen af tidsånd og karakterer som kvalitetsmarkører kobler sig til seriens *originalitet, kompleksitet og dybde*. Det vil sige kvalitetskriterier, der ikke blot fremhæves i relation til «kvalitets-TV» specifikt, men også i relation til kunst og kultur mere generelt, også i kulturpolitisk regi.⁵⁸ Professor Anu Koivunen, interviewet i finske *Hufvudstadsbladet*, peger på, at *Mad Men* er mere end blot endnu en dramaserie: «I början verkade det visserligen handla väl mycket om estetik och yta, vilket jag upplevde som lite främmande. Men snabbt insåg man att styrkan låg på ett helt annat håll – nämligen i själva storyn.»⁵⁹ Serien sammenlignes ligefrem med romaner og dermed med finkultur, hvilket indikerer dens aspirationer til kunst, i hvert fald ifølge nogle kulturjournalister og deres kilder: «De bedste af de nye tv-serier såsom Sopranos, *The Wire* eller *Mad Men* minder mig om en episk roman [...]. De kan sammenlignes med Tolstoy og Proust.»⁶⁰ Andre sammenligner *Mad Men* med Richard Yates’ berømte værk *Revolutionary Road* og betegner den som «en vældigt litterær serie» (fremhævet i originalen).⁶¹ Andre igen sammenligner serien med Balzac: «Det er som at se ‘Den menneskelige komedie’

56 *Aamulehti* 6. maj 2011.

57 *Dagens Nyheter* 17. marts 2012, *Sydsvenska Dagbladet* 26. februar 2011, *Politiken* 17. marts 2011.

58 Se for eksempel Bielby, Molonte og Ngo 2005, s. 7, Lindsköld 2016.

59 *Hufvudstadsbladet* 6. januar 2015.

60 *Suomen Kuvalehti* 11. juli 2014.

61 *Hufvudstadsbladet* 6. januar 2015.

[...] bragt til live på skærmen i en opdateret form. På den måde repræsenterer serierne en revitalisering af en kvalitetsbåret fortælletradition.»⁶²

Netop i sammenligningen med andre kunstfelter finder man dog også mere kritiske røster: Nogle finder, at *Mad Men* ligner de formålsløse sæbeoperaer uden start og slutning, «om end med seriøse emner og realistisk portrættering».⁶³ Under overskriften «Medelklassens nya roman är här» argumenterer den svenske kritiker Jonas Thente for «varför tv-serier som ‘Mad Men’ och ‘Sopranos’ är vår tids kvalitetsromaner».⁶⁴ Mere kritisk begrunder Malte Persson sin oplevelse af seriens manglende fremdrift med, at TV ikke er lige så intelligent som en roman og derfor aldrig kan erstatte god litteratur.⁶⁵ Det får kritiker Maria Domellöf-Wik til at pointere, hvor «extremt banal» det er at sammenligne kunstformer.⁶⁶ Denne svenske debat sammenfattes af TV-kritiker Johan Croneman under overskriften «Teve vs. litteratur. Debatten om vad som är den högsta konstformen når allt lägre nivåer».⁶⁷ Frem for alt viser debatten, at ikke alle kritikere var enige om betegnelsen «kunst» i *Mad Mens* tilfælde, og det var heller ikke alle, der ville skrive under på TV-serien som «middelklassens nye roman».

Disse eksempler illustrerer således, at journalister, kritikere og eksperter diskuterede og (overvejende) værdsatte *Mad Men* som en «litterær» «kvalitets-TV-serie», som indeholdt «interne» kvaliteter såsom komplekse karakterer, tematisk tyngde og evne til at afspejle 1960'ernes tidsånd form- og indholdsmæssigt. Deres modtagelse og analytiske diskussioner reflekterer således en traditionel, æstetisk orienteret vurdering og kritik af kunst og kultur.

Mad Mens værkeksterne kvalitetsmarkører

Også værkeksterne eller mere markedsorienterede forhold er centrale i kulturjournalisternes kritiske diskussioner om *Mad Men* (se tabel 1). Mere end to ud af fem artikler adresserer seriens *modtagelse blandt publikum*, hvilket peger på den internationale reception som en væsentlig kvalitetsmarkør. Netop her bekræfter kulturjournalisternes diskurs dog Thompsons pointe om modsætningsforholdet mellem «fakta», såsom seertal, og den kritiske succes. Det vil sige det forhold, at «kvalitets-TV-serier» ofte har væsentlig større succes blandt det kulturelle borgerskab end blandt mainstream-TV-seerne. En finsk kritiker peger for eksempel på, at «[f]innerne blev ikke blæst bagover af serien, selvom

62 Professor i medievidenskab Anne Jerslev interviewet i *Jyllands-Posten* 6. februar 2011.

63 *Aamulehti* 11. maj 2011.

64 *Dagens Nyheter* 26. maj 2010.

65 *Expressen* 5. juni 2010.

66 *Göteborgs-Posten* 18. juni 2010.

67 *Dagens Nyheter* 10. juni 2010.

anmelderne gjorde deres bedste for at hylde den, og selvom den vandt mange priser». ⁶⁸ På mange måder cementerer dette, at kvalitetsbetegnelsen placerer TV-serien i kontrast til mainstreamkulturen. Eller sagt på en anden måde: Paradokset i den betydelige anerkendelse, som serien fik, og den manglende brede tilslutning fremstilles i sig selv som en kvalitetsmarkør. En anden finsk kulturjournalist skriver, at «*Mad Men* er for luksuriøs og smart til et massepublikum», hvilket gør serien til en «favorit blandt dem, som ser sig som frontløbere», mens en tredje udråber serien til «et mesterligt modangreb mod det simple med en fornemmelse for stil». ⁶⁹ Under den sigende titel «Et forsvar for Don Draper» skriver en norsk kritiker på lignende vis, at de begrænsede seertal har «lite med seriens kvaliteter å gjøre», og peger på, at serien er «til glede for de få av oss som dyrker de svake sidene til Don Draper». ⁷⁰ De entusiastiske kulturjournalister positionerer således typisk sig selv som del af *Mad Mens* (lille) fanskare, der deler seriens hemmelige glæder, og dermed bryder de med den traditionelle distance til det kulturobjekt, som belyses eller anmeldes. ⁷¹ I en anmeldelse af første og anden sæson betegner en dansk TV-anmelder for eksempel sig selv som blandt «vi der har meldt os under drama-serien *Mad Mens* fan-fanfarer», mens en finsk skribent skriver: «Jeg misunder dem, som stadig har til gode at blive forelsket i alle tiders kontor og alle de uperfekte karakterer.» ⁷²

Den forandrede TV-seriekultur, hvad angår produktion, distribution og sening, adresseres også på tværs af materialet og eksemplificerer Rixons pointe om, at «criticism is not just about the programmes but also about television, and the way it operates». ⁷³ I den sammenhæng bringes selve termen «kvalitet» gerne i spil til at beskrive denne forandring. *Berlingske* belyser for eksempel, hvordan drama har forskubbet sig fra biograflærredet, og at internationale og nationale succesfulde TV-serier, herunder *Mad Men*, har bidraget til denne drejning: «TV-dramaet, navnlig det amerikanske, har de seneste år taget teten, når det gælder at forene kvalitet og forretning.» ⁷⁴ I en baggrundsartikel om *Mad Men* kobler også *Politiken* kvalitetsbegrebet til de ændrede produktions- og distributionsforhold: «For kvalitetsserierne, der fortrinsvis skabes på kabelstationerne, som er betalingskanaler, handler det nemlig om at få meget omtale, gode anmeldelser og fornemme priser.» ⁷⁵

68 *Helsingin Sanomat* 31. marts 2010.

69 *Aamulehti* 6. maj 2011, *Iltä-Sanomat* 7. maj 2011.

70 *Dagsavisen* 10. april 2013.

71 Rixon 2011.

72 *Politiken* 31. januar 2010, *Helsingin Sanomat* 8. april 2015.

73 Rixon 2012, s. 396.

74 *Berlingske* 13. maj 2011.

75 *Politiken* 1. maj 2014.

Forandringerne i måden, hvorpå serier kan forbruges – altså muligheden for at «binge-watche» *Mad Men* – giver dog igen anledning til sammenligninger med romanen: «Når du ser serien på en DVD-boks, ligner oplevelsen en roman.»⁷⁶ Denne mulighed for «binge-watching» er en vigtig del af seeroplevelsen, eller som Anu Koivunen siger i et interview i *Hufvudstadsbladet*: «Mycket av kvalitets-tv bygger på att den hermeneutiska lusten ska väckas. Det är en del av njutningen. Att man tänker på struktur.»⁷⁷

Referencer til *kvalitets-TV-producenter og -distributører som HBO, ABC, AMC og Netflix* er også fremtrædende. Faktisk nævnes disse kulturindustrielle aktører i hver femte artikel (se tabel 1). Det eksemplificerer Janssen og Verboords pointe om, at kulturjournalister ofte vil trække på kulturindustrielle aktører som kvalitetsmarkører. Hermed placeres serien netop inden for rammen af «The Third Golden Age of Television».⁷⁸ *Svenska Dagbladet* refererer for eksempel til «‘tredje gyllene vågen’, en egen konstform men också en tredje storhetstid för modern amerikansk fiktion» og fortsætter: «Det sammanfaller [...] med tv-tittandets radikalt höjda status och en tv-dramatik som helt skriver om regelboken.»⁷⁹

Endelig er de mange *priser*, som *Mad Men* er blevet nomineret til eller har fået tildelt, en sidste væsentlig kvalitetsmarkør i den kulturjournalistiske diskurs – eller, i Bourdieus termer: udtryk for dens institutionaliserede kulturelle kapital. Nomineringer og priser fremhæves faktisk i én ud af tre artikler, for eksempel i alle anmeldelser og kommentarer (undtagen i Sverige). Dette gøres dog typisk kort frem for at være genstand for nærmere kommentering. Desuagtet bidrager fremhævelsen af de internationale priser til at legitimere den nordiske kulturjournalistiske interesse for serien, samtidig med at den cementerer det medie- og kulturindustrielle kredsløbs anerkendelse af serien.

Konklusion

Denne artikel har belyst, hvordan kulturjournalistik og TV-kritik i de nordiske lande italesætter spørgsmålet om kvalitet i den aktuelle populærkultur, eksemplificeret ved «kvalitets-TV-serien» *Mad Men*. Analyserne har overordnet vist, at de nordiske (kultur)journalister anlagde mange af de samme kvalitetsdiskurser om serien, men også at denne italesættelse bidrog til den kulturelle legitimering af TV-serier som et nyere «middlebrow»-kulturfænomen med både æstetiske og kommercielle kvaliteter.

76 *Helsingin Sanomat* 17. februar 2009.

77 *Hufvudstadsbladet* 6. januar 2015.

78 Janssen og Verboord 2015.

79 *Svenska Dagbladet* 28. juli 2013.

Mere specifikt har den kvantitative del af analysen vist, at journalister i alle fire nordiske lande gav *Mad Men* omfattende opmærksomhed, både i fokuserede artikler om serien og i artikler, som primært inddrog serien som kulturel reference. Det vil sige, at journalisterne i deres egenskab af *gatekeepere* i høj grad satte TV-serien på den offentlige, kulturelle dagsorden. Disse journalistiske *gatekeepere* repræsenterede mange forskellige ekspertise-områder – fra mode til internationale forhold – hvilket peger på, at TV-kritik trods alt endnu ikke er et etableret journalistisk og kritisk felt med en homogen skare af aktører og meget tydelige standarder for vurdering af TV-seriers kvalitet. Den *brede* skare af journalister positionerede sig typisk positivt over for serien, ikke mindst gennem kommenterende og vurderende genrer, og bidrog dermed – bevidst eller ubevidst – til at *markedsføre* serien, bl.a. fordi de ikke i nævneværdig grad italesatte seriens mere eksplicit kommercielle forhold såsom produktplacering. Det vil sige, at selvom mange artikler belyste, hvordan serien blev en reference for livsstil, forbrug, kultur og tidsånd, blev de mere direkte kommercielle tilknytninger ikke adresseret – for eksempel hvordan kultur- og forbrugerindustrien netop kunne kapitalisere på seriens stil- og forbrugsuniverser.

Den kvalitative del af analysen, som navnlig fokuserede på anmeldelser, analyser og kommentarer, har vist, hvordan kulturjournalisterne også bidrog til at *klassificere*, valorisere og legitimere *Mad Mens* kvaliteter ved at fokusere på både *værkinterne* og *værkeksterne* forhold. Ikke mindst seriens evne til at fange tidsånden – både 1960'ernes og 2010'ernes – indholdsmæssigt, tematisk og æstetisk blev fremhævet som udtryk for kvalitet ligesom seriens karakterer og deres kobling til aktuelle forhandlinger af mande- og kvinderoller. Endvidere blev *Mad Men* sammenlignet med kanoniske litterære værker og dermed med et kulturelt felt, litteraturen, og specifikke værker inden for dette felt, som typisk forbindes med æstetisk kvalitet. Hvad angår de eksterne kvalitetsmarkører, berørte disse i høj grad modtagelsen af serien blandt kritikere, de mange branche- og kritikerpriser, som serien modtog, samt reference til de «auteur-TV-producenter», som typisk forbindes med «kvalitets-TV-drama». Disse diskurser var ikke unikke for bestemte nordiske lande, men udgjorde en fælles italesættelse af *Mad Men* som kvalitet.

I et mere overordnet perspektiv bidrager analyserne til diskussionen om, hvordan kulturjournalister indgår i kulturelle gatekeeping-, markedsførings- og valoriserings- eller legitimeringsprocesser, også i relation til mere populær-kulturelle fænomener såsom TV-serier, gennem meget enslydende diskurser om værkernes eller seriernes kvaliteter. Selvom analysen viste, at TV-kritik endnu ikke er et meget etableret kulturjournalistisk felt med en række faste kulturjournalister forankret i en særlig TV-faglig ekspertise, bekræfter casen samspillet mellem etablerede kulturkritiske institutioner – academia og pres-

sen – i definitionen af kulturel kvalitet. Det skyldes, at kulturjournalisterne ikke kun anlagde mange af de samme diskurser på tværs af landegrænser, men også at disse diskurser på mange måder reproducerer de kendetegn, som også den nyere TV-forskning har udpeget som karakteristiske for den seneste bølge af «kvalitets-TV». Artiklens analyser eksemplificerer dog også, hvordan kritikere og andre typer «kulturelle mellemlid» eksplicit kombinerer deres professionelle ekspertise og (medie)institutionelle autoritet med deres personlige smag, følelser og oplevelser, når de fremsætter kvalitetsvurderinger.⁸⁰ Det vil sige, hvordan de blander institutionaliserede, kontekstualiserende og «objektive» kriterier med subjektive oplevelser og mere essentialistiske, følelsesmæssige reaktioner. Dette kom til udtryk gennem den måde, hvorpå journalisterne fungerede som personlige ambassadører for en serien ved at udtrykke deres egen personlige forkærlighed for dens æstetik, univers og karakterer og hermed tilførte et ekstra lag til de akademiske diskurser om «kvalitets-TV». Mediedækningen og -kritikken af *Mad Men* i alle fire lande eksemplificerer dermed en dobbelt legitimeringsstrategi, hvor et vist kulturelt «connoisseurship» møder «fandom» ved at hylde serien gennem både «objektive» and «subjektive» kriterier og derigennem konsolidere dens kvalitet.

Selvom serien aldrig nåede meget høje seertal, da den blev vist på TV, bidrog kulturjournalisternes kulturelle mediering til, at den blev en alment kendt og brugt kulturel reference i en bredere offentlighed. Det journalistiske kredsløb og fællesskab spiller således en væsentlig rolle i produktionen, reproduktionen og fornyelsen af den kulturelle kanon. På den måde siger analysen noget om, hvordan aktuelle kvalitetsdiskurser tager form i en medieret kontekst, og dermed om det professionelle felt og den industri, som kulturjournalisterne selv tilhører (nyheds- og medieindustrien), den industri, de gennem deres tekster skriver om (TV- og kulturindustrien), og den bredere samfundskultur, de er del af.⁸¹

Litteratur

- Anderson, Christopher (2009). «Producing aristocracy of culture in American television». I G.R. Edgerton og J.P. Jones (red.), *The Essential HBO Reader* (s. 23–41). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Baumann, Shyon (2001). «Intellectualization and art world development: Film in the United States». *American Sociological Review*, 66(3), s. 404–426.

80 Janssen 1997, Janssen og Verboord 2015, Negus 2002.

81 Se Rixon 2012, s. 399.

- Béliard, Anne-Sophie (2015). «When cultural criticism blurs cultural hierarchies: The case of series journalism in France». *Journalism Practice*, 9(6), s. 907–923.
- Bielby, Denise D., Molly Moloney og Bob Q. Ngo (2005). «Aesthetics of television criticism: Mapping critics' reviews in an era of industry transformation». I C. Jones og P.T. Thornton (red.), *Transformation in Cultural Industries* (s. 1–43). Bingley: Emerald Group Publishing.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Brunson, Charlotte (1990). «Problems with quality». *Screen*, 31(1), s. 67-90.
- Damico, Amy M. og Sara E. Quay (2016). *21st-Century TV Dramas: Exploring the New Golden Age*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Elkins, James (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickley Paradigm Press.
- Ellefsen, Bernhard (2016). «Den ytterste instans». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85-103). Oslo: Kulturrådet.
- Hellman, Heikki og Maarit Jaakkola. (2012). «From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland». *Journalism*, 13(6), s. 783-801.
- Hovden, Jan Fredrik (2008). *Profane and Sacred. A Study of the Norwegian Journalistic Field*. Doktorafhandling. Universitetet i Bergen.
- Jaakkola, Maarit (2015). *The Contested Autonomy of Arts and Journalism: Change and Continuity of the Dual Professionalism of Cultural Journalism*. Tampere: Tampere University Press.
- Janssen, Susanne (1997). «Reviewing as social practice: Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction». *Poetics*, 24(5), s. 275-297.
- Janssen, Susanne og Marc Verboord (2015). «Cultural mediators and gatekeepers». I J.D. Wright (red.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (2. udg., vol. 5, s. 440-446). Oxford: Elsevier.
- Jenner, Mareike (2016). «Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching». *New Media & Society*, 18(2), s. 257-273.
- Klein, Bethany (2005). «Dancing about architecture: Popular music criticism and the negotiation of authority». *Popular Communication*, 3(1), s. 1-20.
- Koreman, Rian (2014). «Legitimizing local music: Volksmuziek, hip-hop/rap and dance music in Dutch elite newspapers». *Cultural Sociology*, 8(4), s. 501-519.
- Kristensen, Nete Nørgaard (2009). «Kulturstoffet: Stjerner, hjerter og medieprofilering». I A.B. Lund, I. Willig og M. Blach-Ørsten (red.), *Hvor*

- kommer nyhederne fra? *Den journalistiske fødekæde i Danmark før og nu* (s. 121-132). Aarhus: Ajour.
- Kristensen, Nete Nørgaard (2016). «Kulturjournalistikkens dagsordener og dagsordensættere på tværs af platforme». I I. Willig og M. Blach-Ørsten (red.), *Den fælles dagsorden og alle de andre* (s. 243-261). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Kristensen, Nete Nørgaard og Kristina Riegert (red.) (2017). *Cultural Journalism in the Nordic Countries*. Göteborg: Nordicom.
- Kristensen, Nete Nørgaard og Unni From (2011). *Kulturjournalistik – journalistik om kultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Kristensen, Nete Nørgaard og Unni From (2015a). «Cultural journalism and cultural critique in a changing media landscape». *Journalism Practice*, 9(6), s. 760-772.
- Kristensen, Nete Nørgaard og Unni From (2015b). «From ivory tower to cross-media personas: The heterogeneous cultural critic in the media». *Journalism Practice*, 9(6), s. 853-871.
- Lauridsen, Palle Schantz (2016). *TV-serier*. Viborg: Samfundslitteratur.
- Lavery, David, Douglas L. Howard og Paul Levinson (2011). *The Essential Sopranos Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Lavik, Erlend (2014). *TV-serier: «The Wire» – og den tredje gullalderen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lindsköld, Linnéa (2016). «Ett användbart kvalitetsbegrepp: Kvalitetsbedömning i litteraturpolitik». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 162-182). Oslo: Kulturrådet.
- Maguire, Jennifer Smith og Julian Matthews (2012). «Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context.». *European Journal of Cultural Studies*, 15(5), s. 551-562.
- Maguire, Jennifer Smith og Julian Matthews (red.) (2014). *The Cultural Intermediaries Reader*. London: Sage.
- Martin, Brett (2013). *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: Penguin Press.
- Matrix, Sidneyeve (2014). «The Netflix effect: Teens, bingewatching, and on-demand digital media trends». *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), s. 119-138.
- McCabe, Janet og Kim Akass (2009). «It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV». I M. Leverette, B.L. Ott og C.L. Buckley (red.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (s. 83-93). London: Routledge.
- McDonald, Rónán (2007). *Death of the Critic*. London: Continuum.

- Mikos, Lothar (2016). «Digital media platforms and the use of TV content: Binge watching and video-on-demand in Germany». *Media and Communication*, 4(3), s. 154-161.
- Mittell, Jason (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Narrative Storytelling*. New York: New York University Press.
- Negus, Keith (2002). «The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption». *Cultural Studies*, 16(4), s. 501-515.
- Newman, Michael Z. og Elana Levine (2012). *Legitimizing Television*. New York: Routledge.
- Pichard, Alexis (2011). *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris: Editions Le Manuscrit.
- Rixon, Paul (2011). *TV Critics and Popular Culture: A History of British Television Criticism*. London: IB Tauris.
- Rixon, Paul (2012). «Re-evaluating the role of television criticism in the British Press». *Journalism*, 14(3), s. 388-400.
- Robinson, M.J. (2012). «Branding the admen of Mad Men: New media, the post-network era, and the reinvention of American television». I D. Stern, J. Manning, J. Dunn og I. Ristic (red.), *Lucky Strikes and a Three Martini Lunch: Thinking about Television's Mad Men* (s. 210-225). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Schmutz, Vaughn, Alex Van Venrooij, Susanne Janssen og Marc Verboord (2010). «Change and continuity in newspaper coverage of popular music since 1955». *Popular Music and Society*, 33(4), s. 501-515.
- Syvetsen, Trine, Gunn Enli, Ole J. Mjøs og Hallvard Moe (2014). *The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Age*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Thompson, Robert J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Van Rees, Cees J. (1987). «How reviewers reach consensus on the value of literary work». *Poetics*, 16(3-4), s. 275-294.
- Verboord, Marc (2014). «The impact of peer-produced criticism on cultural evaluation. A multilevel analysis of discourse employment in online and offline film reviews». *New Media & Society*, 16(6), s. 921-940.
- Vonderau, Patrick (2014). «Beyond piracy: Understanding digital markets». I J. Holt og K. Sanson (red.), *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age* (s. 99-123). London: Routledge.

Avisartikler

Aamulehti, 6. maj 2011. «Vuosikymmen jota ei edes ollut», Kari Salminen.

- Aamulehti*, 11. maj 2011. «Viinaa, tupakkaa ja seksiä», Juhani Karilainen.
- Aftenposten*, 4. april 2012. «Suksessoppskriften funker fortsatt», Cecilie Asker.
- Aftonbladet*, 1. november 2010. «Gamla Roller», Martin Aagård.
- Berlingske*, 13. maj 2011. «Drama skal ses på TV», Mads Kastруп.
- Berlingske*, 19. september 2010. «Universets herre», Helle Broberg Nielsen.
- Dagens Nyheter*, 10. juni 2010. «Teve vs. litteratur. Debatten om vad som är den högsta konstformen når allt – ... lägre nivåer», Johan Croneman.
- Dagens Nyheter*, 17. marts 2012. «Julia Svensson: De som tjänar mest på kvinnokampen just nu är redan framgångsrika män», Julia Svensson.
- Dagens Nyheter*, 26. maj 2010. «Medelklassens nya roman är här», Jonas Thente.
- Dagens Näringsliv*, 11. september 2010. «TV-disiplin», Øyvør Dalan Vik.
- Dagsavisen*, 10. april 2013. «Et forsvar for Don Draper», Reidar Spigseth.
- Expressen*, 5. maj 2010. «Mad Men – ett måste», Malte Persson.
- Göteborgs-Posten*, 18. juni 2010. «Att kokettera med bristfälligt vetande», Maria Domellöf-Wik.
- Helsingin Sanomat*, 17. februar 2009. «Uskokaa jo, tämä on taidetta», Leena Virtanen.
- Helsingin Sanomat*, 31. marts 2010. «Television kaunein namu saa jatkoa», Leena Virtanen.
- Helsingin Sanomat*, 8. april 2015. «Kun Don Draperin kädet alkoivat tutista – Huima tarina newyorkilaisesta mainosmiehestä päättyy», Mikko Aaltonen.
- Hufvudstadsbladet*, 6. januar 2015. «Reklammannens uppgång och all», Mårten Westö.
- Iltä-Sanomat*, 7. maj 2011. «Tosi kauniit ja rohkeat», Kari Salminen.
- Iltalehti*, 20. april 2013. «Yksi huono puoli», Jenni Uotinen.
- Iltalehti*, 30. januar 2015. «Mielipuolet mainosmiehet», [uden byline].
- Iltalehti*, 31. maj 2010. «Palkittu sarja palaa ruutuun», Tero Paloniemi.
- Jyllands-Posten*, 6. februar 2011. «Tv-serien er kommet ud af skammekrogen», Katrine Sommer Boysen.
- Politiken*, 1. maj 2014. «Mad men går efter det evige liv», Helene Navne.
- Politiken*, 17. marts 2011. «‘Mad Men’-sexisme», Ditte Giese.
- Politiken*, 31. januar 2010. «Røg, sprut og sidespring», Henrik Palle.
- Politiken*, 29. marts 2011. «Kunsten at genopfinde sig selv», Sophie Engberg Sonne.
- Suomen Kuvalehti*, 11. juli 2014. «Game of Thrones koukuttaa – näin tv-sarjoista tuli tarinankerronnan kuningaslaji», Kalle Kinnunen.
- Svenska Dagbladet*, 24. marts 2012. «Mad men en spegel för vår vilsenhet», Joel Halldorf.
- Svenska Dagbladet*, 28. juli 2013. «Tv-serierna har helt skrivit om reglerna för berättandet», Anna Hellsten.

Sydsvenska Dagbladet, 26. februar 2011 «Monstret Betty Draper», Anna Hellsten.

Vårt Land, 10. november 2010. «Mad Men – hva nå?», Liv Riiser.

Webkilder

HBO Nordic (2017). Tjänst. Hentet fra: <https://se.hbonordic.com/service/about> (læst 18. marts 2017).

IMDb (2017). *Mad Men (2007–2015)*. Awards. Hentet fra: http://www.imdb.com/title/tt0804503/awards?ref_=tt_awd (læst 15. januar 2017).

Warner Bros. (2011). Warner Bros. Home Entertainment Group names Stefan Lampinen managing director, Nordic region. Hentet fra: <http://www.warnerbros.com/studio/news/warner-bros-home-entertainment-group-names-stefan-lampinen-managing-director-nordic> (læst 18. marts 2017).

Algoritmens ansikt: Brukeropplevelser av kvalitet og relevans i algoritmiske anbefalinger på kulturfeltet

Terje Colbjørnsen

Funksjoner knyttet til informasjon, rådgiving og kvalitetsvurderinger i kulturfeltet er i endring. Tradisjonelt har det vært en av rollene til anmeldere, kritikere, kuratorer, journalister og profesjonelle aktører i kulturfeltet å gi publikum informasjon om nye kulturprodukter samt rådgi forbrukerne om hvordan de skal orientere seg i kulturverdenen, godt understøttet av markedsystemer som bestselgerlister og reklame.¹ Sammen med innflytelsesrike amatører har smaksdommere i bransje og presse skilt klinten fra hveten og gitt vurderinger av hva som er henholdsvis godt, middelmådig og dårlig. Digitaliseringen av medie- og kulturbransjene har endret dette bildet. I dag synes de nevnte aktørene i økende grad å bli supplert – og tidvis erstattet – av automatiserte tjenester. Særlig har algoritmene som benyttes av store medie- og internetselskaper, fått en sentral funksjon i å forsøke å lede publikum til nye og bedre kulturopplevelser: Spotify anbefaler album og sanger basert på dine egne og nettverkets lyttevaner, Amazon tilbyr tips til videre lesestoff basert på samme logikk, mens Netflix gjør det samme for filmer og tv-programmer. Gjennom å tilby målrettet kulturell veiledning basert på datastyrt analyse av enorme reservoarer av brukerdata (såkalte *big data*) har tjenestene blitt sentrale noder i de nettverkene som forbinder brukere og kulturprodukter. Algoritmebaserte anbefalingstjenester gjør det praktisk mulig å orientere seg i til dels svært omfangsrike databaser (fra noen tusen tv-serier og filmer

1 Hesmondhalgh 2007, Maguire og Matthews 2014.

hos Netflix til 20–30 millioner sanger i de store musikkstrømmetjenestene), en funksjon som umulig lar seg erstatte av én enkelt kritiker eller kurator.

En algoritme er grunnleggende sett en beskrivelse av en fremgangsmåte for å løse et bestemt problem gjennom en trinnvis metode. For digitale tjenester kan algoritmer defineres som «encoded procedures for transforming input data into a desired output, based on specific calculations».² I bred forstand fører altså *input* av data i den ene enden til et resultat, en *output*, i den andre. I noen tilfeller vil en algoritmisk prosess kunne generere ett korrekt resultat, som når en kalkulator foretar sine beregninger, men det er gjerne verre å skulle vurdere om en automatisert anbefaling på kulturfeltet er korrekt eller ei: Selv til forholdsvis enkle *inputs* som «flere plater med Ludwig van Beethoven» eller «noe som likner på *Pulp Fiction*» finnes det et utall ulike *outputs*. Det som oppleves som et relevant, nyttig eller kvalitativt godt forslag av én bruker, vil ikke nødvendigvis oppleves slik av en annen.

Hvordan spesifikke algoritmer mer presist fungerer, blir gjerne behandlet som forretningshemmeligheter innad i selskapene. Hvilke kriterier som ligger til grunn for utregningene, er i stor grad ukjent – utover helt generelle trekk –, og de tekniske detaljene er som regel også skjult. Kompleksiteten i selve programmeringen av algoritmene og hvordan de virker sammen med hverandre, betyr også at lekfolk (og forskere uten informatikkbakgrunn) vil ha vansker med å overskue hvordan tjenestene kommer frem til de konkrete anbefalingene, noe som kan forsterke inntrykket av at algoritmenes filtreringer er uforståelige eller rent ut magiske.

Det er mulig å få et innblikk i algoritmenes virkemåte ved for eksempel å studere patenter eller utviklingsplaner eller plukke fra hverandre algoritmenes bestanddeler og systematisk studere og teste hvordan de virker i praksis (såkalt *reverse engineering*). Dette er fremgangsmåter som kan gi innsikt i teknologien, men som er avhengig av tilgang og teknisk kompetanse. En alternativ strategi er å undersøke hvilke sosiale, politiske og kulturelle sammenhenger algoritmer inngår i.³ Dette kan for eksempel skje gjennom en brukerstudie. Særlig hos aktive brukere kan vi forvente å finne en gryende bevissthet om automatiseringens rolle i vårt digitale liv. For eksempel rapporterer Bucher om Facebook-brukere som reflekterer over det hun kaller «the algorithmic imaginary», forstått som «ways of thinking about what algorithms are, what they should be and how they function».⁴ Brukerperspektivet gir en inngang til å forstå de sammenhengene algoritmer virker innenfor, det vil si i lys av praksis og med et annet perspektiv enn på selve teknologien eller

2 Gillespie 2014, s. 167.

3 Ananny og Crawford 2016.

4 Bucher 2016, s. 1

på produsenten av tjenesten. Det man får av et slikt brukerperspektiv, er ikke nødvendigvis presise forståelser av hva en algoritme er, eller koherente og konsise definisjoner av hva kvalitet og relevans innebærer, men snarere oppfatninger og antakelser som indikerer hvordan disse begrepene anvendes i hverdagslig diskurs.

Der tidligere brukerorientert forskning på algoritmer gjerne har tatt utgangspunkt i Facebook-bruk, har jeg i denne undersøkelsen undersøkt algoritmebaserte anbefalinger innenfor en kulturell kontekst.⁵ Utgangspunktet var en interesse for hvordan brukere møter algoritmer: Opplever de algoritmiske anbefalinger fra tjenester som Spotify og Netflix som gode eller dårlige – som praktiske og relevante eller som påtrengende og uhensiktsmessige? Oppfatter de anbefalingene som kvalitetsvurderinger gitt av eksperter, som personlig skreddersydde anbefalinger, som nøytral informasjon eller rådgiving, eller som mer tilfeldig generert? Det har også vært et siktemål å belyse hvorvidt brukerne har et aktivt og bevisst forhold til algoritmer: I hvilken grad gjør de seg tanker om hvordan tjenestene fungerer? Gjør de noe aktivt for å påvirke algoritmene og resultatene av algoritmebaserte prosesser?

Mer presist har prosjektet tatt for seg følgende problemstilling: *Hvordan opplever aktive brukere av digitale medieplattformer automatiserte anbefalingstjenester for kulturelle produkter og tjenester med hensyn til kvalitet og relevans?*

Undersøkelser sentrert om brukerperspektivet gir ikke bare et innblikk i hvilke roller algoritmene har i daglig mediebruk, og hvordan anbefalinger oppleves av brukere, men tilbyr også en forståelse av grunnlaget for kvalitetsdommer i samtidens digitale kulturliv og dermed for sammenhengen mellom kvalitet og relevans.

Kvalitet og relevans i algoritmebaserte tjenester

Kvalitetsbegrepet er i det moderne kulturfeltet og i kulturpolitikken mye anvendt både som mål og målestokk. Enighet om hva kvalitet innebærer, er det derimot ikke. Der kvalitet i andre sfærer, som innen industrivirksomhet, er forbundet med ISO-standarder og institusjonaliserte, målbare kriterier for hvordan et produkt er fremstilt, er kulturfeltet preget av en alltid pågående kvalitetsdiskusjon. Etymologisk har «kvalitet» opphav i det latinske *qualitas*, som betyr «beskaffenhet» eller «egenskap». I dagens diskurs om kvalitet ved kulturprodukter kan man fremdeles finne anknytninger til de tekniske og håndverksmessige egenskapene ved et kunstprodukt, så som innspillingskvalitet eller bildeoppløsning. Men like ofte er kvalitet forbundet med kritikk og vurderin-

5 Bucher 2016, Eslami mfl. 2015, Rader og Gray 2015.

ger, med evnen og muligheten til å skjelle godt fra dårlig. Kvalitetsbegrepet kan dermed aktiveres både som en tenkt egenskap og en vurdering av verdi.

Ifølge Frederik Tygstrup har man i den moderne diskusjon om kvalitet i kulturlivet hatt to hovedposisjoner for anerkjennelse av kulturell kvalitet: Det første perspektivet ser kvalitet synonymt med suksess på et marked, det andre som noe som defineres av en kulturell elite.⁶ Som også Tygstrup er inne på, er disse posisjonene i forandring i den digitale kulturen. Digitaliseringen har banet vei for fremveksten av nye mellomledd og distribusjonsledd og åpnet for nye måter å forholde seg til kulturprodukter på. Digitaliseringen bidrar til nye strukturer for tilbakemeldinger mellom produksjonsledd og konsumenter, i form av en mer eller mindre konstant strøm av feedback fra alltid oppkoblede digitale forbrukere. Med nye former for dataanalyse og automatisering har de digitale kulturtilbyderne muligheten til å skreddersy tjenester til individer som de akkumulerer stadig mer kunnskap om. Tygstrup ser at dette åpner for «en ny microengineering af markedsrettede værker», der overraskelsesmomentene i den markedsrettede kulturen står i fare for å forsvinne.⁷ I sum og over tid kan algoritmebaserte anbefalinger bidra til å styre den kulturelle smak, ikke bare på individuelt nivå, ved å trekke oppmerksomheten mot bestemte produkter, men også ved å kunne endre kulturforbruket og innretningen av smak på samfunnsnivå.⁸

William Uricchio ser mangelen på det overraskende og uventede som kjennetegnet ved algoritmene til Spotify, Netflix og Amazon: «No ‘surprises’ or ‘unwanted’ encounters, just uncannily familiar themes and variations.»⁹ Generelt illustrerer dette algoritmenes innebygde paradoks i kulturelle sammenhenger: Etter hvert som algoritmen lærer brukeren bedre å kjenne – gjennom akkumulering av brukerdata og maskinlæring –, vil den tilby kulturprodukter som ligger tett på etablerte smaksmonstre og bevege seg utenom de overraskelsene som nettopp er sentrale for mange kulturopplevelser.¹⁰ Det å gjenskape «serendipitet», en utilsiktet og positiv oppdagelse når man søker etter noe annet, har blitt identifisert som en særlig utfordring for algoritmene.¹¹ En variant av problemet med å gjenskape serendipitet gjenfinner vi i teoriene om nettbaserte «filterbobler» eller «ekkokamre», der brukeren kun eksponeres for informasjon som bekrefter et syn eller en preferanse han eller hun allerede har.¹²

6 Tygstrup 2016, s. 23–24.

7 Tygstrup 2016, s. 24.

8 Beer 2013, se også Striphas 2015.

9 Uricchio 2015, s. 8, se også Tygstrup 2016.

10 Nowak 2016.

11 Gundersen 2014, Rond 2014.

12 Pariser 2011, Sunstein 2007.

Tilsvarende er det en utfordring når algoritmene søker etter sammenheng i sprikende bruks- og handlingsmønstre, som når noen har lånt Netflix-kontoen din, når *guilty pleasures* får prege spillelistene i Spotify, eller når Amazon forsøker å kople sammen ymse elementer fra handlehistorikken din. Begrepet «apophenia» beskriver algoritmenes tilbøyelighet til å se sammenhenger i brukerdata der mønstre ikke egentlig finnes.¹³ Algoritmens leting etter sammenheng kan gi overraskende resultater, men overraskelsen oppleves ikke nødvendigvis positivt. Med mindre brukeren opplever at det finnes en form for sammenheng mellom den smaken han eller hun har gitt uttrykk for, og det algoritmen tilbyr, vil «apophenia» i output fortolkes som en mangel ved algoritmen, ikke som en utilsiktet oppdagelse. Som Mark de Rond har minnet om, er serendipitet ikke synonymt med tilfeldighet: «[S]erendipity results from the ability to identify ‘matching pairs’ of events, or events that are *meaningfully*, even if not necessarily causally, related.»¹⁴

Algoritmenes forsøk på å innrette anbefalinger etter brukerens individuelle smak, innebærer også at persontilpasset *relevans* gis en tydeligere betydning. Det som anbefales, er ikke nødvendigvis det som har vært gjenstand for kvalitetsvurderinger, men det som svarer til brukerens tidligere input. I leksikalsk forstand kan relevans defineres som noe «som er av betydning for en sak eller som betyr noe i en funksjonssammenheng».¹⁵ I hverdagslig språkbruk snakker vi gjerne om at noe er relevant for en person (relevant for meg) eller i en bestemt situasjon (relevant akkurat nå). Utover å ha en funksjon i dagligtalen er «relevans» også et sentralt begrep innenfor informatikk, særlig innen informasjonsinnhenting, der blant annet søkemotorer programmeres med tanke på å gi relevante treff.¹⁶ Vi må skille mellom en teknisk forståelse av relevans og den hverdagsforståelsen som her ligger til grunn. *Output* som kan defineres som relevant i informasjonsteknisk forstand, kan brukeren oppleve som irrelevant og av lav kvalitet. Et googlesøk gir en treffliste som kan oppleves nyttig eller unyttig, men vurderes ikke av den gjengse bruker ut fra kvalitative egenskaper ved søkemotoren, men ut fra hvorvidt søkeresultatet ga en respons som var tilfredsstillende der og da: «Fikk jeg svar på det jeg lurte på?» I kulturell sammenheng er det ikke engang alltid sikkert man vet hva man var ute etter (jmfør begrepet om serendipitet).

Selv om relevans kan ha en presis teknisk definisjon, må det fra et sosiologisk ståsted, slik Tarleton Gillespie har påpekt, ses som et begrep som er åpent for fortolkning:

13 Boyd og Crawford 2012.

14 Rond 2014, s. 342.

15 Jf. *Store Norske Leksikon*: snl.no/relevans

16 Mizzaro 1997.

[R]elevant is a fluid and loaded judgment, as open to interpretation as some of the evaluative terms media scholars have already unpacked, like «newsworthy» or «popular». As there is no independent metric for what *actually* are the most relevant search results for any given query, engineers must decide which results look «right» and tweak their algorithm to attain that result, or make changes based on evidence from their users [...].¹⁷

I diskusjonen videre skiller jeg dermed mellom *kvalitet* og *relevans* på følgende vis: «Kvalitet» forstås som en egenskap eller en vurdering som er gyldig utover det enkelte individ eller en spesifikk situasjon. «Relevant» er den informasjonen som er nettopp individ- og situasjonstilpasset.

Teori og metode

Forskningen på algoritmer i kulturelle kontekster kan ses som en undergruppe av såkalte *software studies*.¹⁸ Med fremveksten av Google, Facebook, Amazon, Netflix, Spotify og andre digitale tjenester har algoritmenes sentrale rolle i kultur- og medievirksomhet fått økt oppmerksomhet, også blant kommunikasjonsforskere og sosiologer, som har argumentert for å se algoritmer som mer enn tekniske løsninger.¹⁹ Undersøkelser av algoritmers sosiale, kulturelle og politiske sider vektlegger gjerne at teknologiske systemer er utformet av mennesker i en konkret sammenheng og for konkrete formål, med de skjevheter og fordommer som følger av dette.²⁰ Selv om algoritmebaserte tjenester tar utgangspunkt i data om reell brukeratferd, er de ikke nøytrale eller uavhengige av kommersielle interesser.²¹ Mike Anannys definisjon av det han kaller «networked information algorithms», er relevant i så måte, fordi han på en eksplisitt måte knytter teknologi til sosial praksis og makt: «assemblages of institutionally situated code, practices, and norms with the power to create, sustain, and signify relationships among people and data through minimally observable, semiautonomous action».²² Denne forståelsen av hvordan algoritmene inngår i nettverk av sosiale og teknologiske forhold, reiser spørsmålet om hvorvidt brukerne er seg bevisst hvilken plass de selv har i disse nettverkene, hvilke interesser som bidrar til å forme anbefalingsalgorit-

17 Gillespie 2014, s. 175, se også Grøgaard 2016.

18 Fuller 2008, Chun 2011, Manovich 2013.

19 Goffey 2008, Anderson 2013, Gillespie 2014, 2016, Napoli 2014, Beer 2016, Ananny 2015, Kitchin 2016, Bucher 2012.

20 Se for eksempel Crawford 2016.

21 Ananny 2015, Bolin og Schwarz 2015, Mager 2012.

22 Ananny 2015, s. 1.

mene, hva brukerdata anvendes for, og hvilke strategier som eventuelt finnes for å utøve motmakt eller manipulere og kontrollere algoritmene.

Den økte oppmerksomheten om algoritmenes rolle i vår digitale hverdag innebærer at begrepet «algoritme» brukes på ulike måter og med ulike betydninger, og vi må være bevisst på hvilken forståelse av begrepet vi anlegger.²³ I denne studien anvendes og diskuteres algoritmer og algoritmebegrepet i sammenheng med dets sosiale og diskursive funksjon, altså hvordan det konkret anvendes i dagligtale og i dagligdagse settinger. Det er verdt å merke seg at når informantene i denne studien uttaler seg om «algoritmer», fungerer begrepet gjerne synonymt med eller som en erstatning for selve tjenesten (for eksempel Spotify) eller en funksjon i tjenesten (for eksempel søk eller auto-genererte spillelister). Det som kan synes som upresis begrepsbruk, betrakter jeg som et uttrykk for den utilgjengelighet og tåkelegging som kjennetegner de digitale medietjenestene generelt og algoritmer spesielt. Algoritmene og deres funksjon omtales gjerne som «black boxes» – lukkede og utilgjengelige teknologiske løsninger.²⁴ Som Bruno Latour har påpekt, er det ikke ukjent at fremgangsrik teknologi kjennetegnes ved tåkelegging eller «blackboxing»: «When a machine runs efficiently, when a matter of fact is settled, one need focus only on its inputs and outputs and not on its internal complexity.»²⁵

For å besvare problemstillingen designet jeg et undersøkelsesopplegg som involverte et to timer langt fokusgruppeintervju samt kortere individuelle oppfølgingsintervjuer. Åtte informanter ble rekruttert høsten 2016.²⁶ Informantene kunne alle defineres som «aktive brukere» av digitale medietjenester, forstått som jevnlig brukere av to eller flere av de følgende tjenestene: Spotify, Netflix, HBO, Amazon, YouTube, Apple Music og Tidal. Informantene er i det følgende pseudonymisert.

23 Se Gillespie 2016 og Kitchin 2016 for begrepsdiskusjoner.

24 Pasquale 2015.

25 Latour 1999, s. 304.

26 En nettbasert spørreundersøkelse som kartla informantens alders-, kjønns- og mediebruksprofil, ble distribuert. Seks informanter ble rekruttert på denne måten. For å supplere utvalget ble det rekruttert to studenter ved hjelp av plakat og muntlig informasjon. De åtte informantene var fra tidlig i tjuårene til midt i fortiårene, med en hovedvekt i aldersgruppen 26–35 år og 36–45 år. Fem var kvinner, tre menn. Jeg hadde ingen nære bånd til noen av informantene. Samtlige skrev under på en samtykkeerklæring som inneholdt detaljert informasjon om studien. Fokusgruppa fant sted 7. november 2016 og individuelle oppfølgingsintervjuer på mellom 20 og 35 minutter ble foretatt med informantene innenfor et fem ukers tidsrom etter dette (ett på Skype). Det ble tatt lydopptak av fokusgruppa, og dette ble transkribert av prosjektleder. Lydopptak ble også tatt av oppfølgingsintervjuer, og notater er tatt i forbindelse med disse. Det transkriberte opptaket ble analysert av prosjektleder; notater fra oppfølgingsintervjuer hadde en supplerende funksjon. Studien og undersøkelsesopplegget er godkjent av Norsk Senter for Forskningsdata.

Analysen av intervjuene tok form av en tematisk kategorisering (koding) av sitater samt ord og uttrykk som beskrev brukeropplevelser og erfaringer med algoritmene (for eksempel «skremmende», «paranoid», «kjedelig»). Basert på funn fra en tidligere studie²⁷ definerte jeg i utgangspunktet fire kategorier for organisering av det analyserte intervjumaterialet: 1) *kvalitet og relevans*, 2) *fornying og filterbobler*, 3) *bevisste strategier og relasjoner til algoritmer* og 4) *følelsesmessige reaksjoner*. Et eksempel på koding kan være et sitat som innledes med en beskrivelse av hvordan informanten i liten grad leter opp ny musikk (kategori 2), fulgt av en redegjørelse for erfaringen av at det er vanskelig å filtrere bort det dårlige innholdet som tilbys gjennom algoritmer (kategori 1) og at dette oppleves som problematisk og frustrerende (kategori 4), før sitatet munner ut i en beskrivelse av hvordan informanten normalt forholder seg passivt til algoritmeanbefalingene, som en radioaktig strøm (kategori 3). Med andre ord er det ofte glidende overganger mellom kategoriene.

Analyse og funn

De åtte informantene er alle såkalte aktive brukere, men forholder seg ulikt til de forskjellige algoritmebaserte tjenestene. Ingen av tjenestene benyttes av samtlige informanter, men Netflix, Spotify og Amazon var referansepunkter for mye av diskusjonen.²⁸ Med hensyn til Spotify gikk mye av diskusjonen rundt deres Discover Weekly-tjeneste, en personlig tilpasset spilleliste som genereres automatisk hver mandag.

I fokusgruppesamtalen gjorde deltakerne hyppige sammenlikninger mellom tjenester, særlig mellom Netflix, Spotify og Amazon, men de knyttet også an til en større mediekontekst gjennom referanser til Facebook, Twitter, andre nettbaserte tjenester samt tradisjonelle radio- og tv-kanaler. Det er dermed verdt å merke seg at bruk og opplevelser av algoritmebaserte tjenester inngår i en kontekstavhengig mediepraksis der ulike digitale og ikke-digitale tjenester flettes inn i hverandre og tilpasses ulike hverdagssituasjoner og livsfaser, slik det også er observert i andre studier av bruk av musikkstrømmetjenester.²⁹

For å få en forståelse av informantenes grunnleggende kunnskap om algoritmer stilte jeg innledningsvis et spørsmål om hva en algoritme er, og hva den kan gjøre. Overordnet hadde informantgruppa et bevisst forhold til algoritmenes virkemåte og var vel informert om hva algoritmebaserte anbefalinger i generell forstand bygger på. Følgende utveksling kan stå som illustrasjon:

27 Colbjørnsen (under utgivelse).

28 Mens syv av åtte informanter oppga å bruke Netflix og Spotify, var det seks som brukte Amazon og fem som oppga å bruke YouTube jevnlig.

29 Hagen 2015, Kjus 2016.

Jon: Det er vel bare en matematisk formel som prøver å se på mønsteret i det du ser på, eller konsumerer, holdt jeg på å si. Som prøver å forstå hva de neste tingene kommer til å være. Det er sånn jeg opplever det.

Peter: Så handler det bare om å kalibrere komponentene i forkant, lik-som, ax pluss k er lik y , men mange x_1 , x_2 og så videre. Og så kalibrere i forkant for å få vektingen mellom de ulike komponentene slik at de passer.

Marte: Og jo flere data den har, jo mer riktig blir den, sannsynligvis.

Jon: Det er derfor Amazon ofte oppleves som så effektiv, tror jeg, fordi det er så mange som går veldig spesifikke stier, og da skjønner den hvilke stier den skal anbefale.

For å presentere funn fra de omfangsrike og vidtfaavnende diskusjonene i fokusgruppene på en oversiktlig måte er analysen i det følgende organisert etter tre dimensjoner som diskusjonene forholdt seg til: *kvalitet og relevans, aktiv og passiv og innsikt og ugjennomsiktighet*.³⁰

Kvalitet og relevans

En diskusjon om kvalitet i kunst og kultur vil gjerne dreie seg om hva som er «bra» og hva som er «dårlig». Helt konkret var det svært få referanser til selve begrepet «kvalitet» i fokusgruppediskusjonene. Informantene syntes i liten grad å tenke på algoritmenes filtrering på samme vis som når kritikere og anmeldere setter kvalitetsstempel på kulturuttrykk. Snarere fremstod kvalitetsvurderinger som noe som hører til *individuell*, ikke *maskinell* ekspertise. Ekspertise ble knyttet til individer som besitter særskilt kunnskap, ikke til sofistikert databehandling – som snarere ble beskrevet som «smart» eller «treffsikker». Algoritmens filtrering ble i liten grad oppfattet som basert på kvalitetskriterier og -vurderinger.

Informanten Peter trakk frem hvordan man i Spotify kan dele spillelister, og hvordan man i tidligere versjoner av tjenesten kunne abonnere på lister fra personer med musikalsk ekspertise og oversikt: «[D]et var jo noen man hadde

30 Tredelingen innebærer at innhold fra kodekategori 1 diskuteres under overskriften «Kvalitet og relevans», at innhold fra kodekategoriene 2 og 3 behandles under de to øvrige overskriftene, og at kodekategori 4 i liten grad er tatt med i den følgende analysen. Colbjørnsen (under utgivelse) inneholder en mer utfyllende diskusjon av aspekter knyttet til brukernes følelsesmessige reaksjoner og erfaringer med algoritmebaserte anbefalinger.

tillit til [...]. [M]an kunne ta del av liksom kvalitetsstemplet musikk.» Eva hadde tidligere brukt musikkjenten Wimp, som i større grad enn Spotify satset på kuraterte lister.³¹ Hun savnet til dels at «noen andre hadde brukt tid på å sette sammen kvalitetsmessig, ting som du burde ha hørt om». Peter supplerte:

Det er noe med å få et kuratert utvalg, det kan jo være bekvemt, om det er noen som man har tillit til, som har gjort et utvalg for en, og så velge ut ifra det. [...] Det er jo det man håper at en sånn algoritme skal gjøre for en.

Selv om samtalen i fokusgruppa til tider dreide inn på konkrete kulturuttrykk (en enkelt bok, film eller en artist), var kvalitetsvurderingene i hovedsak knyttet til selve tjenestene. I samsvar med min egen studie fra 2016 uttrykte informan- tene seg med formuleringer og beskrivelser som tilkjennega at de opplevde algoritmens anbefalinger som noe som enten treffer nøyaktig eller bommer fullstendig: *Spot on* og *hit and miss* er eksempler på slike.

Siri er en flittig Netflix-bruker og fornøyd med anbefalingene som hun får:

Så de anbefalingene som jeg får i Netflix, er faktisk ganske *spot on*. Stort sett hver gang. For da matcher den med prosent, hvor mange prosent [sjanse] det er for at du liker den. Så det stemmer ganske greit, som regel, i alle fall. Men det er jo klart det er noen ganger hvor det ikke stemmer, men det er sånn som skjer.

Når Siri uttrykte seg med «spot on» i dette tilfellet, fremgikk det at hun ikke egentlig foretok en generell kvalitetsvurdering av den filmen eller tv-serien som ble anbefalt, eller at hun antok at Netflix gjorde dette. Snarere var «spot on» uttrykk for høy grad av relevans, altså at anbefalingen traff akkurat henne. Det kan selvsagt ligge en kvalitetsvurdering under denne relevansbeskrivelsen (filmen var både god og relevant), men når Siri foretok en vurdering av Net- flix-algoritmen her, ga hun uttrykk for at anbefalingen ble vurdert etter det jeg har kalt relevanskriterier, altså individ- og situasjonstilpasset informasjon.

Hilde er aktiv bruker av Spotify og har prøvd deres Discover Weekly- tjeneste, men med vekslende hell: «[J]eg føler at Discover Weekly er veldig *hit and miss*. [...] [N]oen ganger så går det en måned hvor jeg ikke gidder å prøve engang, og så er det kanskje én sang jeg liker.» Hilde uttrykte også et

31 Tidal, Wimps etterfølger, satser fremdeles på kuraterte lister i større utstrekning enn konkurrenten Spotify.

ønske om å filtrere bort innhold som ikke treffer, for på den måten å sitte igjen med det hun omtalte som «perfekte playlists»: «[J]eg luker ut alt det som er sånn middelmådig og håper veldig stort at den radioen skal komme bare med ting jeg liker.»³² Utsagnet er et eksempel på at når informanten anvender et ord som normalt forbeholdes kvalitetsvurderinger («middelmådig»), er det med en tydelig anknypning til brukerrelevans («ting jeg liker»).

Diskusjonen om hvordan man skal vurdere en spillelistes kvalitet og relevans kom således til å handle om hvor mange låter i en spilleliste man må virkelig like for at spillelista vurderes som god. Når Siri uttrykte tilfredshet med en Discover Weekly-liste som inneholdt to eller tre sanger som hun i etterkant la til i sin egen spilleliste, oppstod det en liten utveksling om hva det er rimelig å forvente at algoritmen i en musikkjeneste kan «treffe på». Der noen mente to–tre relevante treff var «kjempebra», var Hilde mindre overbærende: «Hvis jeg må høre på 18 sanger som jeg ikke liker for å finne to jeg liker, så blir jeg litt irritert.»

Dels kan denne typen divergerende oppfatninger sies å dreie seg om en individuell toleranse overfor innhold som ikke «treffer», dels kan det handle om hvilke forhåpninger og forventninger man har til algoritmebaserte anbefalinger. Eva har reflektert over hvordan man kan bli «skuffet over teknologien på et nesten menneskelig nivå» og kan tillegge algoritmene menneskelige egenskaper. Dermed kan algoritmen omtales som «teit» eller «smart».

Flere av informantene hadde hypoteser om – og erfaringer med – at algoritmebaserte anbefalinger fungerer dårlig når input er mangfoldig, for eksempel spenner over mange sjangre, er ekstremt allsidig eller inneholder elementer som kan tenkes å «forvirre» algoritmen. Slike avvik eller *outliers* kan være resultat av delte brukerkontoer (for eksempel med samboer eller barn), av situasjonsbestemt lytting (som musikk til en 1980-tallsfest, til trening eller til en langtur i bil), eller handle om smaksmønstre som algoritmen ikke synes å være egnet til å analysere. Smaken kan bli for «schizofren» for algoritmen, som Hilde uttrykte det. Jons inntrykk var at snevre og smale preferanser er enklere å fortolke for algoritmen:

Min erfaring med sånne anbefalinger er at det pleier generelt sett å stemme ganske bra. [...] Sånn jeg tenker det, så skjønner algoritmen det når man er innenfor et ganske smalt felt, hva den skal anbefale. Men for eksempel, jeg deler min Spotify-bruker med min far, og da er det veldig rare anbefalinger fordi han hører på absolutt alt og jeg hører på litt snevrere [musikk], og da blir de anbefalingene rare.

32 Hilde omtaler her funksjonen *playlist radio* i Spotify, der tjenesten genererer en radio-strøm basert på en bestemt spilleliste.

Samtidig som input bestående utelukkende av én smal sjanger kan være lettere å behandle maskinelt, vil smalere sjangeruttrykk i kombinasjon med mer *mainstream* smakspreferanser kunne neglisjeres som nettopp statistiske avvik.³³ For eksempel hadde Eva erfart at Spotify syntes å filtrere bort enkelte sjangre:

[J]eg hører på veldig mye forskjellig musikk, og jeg hører mye på jazz. Men det er nesten aldri jazz på min Discover Weekly. Men det som er på Discover Weekly, er liksom det som man kanskje kalte alternativt før i tida, en blanding innenfor det, da. En ganske bred miks, men likevel ingenting av det der, hva skal man si, den litt spesielle musikken som jeg av og til [...] hører på.

Et tema som jeg eksplisitt ønsket at fokusgruppa skulle diskutere, og som også var et gjennomgangstema, er om algoritmene legger til rette for «discovery», det å bli presentert for eller på egen hånd kunne lete opp kulturelt innhold som oppleves som noe nytt.³⁴ Også her dreide samtalen fort over på Spotify. I motsetning til hvordan informantene så på Spotify, ble ikke Netflix oppfattet som en tjeneste som egentlig tilrettelegger for kulturelle oppdagelser av denne typen. Dette har trolig også sammenheng med ulik størrelse på tjenestenes innholdsdata-baser, der Netflix har en langt mindre base å trekke på. Forventningene fra et publikum som sammenlikner utvalget med Spotifys enorme database, kan derfor vanskelig tilfredsstilles.

På den ene siden er nye oppdagelser en viktig del av det kulturelle forbruket, slik for eksempel Eva ga uttrykk for:

Det jeg ønsker meg både når det gjelder film, bøker og musikk, er å bli introdusert for noe som jeg opplever er nytt [...], at man blir introdusert for noe som er litt kjent, [og] noe som er helt nytt [...]. Jeg som person blir nysgjerrig når det kommer noen ting som er helt annerledes enn det jeg trodde jeg likte.

For flere av informantene var nettopp Spotifys Discover Weekly en kilde til kulturelle oppdagelser. Peter brukte Discover Weekly for å få «nye innflytelser». Allikevel erfarte han at anbefalingene ofte kunne være «ganske likt det jeg lyttet til tidligere», og han reflekterte over at algoritmene kan bidra til å

33 Spotifys Discover Weekly-algoritme tar i prinsippet i betraktning statistiske uteliggere (*outliers*) som for eksempel barnemusikk når det genereres spillelister for en voksen lytter med et utpreget annet smaksmonster.

34 Nowak 2016.

smalne inn de kultur- og medieuttrykkene han forholder seg til: «Det blir sånn, du utvider deg ikke så mye, du får bare [...] inntrykk som bekrefter det du allerede gjør og blir ikke så utfordret. Det kan være litt vanskelig å komme utenfor strømmen.» Magnus var inne på det samme: «Ulempen er jo da at man ikke får nye impulser. [...] Det blir ikke noe fornying.» Peter så dette som den skumle eller skremmende («creepy») siden ved det han omtalte som «den algorit mestyrte tilværelsen». Det er velkjent at algoritmenes bearbeiding av dine mer eller mindre private brukerdata kan innebære en såkalt «creepiness factor», altså opplevelsen av at markedsførere og teknologiselskaper gjør forretning av personlig informasjon uten tilstrekkelig samtykke eller gjennomsiktighet.³⁵ Her brukte Peter «creepy» i en annen forstand, som ligger nærmere teoriene om at digitale filter kan føre til «filterbobler» og «ekkokamre». Eva gjorde selv denne koplingen helt eksplisitt:

[S]ånn som du, Peter, var inne på, det med ekkokamre, at man blir låst inne i et segment som man ikke alltid nødvendigvis vil være innenfor. Eller man vil i hvert fall vite hva som finnes utenfor, og ha mulighet til å søke opp det.

Flere av informantene uttrykte mer bekymring for ekkokammereffektens virkninger i andre sammenhenger enn i forbindelse med kulturopplevelser, men nettopp muligheten for å bli «smalere» i kulturforbruket gjennom algoritmens filtreringer ble allikevel oppfattet som en risiko. Et mer fokusert og persontilpasset kulturtilbud kan også gå på bekostning av det overraskende, slik Eva pekte på: «Jeg vil gjerne ha det elementet av *surprise*, at det ikke alltid er bare noe som passer den noen tror at jeg er.» Evas beskrivelse samsvarer med Tygstrups analyse av en digital kulturindustriell dynamikk der publikums mer eller mindre ubevisste input igjen genererer produkter som samsvarer med den versjonen av deg selv som tjenesten har kommet frem til: «Du leverer selv reaksjonene, så er der andre, der forteller dig, hvem du er.»³⁶

Aktiv og passiv

Et gjennomgangstema i fokusgruppesamtalen var ulike former for aktive og passive brukermodi. Algoritmenes i Spotify, Netflix og Amazon er i utgangspunktet satt opp for alltid å generere tips og anbefalinger. Man kan ikke skru dem av og oppleve tjenestene uten algoritmer. De forutsetter dermed ikke en særskilt aktiv bruker, og man kan som bruker ikke styre utenom algoritme-

35 Thierer 2013.

36 Tygstrup 2016, s. 26.

baserte anbefalinger ved å forholde seg passiv. All bruk – klikking, scrolling, deling et cetera – gir data som algoritmen kan anvende.

Informantene ga uttrykk for at de forholdt seg til dette, ved blant annet å reflektere over at en aktiv holdning til hvilke data man gir algoritmen å arbeide med, kan gi kvalitativt bedre og mer relevant output. Siri var den informanten som mest bevisst gikk inn for å styre input til algoritmen, for eksempel i Netflix, der man kan vurdere innholdet positivt eller negativt:

Jeg bruker da som sagt Netflix mest på PC-en, der du kan trykke *thumbs up* og *down*. Og jeg gjør det ganske aktivt. Hvis jeg ser en film [i utvalget] som jeg har sett før, som jeg vet jeg liker, så går jeg inn og trykker at jeg liker den.

Siri var, som nevnt under forrige avsnitt, godt fornøyd med anbefalingene hun får fra Netflix og koplet dette til sin aktive holdning. Hun foretar jevnlig gjennomganger for å filtrere bort uønsket innhold og fremme mer relevante filmer og tv-serier. Slik sett inngår hun et samarbeid med tjenesten for å få en bedre opplevelse. En aktiv brukermodus ble av de fleste informantene anerkjent som avgjørende for å få gode anbefalinger fra algoritmene. Flere av de øvrige informantene kjente riktignok ikke til muligheten til selv å vurdere og rangere Netflix-innholdet. Det passer heller ikke alltid inn i mediebruks-situasjonen å skulle være aktiv. Marte kommenterte hvordan en aktiv holdning til tv-innhold kan virke nærmest selvmotsigende: «Det er jo også litt paradoksalt at man må forholde seg så aktivt til noe så passivt.» Også Hilde hadde et ambivalent syn på den aktive modus som tjenestene legger opp til, for eksempel med tanke på Spotify:

Men da må man jo være aktiv, det er det som er irriterende. Hvis man holder på med noe annet da, så er det sånn, ja, den sangen for tre sanger siden den var litt fin, men så ... Jeg synes ofte det er litt vanskelig å finne tilbake til den da.

Marte karakteriserte seg litt spøkefullt som en «puritansk Spotify-bruker». Hun bruker i liten grad Spotifys spillelister til å lete etter ny musikk, men finner musikk tips andre steder for selv å putte det i egne lister «som er veldig faste». Marte ga uttrykk for et mer anstrengt forhold til algoritmenes anbefalingsstrøm: «Jeg orker ikke å forholde meg så aktivt til veldig mye nytt. Burde sikkert gjort det mer, men jeg synes også det blir veldig slitsomt å få anbefalinger konstant hele tiden.» For flere fremstod Netflix-tjenesten som en ikke-dynamisk katalog. Eva syntes ikke anbefalingene derfra var særlig relevante og var avhengig av å vite hva hun skulle lete etter: «Jeg har en tanke om at,

nå må jeg se en film, og så går jeg inn på Netflix, og så føler jeg liksom at det bare er et gammelt bibliotek.» Spotify på sin side trekkes frem som en mer interaktiv og dynamisk tjeneste: «[D]et som skiller opplevelsene mine mellom Spotify, Netflix og HBO, er at på Spotify har jeg liksom en guide, noen som er interaktiv med meg, mens det andre er onlinemateriale, en katalog.»

Når den algoritmebaserte tjenesten fremstår som dynamisk og interaktiv – enten det gjelder Netflix for Siri eller Spotify for Eva –, ble dette trukket frem som et tegn på en god og «smart» tilnærming til automatiserte anbefalinger. For flere var nettopp metaforen «katalog» betegnende for et ikke-dynamisk og ikke-algoritmisk brukergrensesnitt, der tjenesten i liten grad forsøker – eller er i stand til – å forutsi individuelle smakspreferanser. Som Peter sier med henvisning til den amerikanske film- og seriedistributøren HBO: «Om man skal ta HBO, der opplever jeg ikke at det finnes noen *smartness* overhead, den behandler jeg bare som en katalog.»

Innsikt og ugjennomsiktighet

Som allerede nevnt har informantene et bevisst og ganske sofistikert forhold til algoritmer, både til hva de betyr (som konsept), og hvordan de fungerer (som teknikk). Første del av analysen, om kvalitet og relevans, viste på ulike vis hvordan brukerne gjør vurderinger og sammenlikninger både på tjeneste- og innholds nivå. I avsnittet om aktive og passive brukermodi kom det frem at de har ulike strategier og tilnærminger for å få bedre utbytte av de algoritmebaserte tjenestene. Alt dette kan synes å trekke i retning av en aktivt medvirkende bruker med innsikt i teknologien som benyttes. Allikevel var det slik at flere av informantene så på algoritmene som lite tilgjengelige og som ugjennomsiktige, slik teoriene om «blackboxing» beskriver. Peter etterlyste nettopp mer innsikt i og kontroll over algoritmene: «Jeg opplever at jeg gjerne skulle ha mye mer kontroll over algoritmen, eller kunne se, eller styre komponentene i algoritmen mye mer, mer enn [bare] gjennom min aktivitet.» Om vi ser denne opplevelsen i lys av den ovenstående aktiv/passiv-dimensjonen, fremstår det som et tilsynelatende paradoks at tjenestene legger opp til en aktiv brukermodus samtidig som brukerne får lite kontroll over eller innsyn i algoritmene. Dette er i tråd med tanken om «tåkelegging» som en måte for tjenesteleverandørene å gi en sømløs brukeropplevelse på. Det forutsettes en bruker som er aktiv innenfor gitte rammer, men ikke grunnleggende epistemologisk nysgjerrig på hvilke kriterier som ligger til grunn for algoritmens anbefalinger. Hackeren eller den kyndige informatiker er ikke den intenderte bruker av disse tjenestene.

På spørsmål om hva de vet om hvordan for eksempel Discover Weekly genereres, eller hva som ligger bak Netflix' presentasjon av titler, responderer informantene med uttrykk som «jeg har ingen anelse» og «jeg gjetter at ...».

Selv om informantene har kjennskap til algoritmers grunnleggende funksjonalitet og logikk, kan det være vanskelig å forstå eller forholde seg til output. Eva har hatt erfaring med at Spotify gjentatte ganger anbefaler en artist hun slett ikke kan like: «[J]eg vet ikke hvorfor de har hengt seg opp i han, eller om det bare er en sånn, kanskje det er en *mischievous* algoritme.» Også Peter har hatt opplevelsen av at algoritmen presenterer innhold som ikke er relevant, og der han ikke vet hvordan han kan kontrollere dette: «[J]eg var litt forvirret om hvordan jeg skal komme ut av det.» Mona syntes Netflix gjør lite for å fremvise hvordan algoritmene styrer presentasjonen av innholdet: «Men jeg oppfatter ikke at jeg får noen anbefalinger av Netflix, så hvis de anbefaler noe, så gjør de det litt for subtilt til at jeg skjønner det.» Når Magnus vurderer topp-lister i Netflix, er han usikker på om de gjelder spesifikt for ham eller for alle Netflix-brukere: «Ja, for jeg har også lurt på det, er det *min* topp eller er det *alles* topp?» Her berørte Magnus forskjellen mellom relevans på individnivå («min topp») og på markedsnivå («alles topp», tilsvarende en bestselgerliste).

Brukerne ser selv at de kunne satt seg bedre inn i alle funksjoner som tjenestene kommer med, og hvilke påvirkningsmuligheter man har. Samtidig etterlyste de en mulighet for å kunne anvende tjenestene i en form for inkognitomodus («ghostmode»), det vil si uten at brukeren kan identifiseres og spor etterlates. Slik kunne man for eksempel forhindre at Spotify fanget opp den flau «russemusikken» eller 1980-tallsmusikken man hørte på fest. Eva trakk også frem hvordan en anonym brukermodus kunne gitt innsyn i hvordan tjenesten kan se ut for andre enn deg selv, uten individuelle tilpasninger. Den hypotetiske ideen om en nøytral algoritme lar seg vanskelig gjennomføre, men illustrerer hvordan brukerne anvender begrepet.³⁷ På samme tid erkjente Eva at hun liker at algoritmen fremtrer nærmest som en «magisk fe» som tilbyr noe uten at hun helt forstår hvordan og hvorfor.

Et interessant aspekt ved innsikt/ugjennomsiktighet-dimensjonen er opplevelser av hvordan algoritmebaserte anbefalinger presenteres for brukeren. Jon, som ikke selv er Spotify-bruker, har allikevel en hypotese om at noe av suksessen til Discover Weekly skyldes hvordan anbefalinger presenteres som nettopp «discovery»: «[M]an føler at man oppdager det som algoritmen egentlig har anbefalt deg. [...] Det virker som man er mer ... ja, autonom nesten, hvis man oppdager det i stedet for å få det anbefalt.»

Spørsmålet om hvordan tjenestene presenterer anbefalingene for brukeren, preger også mye av diskusjonen omkring Amazon. Som kjent presenterer Amazon sine anbefalinger med formularet «Customers Who Bought This Item Also Bought.» Denne retoriske vrien på algoritmens anbefalinger

37 Jf. Gillespie 2014, s. 174–175.

oppleves som ikke bare effektiv for å skape mersalg for Amazon, men også som en mindre påtrengende henvendelse. Som Mona uttrykte det: «Jeg synes det var formulert på en sympatisk måte, det må jeg si. [...] Jeg skjønner jo at det er en algoritme som har skanna gjennom kjøpemønstrene, men at det er basert på atferd til andre.» Peter var inne på noe av det samme:

Jeg føler, og det er en sånn forskjell her, det ene er sånn *big brother sees you* og liksom vil utnytte meg, mens Amazon lykkes å få til den her *big sister helps you ...* [Vi] vil hjelpe deg og gi deg en bedre opplevelse. Og så har jeg også innsett at de vil selge mer ting, men det føles som et veldig hjelpsomt og veldig *friendly face*, og da kjennes det helt fint, da føles det bra.

Marte trakk frem at formuleringen inviterer en til å se seg selv som en del av et kollektiv av informerte andre:

Men det Amazon egentlig prøver å si, er: «Vil ikke du være like smart som disse her?» Altså, prøver å få deg med i et fellesskap i stedet for at «denne burde du kjøpe». Men det er mer sånn «de andre har gjort det her».

Når algoritmen således er i stand til å anta et mer personlig uttrykk, ble det opplevd som positivt av informantene. Fraværet av en tilsvarende personlig dimensjon i Netflix' anbefalinger fikk Eva til å spekulere i om hun er mindre tålmodig overfor og mer kritisk til Netflix fordi det ikke oppleves som at algoritmene baserer seg på noe menneskelig og personlig:

Kanskje har jeg kortere lunte med Netflix enn for eksempel hvis jeg hadde gått i en videosjappe i *the golden olden days* og spurt han som stod bak kassa, om han hadde noen anbefalinger [...]. Da ville jeg på en måte tatt det som et hyggelig råd fordi han er en person som jeg enten var enig eller ikke enig i, mens nå [med Netflix] er det bare, okei, de har ikke skjønt meg, dette var kjedelig ...

Eva er her inne på at vi møter algoritmene i en bestemt form. I motsetning til hva hun tenker om den videobutikkansattes anbefalinger, fremtrer Netflix' algoritmebaserte anbefaling i liten grad som noe hun kan ta stilling til eller vurdere. Nettopp for Netflix' del uttrykker informantene gjennomgående at de ikke oppfatter at algoritmene henvender seg til dem i det hele tatt, men at anbefalingene er effektivt skjult i et tilsynelatende nøytralt grensesnitt.

Avsluttende kommentarer

Gjennomgående kan man se en ambivalens i informantenes møte med algoritmer. Ambivalensen spiller seg ut over flere dimensjoner: På den ene siden hjelper algoritmene brukerne til å oppdage innhold de ikke kjente til fra før, på den andre siden styrer de anbefalingene i en retning som mistenkes å kunne snevre inn de uttrykkene man eksponeres for. Brukerne kunne gjerne tenke seg mer innsyn i og kontroll over hvordan algoritmene opererer, men uttrykte samtidig at de var usikre på om de ville benyttet seg av funksjoner som anonym brukermodus eller innsikt i kriterier for filtrering. Noen var tydelige på at nettopp ugjennomsiktigheten i de algoritmebaserte systemene er noe av det som appellerer. Informantene var bevisste på at de inngår i et nettverk av tjenester og teknologier, men erkjente at de ikke har oversikt over disse nettverkene.

Informantene snakket i liten grad om at de algoritmiske filtreringene i tjenestene de benytter seg av, innebærer kvalitetsvurderinger. En algoritme kan fungere godt og gi anbefalinger som oppleves som gode, men disse ses som personlige anbefalinger og ikke nødvendigvis som gyldige for andre, slik en ren kvalitetsdom kan oppfattes. Således gir mitt materiale inntrykk av at algoritmenes anbefalinger ikke oppleves som en erstatning for den tradisjonelle kritikerens vurdering, men har preg av personlig tilpasning og rådgiving. Når det er snakk om hvordan kvalitet stadfestes for kulturprodukter, henviste informantene til en form for individuell eller redaksjonell kulturell ekspertise, inkludert den ekspertisen som digitale medietjenester benytter seg av når de selv kompilerer spillelister eller inviterer artister og forfattere til å promotere sine favoritter. Tjenester som Spotify, Netflix og Amazon synes riktignok i stadig mindre grad å benytte seg av denne typen kulturell ekspertise. Algoritmebaserte anbefalinger vinner terreng. Dette har følger for hvordan vi tenker om kulturell kvalitet:

Før det første gir algoritmens filtrering forrang til den individualiserte smaken. Der kritikerens anbefaling er presumptivt allmenngyldig eller gyldig for en gruppe, fremstår algoritmens anbefaling som personlig tilpasset og kun gyldig for den enkelte. Når du via algoritmene blir anbefalt en bok, et album eller en tv-serie, skjer dette gjennom personlig tilpasning: «Recommended for you». Selv Netflix' stjerneverdninger er tilpasset den enkelte ved at algoritmen søker å predikere i hvilken grad du kan tenkes å verdsette den konkrete filmen eller tv-serien. Algoritmebaserte anbefalinger forteller deg at *denne kan passe akkurat til deg*, men ikke nødvendigvis til andre. Kritikerens i en avis eller et annet massemedium henvender seg til et prinsipielt større publikum og gir kvalitetsvurderinger basert på et premiss om at det som er bra for meg, også er bra for deg – du må i alle fall ta stilling ved å vurdere kritikerens henven-

delse. Det allmenngyldige eller intersubjektive aspektet i kvalitetsbegrepet skyves til side i algoritmestyrte sammenhenger.

For det andre synes algoritmenes logikk å fremheve relevans fremfor kvalitet. I den ekspertdrevne delen av det tradisjonelle kulturlivet, der kritikere og anmeldere dominerer, er kvalitet overordnet relevans. Algoritmer, på sin side, er relevansdrevne. Mine informanter brukte også begreper som signaliserer *relevans*, forstått som noe som har betydning i en gitt sammenheng eller for en gitt person. Det kan være ideen om presise treff eller bomskudd («spot on» eller «hit and miss»), algoritmens evne til å skjelne mellom ulike bruks-situasjoner (trening, reise eller fest) eller vissheten om at anbefalingene er skreddersydd den enkelte bruker.

Denne studiens informanter møter algoritmer i mange ulike sammenhenger og slett ikke kun for kulturelle tjenester. På mange vis fremstår kulturelle algoritmer som relativt ukompliserte i forhold til for eksempel Facebooks og Googles algoritmer, som innretter nyhets- og informasjonsstrømmen til moderne mediebrukere på måter som kan ha konsekvenser for demokrati og generell kunnskapsflyt. Tanken om at Amazon har lyktes med å fremstå som en «hjelpsom storesøster», illustrerer til sammenlikning at algoritmebaserte anbefalinger på kulturfeltet kan fremstå som ufarlige. Det som rapporteres som mest *creepy* i denne konteksten, er følelsen av å bli smalere i kulturforbruket, mistanken om at man blir presentert for et allerede innsnevret utvalg, uten at dette blir gjort tydelig og åpent. Brukerne opplever altså ikke dette som like problematisk som Facebooks nyhetsstrømfiltreringer, selv om de anerkjenner at den overordnede dynamikken er den samme. Algoritmenes arbeid på kulturfeltet synliggjør dermed hvordan denne typen filtreringer spiller inn i stadig flere områder av samfunnslivet. Med sitt brukerperspektiv gir denne studien empirisk grunnlag for å forstå hverdagslige oppfatninger av dette skiftet og hvordan algoritmens ansikt fremtrer for vanlige brukere.

Litteratur

- Ananny, Mike (2015). «Toward an Ethics of Algorithms Convening, Observation, Probability, and Timeliness». *Science, Technology & Human Values*, 41(1), s. 93–117. doi:10.1177/0162243915606523.
- Ananny, Mike og Kate Crawford (2016). «Seeing without Knowing: Limitations of the Transparency Ideal and Its Application to Algorithmic Accountability». *New Media & Society*, Online first 13. desember 2016. doi:10.1177/1461444816676645
- Anderson, Christopher W. (2013). «Towards a sociology of computational and algorithmic journalism». *New Media & Society*, 15(7), s. 1005–1021. doi:10.1177/1461444812465137

- Beer, David (2013). *Popular Culture and New Media*. London: Palgrave Macmillan.
- Beer, David (2016). «The social power of algorithms». *Information, Communication & Society*, Online first 8. august 2016, s. 1–13. doi:10.1080/1369118X.2016.1216147.
- Bolin, Göran og Jonas Andersson Schwarz (2015). «Heuristics of the Algorithm: Big Data, User Interpretation and Institutional Translation». *Big Data & Society*, 2(2), s. 1–12. doi:10.1177/2053951715608406.
- boyd, danah og Kate Crawford (2012). «Critical Questions for Big Data». *Information, Communication & Society*, 15(5), s. 662–679. doi:10.1080/1369118X.2012.678878.
- Bucher, Taina (2012). *Programmed Sociality: A Software Studies Perspective on Social Networking Sites*. Doktoravhandling. Universitetet i Oslo, Humanistisk fakultet.
- Bucher, Taina (2016). «The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms». *Information, Communication & Society*, Online first 25. februar 2016, s. 1–15. doi:10.1080/1369118X.2016.1154086
- Chun, Wendy Hui Kyong (2011). *Programmed Visions: Software and Memory* [Reprint edition]. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Colbjørnsen, Terje (under utgivelse). «My Algorithm: User perceptions of algorithmic recommendations in cultural contexts». I A. Guzman (red.), *Human-Machine Communication: Rethinking Communication, Technology, and Ourselves*. New York: Peter Lang.
- Crawford, Kate (2016). «Can an Algorithm Be Agonistic? Ten Scenes from Life in Calculated Publics». *Science, Technology & Human Values*, 41(1), s. 77–92. doi:10.1177/0162243915589635
- Eslami, Motahhare, Aimee Rickman, Kristen Vaccaro, Amirhossein Aleyasen, Andy Vuong, Karrie Karahalios, Kevin Hamilton og Christian Sandvig (2015). «‘I Always Assumed That I Wasn’t Really That Close to Her’: Reasoning About Invisible Algorithms in News Feeds». I *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems* (s. 153–162). New York: ACM. doi:10.1145/2702123.2702556
- Fuller, Matthew (2008). *Software Studies: A Lexicon*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Gillespie, Tarleton (2014). «The relevance of algorithms». I T. Gillespie, P.J. Boczkowski og K.A. Foot (red.), *Media Technologies* [Kindle edition] (s. 167–193). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Gillespie, Tarleton (2016). «Algorithm». I B. Peters (red.), *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture* (s. 18–30). Princeton & Oxford: Princeton University Press.

- Goffey, Andrew (2008). «Algorithms». I M. Fuller (red.), *Software Studies: A Lexicon* (s. 15–20). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Grøgaard, Stian (2016). «Om kvalitet under reformbyråkratiet». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 53–67). Oslo: Norsk kulturråd.
- Gundersen, Håkon (2014). «Jakten på lykketreffet». *morgenbladet.no*, Hentet fra https://morgenbladet.no/samfunn/2014/jakten_pa_lykketreffet (lest 18.10.2017).
- Hagen, Anja Nylund (2015). *Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musicking*. Doktoravhandling. Universitetet i Oslo.
- Hesmondhalgh, David (2007). *The cultural industries*. Los Angeles: Sage.
- Kitchin, Rob (2016). «Thinking critically about and researching algorithms». *Information, Communication & Society*. Online first 25. februar 2016, s. 1–16. doi:10.1080/1369118X.2016.1154087
- Kjus, Yngvar (2016). «Musical exploration via streaming services: The Norwegian experience». *Popular Communication*, 14(3), s. 127–136. doi:10.1080/15405702.2016.1193183
- Latour, Bruno (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Mager, Astrid (2012). «Algorithmic Ideology». *Information, Communication & Society*, 15(5), s. 769–787. doi:10.1080/1369118X.2012.676056
- Maguire, Jennifer Smith og Julian Matthews (red.) (2014). *The Cultural Intermediaries Reader*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Manovich, Lev (2013). *Software Takes Command* (International edition). New York og London: Bloomsbury Academic.
- Mizzaro, Stefano (1997). «Relevance: The Whole History». *Journal of the American Society for Information Science*, 48(9), s. 810–32. doi:10.1002/(SICI)1097-4571(199709)48:9<810::AID-ASI6>3.0.CO;2-U
- Napoli, Philip M. (2014). «Automated Media: An Institutional Theory Perspective on Algorithmic Media Production and Consumption». *Communication Theory*, 24(3), s. 340–60. doi:10.1111/comt.12039
- Nowak, Raphaël (2016). «When is a discovery? The affective dimensions of discovery in music consumption». *Popular Communication*, 14(3), s. 137–45. doi:10.1080/15405702.2016.1193182
- Pariser, Eli (2011). *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You* [Kindle edition], New York: Penguin.
- Pasquale, Frank (2015). *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rader, Emilee og Rebecca Gray (2015). «Understanding User Beliefs About Algorithmic Curation in the Facebook News Feed». I *Proceedings of the*

- 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (s. 173–182). New York: ACM. doi:10.1145/2702123.2702174
- Rond, Mark de (2014). «The structure of serendipity». *Culture and Organization*, 2(5), s. 342–58. doi:10.1080/14759551.2014.967451
- Striphas, Ted (2015). «Algorithmic Culture». *European Journal of Cultural Studies*, 18(4–5), s. 395–412. doi:10.1177/1367549415577392
- Sunstein, Cass R. (2007). *Republic.Com 2.0*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thierer, Adam (2013). «The Pursuit of Privacy in a World Where Information Control Is Failing». *Harvard Journal of Law & Public Policy*, 36(2), s. 409–456.
- Tygstrup, Fredrik (2016). «Kultur, kvalitet og menneskelig tid». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 23–35). Oslo: Norsk kulturråd.
- Uricchio, William C. (2015). «Recommended for You: Prediction, Creation and the Cultural Work of Algorithms». *The Berlin Journal*, 28, s. 6–9.

Målinger af kvalitet og effekter af kunst og kultur

Trine Bille og Flemming Olsen

Introduktion

Kunsten, kulturen, kulturpolitikken og kultursektoren, det vil sige teater, film, musik, billedkunst, kulturarv, litteratur et cetera med tilhørende institutioner og aktører, har traditionelt ikke på samme måde som andre sektorer været underlagt målinger og evalueringer. Måske fordi kunst og kultur ikke kan «måles og vejes», kvalitetsvurderinger er vanskelige, og det har været vanskeligt at se, hvordan og efter hvilke kriterier kvaliteten, værdien og effekten af kunst og kultur kan måles.¹ Tidligere har man derfor i stor udstrækning afholdt sig fra dette, og «evalueringer» på området har mest været begrænset til humanistiske analyser af de enkelte værkers indhold og æstetik.

Men når offentlige penge er involveret, for eksempel i form af subsidier til kulturinstitutioner og projekter, kan der opstå et ønske om at undersøge, hvad der kommer ud af det. Det vil sige, om der støttes på en måde, der giver størst effekt i forhold til de ønskede mål, eller simpelthen om man får mest og bedst kunst og kultur for pengene – og dermed højest kvalitet (hvad det så end er).

Hele vores samfund er efterhånden gennemsyret af kvalitets- og effektmålinger på alle områder. På skoleområdet laves der for eksempel PISA-undersøgelser, så vi kan måle kvaliteten og effekten af undervisningen og sammenligne os med andre lande. New public management-bølgen i den offentlige sektor, herunder den udbredte anvendelse af resultatkontrakter, også med kulturinstitutioner, har yderligere medvirket i denne retning.²

1 Man bør altid skelne mellem kunst og kultur. Men da artiklen ikke handler om bestemte kunst- eller kulturformer, anvendes den brede terminologi «kunst og kultur» gennem hele artiklen.

2 Bille 2004.

Når man taler om målinger på kunst- og kulturområdet, må man først og fremmest gøre sig klart, at der er betragtelige grundlæggende problemer med at vurdere *kunstnerisk kvalitet*. Det er et spørgsmål, som kunsthagene og kunstkritikken har beskæftiget sig med i århundreder uden at nå frem til nogen entydig definition eller klare kriterier. Desuden er kunstnerisk kvalitet som regel kun et blandt flere betydende elementer, når en kulturinstitution eller et kulturprojekt skal evalueres, idet der vil være andre kulturpolitiske målsætninger, som for eksempel et større og bredere publikum og inddragelse af nye publikumsgrupper. Når det gælder *effekter*, knytter der sig også betydelige vanskeligheder til at måle og foretage analyser af, hvad kunst og kultur gør ved mennesker, altså hvilken effekt kunst og kultur har, og af, hvad denne påvirkning har af samfundsmæssig betydning. Endelig er der det økonomiske aspekt: Hvis der skal prioriteres, er det væsentligt at have et mål for, i hvilken udstrækning værdien eller effekten af en institution eller et projekt opvejer omkostningerne. Inddragelsen af dette aspekt stiller særlige krav til målingerne eller evalueringerne.

På kulturområdet er målinger altså en særlig stor udfordring, men med det økonomiske pres, der er på samfundsøkonomien, kan det medføre en risiko for, at kunst- og kulturområdet ved ikke at kunne værdisætte sin samfundsnytte vil tabe terræn i forhold til de store velfærdsområder såsom børne- og uddannelsesområdet, ældreplejen og beskæftigelsesindsatsen.

Den stigende interesse for at måle kvalitet og effekter på kunst- og kulturområdet har bl.a. givet sig udtryk i to aktuelle og omfattende undersøgelser, nemlig «The Public Value Measurement Framework – Measuring the Quality of the Arts» (2014) udviklet i Australien og «Quality Metrics – Measuring Quality in the Cultural Sector» udviklet i Manchester og af Arts Council England.³ I disse projekter er der, med administrative formål for øje, udviklet forskellige indikatorer til at måle kvalitet og effekter af kunst og kultur. Det er derfor interessant at se nærmere på disse undersøgelser: hvordan og i hvilke situationer kunst og kultur vurderes, hvilke kriterier der lægges til grund, og hvilke udtryk vurderingerne får.

Formålet med denne artikel er at belyse og diskutere mulighederne for måling og operationalisering af kvalitet og effekter ved at tage udgangspunkt i de to undersøgelser fra henholdsvis Australien og England. Hvad kan vi lære af tidligere forskning med hensyn til at operationalisere kvalitetsbegrebet og måle på effekter? Hvilke potentielle konsekvenser har disse målinger for, hvordan man tænker kvalitet, og hvordan man administrerer og finansierer kunst og kultur? Hvad er de kulturpolitiske implikationer?

3 Bunting og Knell 2014 samt Knell og Whitaker 2016.

Artiklen er struktureret således: Afsnit 2 lægger ud med at diskutere forskellige kvalitetsopfattelser, når det gælder *kunstnerisk kvalitet*, og forskellige forsøg på at måle og operationalisere begrebet. På baggrund af denne diskussion går afsnit 3 i dybden med de to udvalgte aktuelle og omfattende studier af målinger af kvalitet og effekter fra henholdsvis Australien og England, idet de relateres til kvalitetsopfattelserne i afsnit 2. I afsnit 4 gives en kritisk diskussion af disse undersøgelser. I afsnit 5 vender vi os mod måling af *effekter*, idet vi vil argumentere for, at det er mere relevant at måle på effekter end kvalitet. Artiklen afrundes og perspektiveres med en diskussion af de kulturpolitiske implikationer af den type målinger, som de to undersøgelser repræsenterer, samt giver forslag til videre forskning.

Kvalitetsopfattelser og operationalisering

I dette afsnit vil vi diskutere forskellige kvalitetsopfattelser, herunder forskellige former for operationalisering af kvalitetsbegrebet, og hvilke muligheder og problemstillinger der knytter sig til måling af kunstnerisk kvalitet. Er kvalitet overhovedet et begreb, der har teoretisk substans og potentiale til at kunne anvendes til at operationalisere reelle kulturpolitiske spørgsmål?

Kvalitet har længe været et centralt begreb, når det gælder kunst og kultur, uden at det rigtig står klart, hvad der menes med det.⁴ På det helt overordnede filosofiske plan står slaget mellem, om kunstnerisk kvalitet er noget «iboende», der knytter sig til et bestemt kunstværk, eller om det i højere grad er socialt betinget og hører hjemme i kunstens sociale omgivelser, jævnfør den institutionelle teori.⁵ Eller er der tale om et både-og?

Søren Kjörup redegør for fire forskellige opfattelser af kunstnerisk kvalitet:

- Den objektive opfattelse: Kunstnerisk kvalitet er en række specifikke egenskaber ved et godt kunstværk.
- Den instrumentelle opfattelse: Kvaliteten befinder sig i kunstværket, men fokus er på, hvad det frembringer, typisk en æstetisk oplevelse hos beskueren, men det kan også være evnen til at videregive væsentlige sandheder eller væsentlige moralske belæring på en markant måde.
- Den psykologiske opfattelse: Kunstnerisk kvalitet er ikke en egenskab ved kunstværket, men et udtryk for, hvad værket gør ved den, der oplever det.
- Den sociologiske opfattelse: Kunstnerisk kvalitet er «for nogle», således at kunstnerisk kvalitet er ensbetydende med at større eller mindre grupper

4 Eliassen 2016.

5 Se for eksempel Kjörup 2000 og Dickie 1974.

sætter pris på et kunstværk, og fokus er på, hvorledes de, som oplever værket, handler. Her er fokus altså ikke på, hvad folk oplever, men på, hvad de gør.⁶

I det følgende vil vi diskutere eksempler på målinger og målemetoder inden for tre forskellige stiliserede kvalitetsopfattelser, nemlig:

- Kvalitet = objektive egenskaber ved et værk
- Kvalitet = kunstverdenens opfattelse (den institutionelle teori)
- Kvalitet = beskuerens opfattelse (den instrumentelle og psykologiske opfattelse).

I *den objektive kvalitetsopfattelse* er kunstnerisk kvalitet en række specifikke egenskaber ved et godt kunstværk. Tankegangen er, at kunstværker har en universel iboende værdi, en «egenværdi», som er uafhængig af beskuerens opfattelser. Igennem historien findes der flere forsøg på at operationalisere og måle denne objektive kvalitet.

Roger de Piles arbejde, er et tidligt eksempel på et forsøg på en objektiv måling af kvaliteten af kunst.⁷ Roger de Piles var en fransk filosof, som samtidig stod for at indkøbe kunst til Ludvig 14.s hof. Han opfandt et system, hvor kunstværker kunne vurderes på en skala fra 1 til 18 i forhold til komposition, tegning, farve og udtryk. Dermed kom han for eksempel frem til, at Rafael var en bedre maler end både Rembrandt og Michelangelo.

Figur 1 Roger de Piles' kvalitetsvurderingssystem

	KOMPOSITION	TEGNING	FARVE	UDTRYK
RAFAEL	17	18	12	18
RUBENS	18	13	17	17
REMBRANDT	15	6	17	12
LEONARDO DA VINCI	15	16	4	14
MICHELANGELO	8	17	4	8

Kilde: Piles 1708.

Et nyere eksempel er Favrhholdts parameterteori, der skabte stor debat i Danmark i begyndelsen af 2000-tallet.⁸ Favrhholdts udgangspunkt er, at en kunstteori eller en definition af, hvad der er kunst, må tage udgangspunkt i

6 Kjørup 1997, 2000.

7 Piles 1708.

8 Favrhholdt 2000.

kunstværket selv. Med sin parameterteori ønskede Favrholt at gøre op med den institutionelle teori, ifølge hvilken en genstand er kunst, hvis den døbes som kunst af kunstverdenen. Favrholt mener, at der findes særlige træk ved et kunstværk, og de kan formuleres. Desuden kan de variere i styrkegrad, og dermed bliver trækkene til parametre. Favrholtts parametre fremgår af figur 2.

Figur 2 Favrholtts parametre

Parameter	Forklaring
Integration	Samspillet mellem delene til en helhed
Mangfoldighed eller kompleksitet	Mængden af elementer, der spiller sammen
Teknik	De tekniske færdigheder, som bør være relativt usynlige, og deres sammenhæng med idé og personligt udtryk
Æstetisk-skønne kvaliteter	Det æstetisk-skønne i den kunstneriske oplevelse
Personpræg	Det præg af menneskeskabthed, der viser, at værket er gået igennem en bevidsthed
Gentagelighed	Kunstneriske oplevelser, der er lige gode hver gang
Intellektuel appeal	Det idémæssige indhold
Emotionel appeal	De følelsesmæssige virkninger
Andre suggestive kvaliteter	For eksempel grimhed som æstetisk virkemiddel
Det udsigelige budskab	Det ubeskrivelige budskab, der i sit væsen er overskridende i forhold til sproget

Kilde: Favrholt 2000 og Hagen 2002.

Tanken er, at man kan udarbejde en pointskala, for eksempel fra 1 til 10, hvor efter et kunstværk vurderes ud fra hver af de ti anførte parametre. Et værk behøver ikke at score højt inden for samtlige parametre for at være et godt kunstværk. Men ud fra den samlede pointsum kan man diskutere sig frem til nogle pointintervaller, hvor værker, hvis pointsum falder inden for det laveste interval, må betegnes som ikkekunst. De næste intervaller kunne betegne henholdsvis solidt håndværk med visse kunstneriske kvaliteter, solid kunst og stor kunst.⁹

Favrholtts parameterteori mødte stor modstand og affødte en voldsom debat i Danmark. Jimmy Zander Hagen beskriver på følgende måde de to hovedårsager til, at Favrholtts teori blev afvist af næsten alle:

Før det første har historien vist, at hvad der tidligere blev betragtet som ikke-kunst, ofte senere er blevet anerkendt som kunst. Det gør det nærliggende at tvivle på, om Favrholt i år 2000 formår at sætte en stopper for denne vedvarende foranderlighed via en universel kunstteori. Eller

9 Hagen 2002.

sagt på en anden måde: Da kunst er en dynamisk proces, hvorigennem nye formsprog udvikles, vil det være kunstens død at definere den ud fra begreber, der hører fortiden til. For det andet vil karaktergivningen af de enkelte kunstværker ud fra de 10 parametre være aldeles subjektiv. Hvor Favrholdt giver et værk 0 point for dets emotionelle appeal, vil en anden for eksempel give det samme værk 10 point et cetera. Dermed udelukkes muligheden for at fastsætte et kunstværks værdi objektivt.¹⁰

Citatet rummer to centrale pointer: For det første er kunsten dynamisk og kan dermed ikke vurderes på statiske parametre. For det andet gælder det, at selvom den kunstneriske kvalitet af et værk vurderes af fagfolk og kunstekspertes, er der ofte langtfra enighed. Derfor er den institutionelle teori langt mere udbredt.

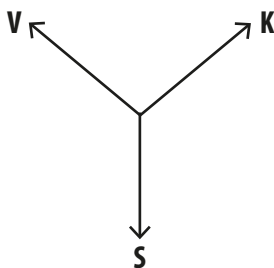
I *den institutionelle teori* er en genstand kunst, hvis den døbes som kunst af kunstverdenen – kort fortalt.¹¹ Styrken i denne definition er, at den kan rumme de store ændringer, der kendetegner moderne kunst. På den måde kan teorien også rumme det fremtidige kunstbegreb og dermed kunstens dynamik. Det er dermed en udbredt tankegang, at det alene er kunstverdenen selv, det vil sige eksperter, der kan vurdere den kunstneriske kvalitet. Man skal have viden og stort kendskab til kunst for at vurdere kvaliteten. Kvaliteten kan måske ikke måles objektivt, men ekspertsagn anses i visse sammenhænge som tæt på objektive, i hvert fald når det gælder den mere håndværksmæssige kvalitet. Kunstanmeldere anses ofte som eksperter, men vi ser det også i for eksempel den måde, armslængdeorganer som Statens Kunstfond i Danmark er organiseret på, og tilsvarende i andre lande. Her er det kunstnere og andre folk fra kunstens verden, der vurderer kvaliteten af kunsten, når der skal indkøbes værker og uddeles stipendier. Armslængdeprincippet bygger med andre ord på den institutionelle teori. Det er imidlertid en kendt sag, at eksperterne ofte ikke er enige, og et kunstværk, en udstilling eller en teaterforestilling anmeldes ofte ganske forskelligt af forskellige eksperter, uden at det nødvendigvis skal ses som et problem. De store forskelle, der ses i avisernes anmeldelser af den samme udstilling, bog eller teaterforestilling, er ét eksempel på dette.¹² Selvom det måske kan lade sig gøre at vurdere for eksempel håndværksmæssig kvalitet mere objektivt, er kvalitet således – i hvert fald i en vis udstrækning – en subjektiv størrelse.

I bogen *Ønskekvistmodellen* indtager Jørn Langsted en både-og-position: «at kvalitet både er noget kunsten iboende, og noget, nogen tilskriver kunsten.

10 Hagen 2002.

11 Dickie 1974.

12 Bille and Baldin 2017.



Figur 3 Ønskevistmodellen

Kilde: Langsted, Hannah og Larsen 2003.

Det lader sig altså gøre på et vist abstraktionsniveau at analysere kvalitet i kunst, uden at der blot er tale om private meninger, eller at man uforbederligt synes det ene eller det andet. Præmisserne i mødet med kunsten fastlægges både af kunstværket og af den, der oplever det.»¹³ Hermed følger også, at kvalitet i kunsten ikke alene kan reduceres til oplevet kvalitet. Man kan altså ikke afgøre, om noget er kvalitativt godt ved blot at gå ud og spørge publikum og så sammenholde deres forventninger med det, de faktisk fik.

«Ønskevistmodellen» er et eksempel på en model, som kan bruges til at vurdere kvalitet på forskellige dimensioner. Modellen er udarbejdet til vurdering af kunstnerisk kvalitet i performativ kunst, det vil sige teater, dans og musik, på baggrund af et behov i Aarhus Kommune for at evaluere sine kulturinstitutioner. Modellen er på sin vis enkel. Tre vektorer med 120 grader imellem afspejler henholdsvis «villen», «kunnen» og «skullen», og pilenes længde indikerer styrken af de tre elementer.

«Villen» og «kunnen» kan groft oversættes til kunstnerisk vilje og teknisk kvalitet, mens «skullen» afspejler værkets samfundsmæssige nødvendighed – dets kulturpolitiske relevans. Herudover angiver modellen nødvendigheden af at medtage det tidsmæssige perspektiv, altså at noget med tiden kan blive godt eller dårligt, at noget kan rumme potentialer. Desuden angives, at den kunstneriske kvalitet er relateret til omgivelserne, i særlig grad til de ressourcer, man råder over, og til de kulturpolitiske målsætninger. Idéen med modellen er at skabe et samtalerum om kvalitet, der i en dialogproces må operationaliseres. Modellen er således forholdsvis generel og kan anvendes til evalueringer af både projekter, enkeltopsætninger og institutioner. Den bygger grundlæggende på en kollegial vurdering (peer review) af den kunstneriske kvalitet. Modellen er ikke normativ forstået på den måde, at det

¹³ Langsted, Hannah og Larsen 2003, s. 115.

perfekte kunstværk skal rumme lige lange pile, sådan at det hele er i balance. Tværtimod er det idéen, at den kan bruges til at blive mere bevidst om, at nogle i nogle udsagn om kunstnerisk kvalitet lægger mest vægt på «kunnen», og nogle i andre sammenhænge måske lægger mest vægt på «villen» eller «skullen», og at andre i nogle tredje kontekster lægger vægt på sammenhængen mellem nogle af eller alle pilene.¹⁴

Der kan også lægges vægt på *beskuerens eller brugerens opfattelse, oplevelser og vurderinger*. I det, Søren Kjörup kalder den instrumentelle opfattelse, befinder kvaliteten sig i kunstværket, men fokus er på, hvad det frembringer af æstetisk oplevelse hos beskueren (som enten kan være eksperter eller det brede publikum). I en mere radikal version, nemlig den psykologiske kvalitetsopfattelse, er kunstnerisk kvalitet ikke en egenskab ved kunstværket, men et udtryk for, hvad værket gør ved den, der oplever det. Fælles for dem er en opfattelse af, at kvaliteten af et kunstværk i hvert fald delvist kan vurderes baseret på den oplevelse, som det giver beskueren, og de reaktioner og tilstande, som det fremkalder hos beskueren. Tygstrup et al. taler om ubestemt berørthed:

Der er mange måder at være berørt af mødet med et kunstværk på: fra skuffelse til glæde, fra foruroeligelse til indsigt, fra nydelse til afsky, og meget mere. Eller med andre ord: værket virker på en bestemt måde. Vi opsøger det for denne virkning. Men vi kan også hver især have vanskeligt ved at udtrykke den måde, vi er blevet berørt på. Det, som vi får ud af mødet med kunst, er ofte flertydigt, en særlig stemning, et flygtigt behag. Vi står tilbage med et ufuldstændigt svar på, hvad det var kunstværket spurgte os om.¹⁵

Selvom det kan være vanskeligt at mærke – endsige undersøge – hvad mødet med kunsten betyder for den enkelte, findes der en del eksempler på undersøgelser, hvor man har forsøgt at måle på modtagerens vurderinger af eller oplevelser ved mødet med et kunstværk – det kan være i form af en forestilling, en koncert, et visuelt kunstværk eller andre kunstoplevelser.¹⁶

Det er her væsentligt at skelne mellem *beskuernes vurderinger af kvaliteten og effekter på beskuerne*.

Brugernes eller beskuernes *vurdering af kvaliteten* kan man for eksempel forsøge at måle ved at spørge publikum om deres opfattelse af kvaliteten. Denne tilgang er valgt i Det Kongelige Teaters kvalitetsprojekt, som har været

14 Langsted, Hannah og Larsen 2003, s. 154.

15 Tygstrup et al. 2017.

16 Disse studier bygger videre på en ældre sociologisk tradition (for eksempel Darbel, Bourdieu og Schnapper 1966).

i gang siden 1997. Her er publikum direkte blevet spurgt om deres vurdering af kvaliteten af forestillingerne på en skala fra 1 til 5.¹⁷ Vi vender tilbage til projektet i de følgende afsnit.

Er der tale om *effekter* på individniveau, er hensigten at belyse, hvordan deltagelse i forskellige kulturelle begivenheder og lignende har påvirket modtagerne.¹⁸ Man har typisk anvendt interviews enten i form af spørgeskemaer eller kvalitative interviews med publikum for at undersøge dette.

Postevent-spørgeskemaer kan være én måde at måle de kortsigtede effekter af en specifik oplevelse på. Spørgeskemaer kræver, at svarmulighederne er givet på forhånd, hvilket kræver, at indikatorerne reflekterer alle aspekter af svarmuligheder. Der kan bruges forskellige konstruktioner og indikatorer, men følgende grupper af indikatorer er blandt de mest anvendte:

- Engagement, energi og spændinger, koncentration, henførthed og absorption
- Personlig resonans, emotionel forbindelse, empati og inspiration
- Læring og tænkning, provokation, udfordring og intellektuel stimulering
- Æstetisk vækst, opdagelse, æstetisk validering og kreativ stimulation
- Social tilknytning, tilhørsforhold, social brobygning og social binding.¹⁹

Carnwath og Brown peger på tre begrænsninger ved postevent-spørgeskemaer.²⁰ For det første kan man naturligvis kun undersøge den del af oplevelsen, som respondenterne er bevidst om. For det andet er det svært at sammenligne resultater af postevent-spørgeskemaer mellem forskellige events. For det tredje inkluderer et postevent-spørgeskema udelukkende de oplevelser, som tilskueren har haft umiddelbart efter oplevelsen, og ikke de langsigtede effekter.

Kvalitative postevent-undersøgelser tillader en større åbenhed over for respondenternes refleksioner, idet der ikke er fastsatte konstruktioner eller indikatorer. Sådanne undersøgelser kan derfor i højere grad diskutere negative eller blandede svar, som ikke belyses i spørgeskemaer. Kvalitative postevent-undersøgelser er i endnu højere grad end postevent-spørgeskemaer knyttet til den enkelte event, og det er derfor ikke muligt at sammenligne resultaterne af forskellige events.

En udvidelse af disse metoder kan betegnes som retrospektiv identifikation af events. Her analyseres de mere langsigtede effekter af events, som

17 Det Kongelige Teater 1997.

18 Resten af dette afsnit bygger på Bille og Fjællegaard 2015.

19 Se Throsby 2001, Bakhshi og Throsby 2010, New Economics Foundation 2008, Brown og Novak 2007, 2013.

20 Carnwath og Brown 2014.

hverken postevent-spørgeskemaer eller kvalitative interviews medregner. Retrospektiv identifikation af virkningsfulde events kan give et indblik i forståelsen af, hvilken rolle forskellige kulturelle oplevelser spiller i folks liv. Det er svært at definere temaer eller overordnede indikatorer til vurdering af langsigtede effekter af deltagelse i kulturelle events, men et par temaer går igen i flere studier:

- Selvindsigt og udvidelse af ens verdenssyn
- Velvære, pusterum, katarsis, genoprettelse og eskapisme
- En værdi, der stammer fra selvudfoldelse.²¹

Carnwath og Brown samler ovenstående metoder og giver et overblik over, hvordan kunst og kultur kan påvirke mennesker over tid.²²

Figur 4 Stadier af individuel effekt af kunst og kulturelle oplevelser

SIDELØBENDE EFFEKTER (OPSTÅENDE UNDER EN OPLEVELSE)	OOPLEVEDE EFFEKTER (OBSERVERET POSTEVENT, TIMER ELLER DAGE EFTER)	UDVIDEDE OG KUMULATIVE EFFEKTER (LIVSLANGE MINDER, UGER ELLER ÅR EFTER)
Ubevidste reaktioner og tilstande: Fysiologiske reaktioner (hjertebanken mv.) Prækognitive reaktioner (opstemthed) Optagethed (absorbering, koncentration) Energi og spændinger	Kortsigtede oplevede effekter: Følelsesmæssig påvirkning og mening Spirituelt opløftning Læring og kritisk refleksion Social samhørighed Æstetisk berigelse og kreativ aktivering Disse kan forekomme før, under og efter oplevelsen, men måles typisk efter.	Forsinkede effekter af individuelle events og effekter, der forekommer efter gentaget deltagelse i kulturelle oplevelser over tid: Minder om event Følelse af social tilknytning Øget kulturel kapacitet Øget empatisk kapacitet Udvidet verdenssyn Helbredsmæssige fordele Subjektivt velvære

Kilde: Carnwath og Brown (2014).

Sammenfattende kan man sige, at alle forsøg på at operationalisere den objektive kvalitetsopfattelse er faldet til jorden. Derimod er det muligt at «måle» eller i hvert fald registrere såvel eksperter som brugernes vurdering og opfattelse af kvalitet, og ikke mindst brugernes opfattelse af kvaliteten og effekterne på brugerne har være genstand for flere undersøgelser, og på dette felt er der også en metodeudvikling i gang.

21 Se Radbourne, Glow og Johanson 2010, Foreman-Wernet og Dervin 2013, White og Hede 2008, Walmsley 2013 og Everett og Barrett 2011.

22 En ny og interessant forskningstilgang er hjerneforskningen, som måske i fremtiden vil kunne give større indblik i, hvordan modtagelse af forskellige typer af kunst påvirker den menneskelige hjerne og dermed har betydning for den menneskelige oplevelse og udvikling.

Aktuelle studier i måling og kvantificering af kvalitet og effekter fra Australien og England

I dette afsnit vil vi beskrive og diskutere to store aktuelle studier, hvor kvalitet og effekt operationaliseres og kvantificeres. Med baggrund i det foregående afsnit om kvalitetsopfattelser vil vi bl.a. se på, hvilke opfattelser af kvalitet der danner grundlag for projekterne.

I Danmark er der ét stort projekt, der skiller sig ud, nemlig Det Kongelige Teaters efterhånden 20 år gamle projekt «Registrering og optimering af forestillingernes kvalitet». Udgangspunktet for projektet var Det Kongelige Teaters resultatkontrakt med Kulturministeriet for perioden 1996-99. Her var et af kravene til teatret en højnelse af den kunstneriske kvalitet, herunder et krav om, at teatret skulle gennemføre et udviklingsprojekt med henblik på registrering og optimering af forestillingernes kvalitet. På denne baggrund satte teatret et forprojekt med en række eksterne forskere i gang, hvilket mundede ud i en rapport fra 1997.²³ Der blev stillet en række forslag i rapporten, som omfattede måling og registrering af opfattelsen af forestillingernes kvalitet blandt forskellige interessenter, herunder publikum (publikumsundersøgelse), anmeldere, eksterne eksperter og teatret selv (selvevaluering). Det Kongelige Teater har lige siden fortsat med målinger af publikums opfattelse af kvaliteten ved hjælp af spørgeskemaundersøgelser, registrering af anmeldernes vurderinger og selvevalueringer.²⁴ Det har således været muligt at måle på de forskellige interessenters vurdering, men projektet lider, ligesom de to store projekter fra Australien og England, af en række problemer, som vi vil diskutere nærmere senere i artiklen. Desuden har resultaterne, så vidt vides, ikke været brugt til meget andet end legitimering over for bestyrelsen og Kulturministeriet.²⁵

Selvom dette projekt er af mindre omfang og kun for en enkelt institution, minder det på mange måder om to store undersøgelser, som gennem de sidste år er gennemført i delstaten Western Australia og i England.

Government of Western Australia, Department of Culture and the Arts, igangsatte i 2011 projektet «Measuring the Quality of the Arts».²⁶ Projektets formål var «to produce data and insights that not only tell a better story, for both Government and the public, of the full value of arts and cultural activities to the public, but which is also regarded as relevant, credible and useful to artist and cultural practitioners across the state to plan and develop their

23 Det Kongelige Teater 1997.

24 Bille Hansen 1997a og Jensen 2000.

25 De senere år har Det Kgl. Teater arbejdet videre med et nyt projekt, som i højere grad handler om at forstå publikums adferd for forskellige publikumssegmenter.

26 Government of Western Australia 2014.

practice». På baggrund af den engelske kulturforsker John Holdens forskning blev der udviklet en ramme for målinger af kulturens værdier på tre niveauer:

- Kunstens og kulturens iboende værdier
- De instrumentelle værdier af kunst og kultur, hvor der fokuseres på, hvordan kunst og kultur direkte og indirekte bidrager til beskæftigelse, turismeudvikling, uddannelse, økonomisk udvikling, social stabilitet og øget sundhed
- De institutionelle værdier, der fokuserer på, hvordan kunst og kultur bidrager til bl.a. demokrati og et velfungerende samfund.²⁷

Projektet fokuserede i første fase frem til 2014 på at udvikle måder at måle kunstens og kulturens iboende værdier på, da man anså det som det mest udfordrende. Parallelt med denne proces startede et pilotprojekt i Manchester: «Quality Metrics».²⁸ Udviklingsprocessen i Western Australia og samarbejdet med Manchesterprojektet førte til udformningen af otte kernekvalitetsdimensioner. Disse otte kernedimensioner, samt hvem de vurderes af, fremgår af figur 5.

Figur 5 Otte kernekvalitetsdimensioner

KERNE-DIMENSION	SURVEYSPØRGSMÅL	VURDERES AF KUNSTNER	VURDERES AF KOLLEGA	VURDERES AF PUBLIKUM
Relevans	Det sagde noget om verden	Ja	Ja	Ja
Fastholdelse	Jeg blev opslugt og fastholdt min opmærksomhed	Ja	Ja	Ja
Originalitet	Det var banebrydende	Ja	Ja	Nej
Særpræg	Det var forskelligt fra, hvad jeg tidligere havde oplevet	Nej	Nej	Ja
Excellence globalt	Det var blandt det bedste i verden	Ja	Ja	Nej
Excellence lokalt	Det var blandt det bedste i Vestaustralien	Ja	Ja	Ja
Risikovillighed	Artisten/kuratoren udfordrede virkelig sig selv	Ja	Ja	Ja
Stringens	Det virkede velgennemtænkt og godt komponeret	Ja	Ja	Ja

Kilde: Government of Western Australia, Department of Culture and the Arts, 2014, s. 12.

27 Holden 2004, 2006, 2009.

28 Bunting og Knell 2014.

Government of Western Australia arbejdede videre med projektet med henblik på at udvikle kvantitative måleredskaber, der skulle bruges til selv-evaluering blandt kunstnere og kulturinstitutioner, til tilbagemeldinger til det politiske system om kvaliteten af kunst- og kulturbegivenheder samt til benchmarking på tværs af sektoren og på tværs af landegrænser. I denne proces blev kunstnere og kulturaktører direkte involveret for at sikre relevans for sektoren, men samtidig også for at skabe legitimitet om målingerne. For at operationalisere målingerne, som jo i sagens natur er vanskelige, formulerer projektet to overordnede temaer: kvalitet og outreach, som projektet sammen med kunstnere og kulturaktører udarbejdede en række indikatorer til, som fremgår af figur 6.²⁹

Figur 6 Indikatorer for kunstens iboende værdier

KVALITETSDIMENSION SURVEYSPØRGSMÅL

KUNSTNERISK KVALITET

Nysgerrighed	I hvilken grad fremmer aktiviteten nysgerrighed hos kunstneren og hos publikum?
Fantasi	I hvilken grad fremmer aktiviteten nye muligheder og nye synsvinkler?
Originalitet	I hvilken grad skaber aktiviteten nye tilstande og nye idéer?
Risikovillighed	I hvilken grad er kunstneren risikovillig og skaber nye tilgange?
Stringens	I hvilken udstrækning har værket/aktiviteten undergået grundig research/udvikling?
Økonomi	I hvilken udstrækning er der sammenhæng mellem investeret økonomi og resultat?
Autenticitet	I hvilken udstrækning er værket/aktiviteten unik eller tro mod kulturen?
Innovation	I hvilken udstrækning bidrager værket/aktiviteten til at realisere kreative idéer?
Excellence	I hvilken udstrækning kan værket/aktiviteten ses som det bedste af sin art?

KUNSTENS OUTREACH

Diversitet	I hvilken grad engagerer arbejdet en bred kreds i samfundet?
Forbindelse	I hvilken grad kan værket/aktiviteten forbindes med samfundsinteresser?
Antal	Antallet af borgere, der er direkte involveret i værket/aktiviteten
Gearing	Evnen til at kunne tiltrække bevillinger for at geare ressourcerne
Platform	Kapaciteten til at have langtidseffekter i forhold til samfundsinteresser
Samarbejde	I hvilken grad kan værket/aktiviteten samvirke med samfundsudfordringer?

Kilde: Government of Western Australia, Department of Culture and the Arts, 2014, s. 10.

29 Vurdering foretages på en kontinuert skala, der går fra «fuldstændig enig» til «fuldstændig uenig». Helt enig omsættes til karakteren 1, neutral til 0,5, og helt uenig til 0,0.

Alle svar opsamles i en database med data for de enkelte kvalitetsdimensioner vurderet af henholdsvis kunstneren før og efter performance, kollegaen før og efter performance samt publikum efter performance.³⁰

Projektet i England blev i første omgang gennemført som et pilotprojekt med 13 kulturinstitutioner i Manchester og efterfølgende testet af 150 kulturinstitutioner i hele England, støttet af Arts Council England. I 2016 udkom slutrapporten *Quality Metrics Final Report, Quality Metrics National Test – Culture Counts*.³¹

Hver af de 150 kulturinstitutioner havde forpligtet sig til at gennemføre vurderinger af tre udstillinger, forestillinger eller events. Der blev i perioden 1. november 2015 til 31. maj 2016 gennemført i alt 374 vurderinger, der slavisk fulgte de 12 kvalitetsdimensioner, som er beskrevet i figur 7.³²

Figur 7 12 kvalitetsdimensioner

KVALITETSDIMENSION	SURVEYSPØRGSMÅL
Præsentation	I hvor høj grad er det godt præsenteret og produceret?
Særpræg	I hvor høj grad er det anderledes, end hvad jeg tidligere har oplevet?
Evne til at fastholde	I hvor høj grad blev jeg opslugt, og min koncentration fastholdt?
Udfordrende	I hvor høj grad udfordrede og provokerede det mig?
Entusiasme	I hvor høj grad vil jeg gerne komme til noget tilsvarende igen?
Lokal betydning	I hvor høj grad er det væsentligt, at det sker netop her?
Relevans	I hvor høj grad sagde det noget om den verden, vi lever i?
Stringens	I hvor høj grad var det godt gennemtænkt og sat sammen/komponeret?
Risikovillig	I hvor høj grad turde artisten/kuratoren prøve noget nyt?
Originalitet	I hvor høj grad var det noget helt nyt?
Excellence	I hvor høj grad var det blandt de bedste eksempler, som jeg har set?
Koncept	I hvor høj grad er det en interessant idé?

Kilde: Knell og Whitaker 2016.

De forskellige kunstarter blev registreret, så det blev muligt at foretage analyser, der går på tværs af kunstarter, eller analyser, der sammenligner for eksempel balletforestillinger forskellige steder. Der arbejdes dels med brede kategorier, såsom teater, musik, dans, litteratur eller film, dels med mere specifikke kategorier, såsom skulpturer, fotografier, billedkunst, opera, musicals,

30 Culture Counts har også været anvendt andre steder i verden, bl.a. ved evaluering af Cultural Program of the Commonwealth Games in Glasgow, Skotland (Bunting og Knell 2015).

31 Knell og Whitaker 2016.

32 Også her foretages vurdering på en kontinuert skala, der går fra «fuldstændig enig» til «fuldstændig uenig». Helt enig omsættes til karakteren 1, neutral til 0,5, og helt uenig til 0,0.

ballet, moderne dans, litteratur, poesi og spoken words. Dette giver efterfølgende mulighed for at gennemføre en række metaanalyser, for eksempel om der er forskelle på opfattelsen af kvaliteten af kulturbegivenheder, der finder sted i henholdsvis storbyer og i mere rurale områder, om der er forskelle på opfattelsen af kulturens kvaliteter hos unge, midaldrende og ældre, og om der er forskelle på oplevelsen af kvaliteten i forskellige typer af kunst- og kulturinstitutioner.

De to projekter i Australien og England har arbejdet tæt sammen, og de er således tydeligt inspireret af hinanden og benytter sig af samme teknologiske værktøjer. Men selve processen med udformningen af kvalitetsindikatorerne er sket separat i de to lande i dialog med aktørerne. At der er så stort sammenfald, skyldes med stor sandsynlighed, at landene har fælles kulturelle rødder. Hvis en tilsvarende proces til beskrivelse af kvalitetsparametre skulle finde sted for eksempel i afrikansk kultur eller i et land med islamisk kulturbaggrund, ville parametrene uden tvivl blive anderledes.

Diskussion af undersøgelserne fra Australien og England

I projekterne fra Australien og England har man valgt at høre både publikums, kunstneres og kollegers vurderinger af kvaliteten (da det er en kendt sag, at disse vurderinger sjældent er sammenfaldende) samt i en vis udstrækning også sammenholde vurderinger med forventninger (ex ante- og ex post-målinger). Der er imidlertid en række problemer med disse målinger. De vedrører dels indikatorerne som arbejdsredskab, dels publikums vurderinger. Hertil kommer valget af evalueringsmodel, som kan diskuteres.

Hvad angår *indikatorerne*, kan det anføres, at selvom der kan skabes nogenlunde konsensus om en række udvalgte indikatorer, som for eksempel figur 5 viser, så kan det som nævnt i afsnit 2 være et problem, at disse indikatorer er statiske, mens kunstbegrebet er dynamisk og ændrer sig over tid. Det kan for eksempel betyde, at nogle udtryk falder uden for indikatorerne, eller at kunsten ændrer sig, uden at kriterierne eller indikatorerne følger med. For eksempel kan man tænke sig, at selve kriteriet «originalitet» med tiden kan blive mindre vigtigt, end det er i dag. Sådanne målinger kan dermed i en vis udstrækning kritiseres for at være ekskluderende og ensrettende og for at befæste eksisterende kvalitetsforståelser i højere grad end at stimulere til den originalitet, som de selv fremsætter som en værdi.

Imod denne kritik taler, at flere af indikatorerne er meget brede og generelle, som for eksempel «særpræg» («det var forskelligt fra, hvad jeg tidligere har oplevet»), «relevans» («det sagde noget om verden») og «excellence» («det var blandt det bedste i vreden»). Man kan derfor sige, at de er i stand til at rumme et ændret kunstsyn, så selvom standarderne og kunsten ændrer sig

over tid, således at det, der vurderes «særpræget» i dag, måske ikke vurderes på samme måde om ti år, så kan indikatorerne stadig bruges, men det giver derimod ikke mening at sammenligne vurderingerne over tid.

Desuden er det en udfordring med indikatorer som for eksempel «særpræg» og «originalitet», at de ikke nødvendigvis opfanger kvaliteten. Et kunstværk kan være yderst særpræget og originalt, men samtidig være noget makværk – uinteressant, usammenhængende, slet og ret dårlig kvalitet.

Datamaterialet fra England viste, at de tre dimensioner «udfordrende», «særpræget» og «relevant» generelt scorer signifikant lavest. For eksempel er nogle forestillinger tilbagevendende begivenheder, såsom julekoncerten, og skal derfor ikke i udgangspunktet være særprægede. Det taler for, at det ikke altid er hensigtsmæssigt at anvende samme indikatorer for forskellige typer af forestillinger. I projektet fra England arbejdes der derfor videre med mulighederne for at anvende mere forfinede og differentierede indikatorer ved at forfine surveysspørgsmålene, afhængigt af hvilken kunstart der er tale om. Dette er i tråd med Anne Danielsen, der i en anden sammenhæng har argumenteret for, at det er nødvendigt med et nuanceret begrebsapparat og sæt af kriterier for at vurdere forskellige musikalske genrer.³³ Hun mener altså, at der ikke alene for musik som kunstart, men også for de forskellige musikgenrer bør anvendes forskellige kriterier.

Det betyder imidlertid, at jo mere nuancerede indikatorerne bliver for forskellige kunstarter, des vanskeligere bliver det at sammenligne kvaliteten af forskellige typer af kunstneriske og kulturelle events på basis af indikatorerne. Når talværdierne hverken kan sammenlignes på tværs eller over tid, kan der også sættes spørgsmålstejn ved, hvad de egentlig kan bruges til. Man kommer med andre ord ikke uden om behovet for refleksion over data. Det er netop det, som Jørn Langsteds Ønskekvistmodel lægger op til.³⁴ Her er det pointen at skabe et samtalerum om kvalitet, der i en dialogproces må operationaliseres. En udfordring med kvantificeringen er, at når der først er sat tal på noget (i dette tilfælde kvaliteten), bliver disse tal ofte «sandheder», og man glemmer refleksionen.

Hvad angår *publikums vurderinger*, kan det som tidligere nævnt være relevant at skelne mellem publikums opfattelse af kvaliteten og effekterne på publikum. Indikatorerne fra de to projekter synes at være en blanding. Spørgsmål som «Det var blandt det bedste i Vestaustralien» handler direkte om kvalitet, mens spørgsmålet, om «det udfordrede og provokerede dig», handler mere om effekten på publikum.

33 Danielsen 2016.

34 Langsted, Hannah og Larsen 2003.

Hvad angår publikums vurdering af kvaliteten, er det spørgsmålet, om det er relevant at stille denne type spørgsmål til publikum. Hvad angår effekterne på publikum, er det spørgsmålet, om man kan analysere det baseret på de forholdsvis simple spørgsmål, der stilles. Det er her et væsentligt kritikpunkt, at der kun måles på den del af oplevelsen, som publikum er bevidste om. Jævnfør Tygstrups tanker om «ubestemt berøthed» kan det være en ganske vanskelig sag at spørge publikum om deres oplevelser og erfaringer med et kunstværk, fordi de ikke nødvendigvis er bevidste om, hvordan og hvorfor de berøres.³⁵

Hvad enten der måles på kvalitet eller effekter, vil publikums karaktergivning altid være subjektiv. Det er i sig selv ikke problematisk. Men den individuelle vurdering må i større eller mindre omfang forventes at være påvirket af en række faktorer, som enten knytter sig til forbrugeren selv (for eksempel tidligere erfaringer, uddannelse, køn og alder), eller som er eksterne (for eksempel tidens tendenser). Publikums erfaring må altså antages at være af betydning for publikums kvalitetsvurderinger. Meget kunst, som for eksempel opera og klassisk musik, forudsætter i forskellig grad visse erfaringer hos sit publikum, således at publikum oplever større glæde og nytte, jo større erfaring og kendskab de har.³⁶ Med andre ord må man antage, at det veluddannede og kulturaktive publikum vil have en anden opfattelse af kvaliteten end det mindre veluddannede og mindre kulturelt aktive publikum, alene af den grund at forudsætningerne og vidensniveauet er et andet. Af samme grund må der også forventes en effekt af alder i målingerne, da alder og erfaring i mange tilfælde hænger sammen.

Det er derfor ret overraskende, at projektet fra England ikke fandt mange signifikante forskelle i publikums vurderinger baseret på for eksempel køn, alder eller geografi. Samme konklusion genfindes i Det Kongelige Teater mangeårige publikumsanalyser. Her var det heller ikke muligt at finde mange systematiske forskelle i kvalitetsvurderinger baseret på publikums socioøkonomiske status, såsom uddannelse, indkomst, beskæftigelse, køn og alder.³⁷ Generelt er det overordnede billede altså, at der kun er få signifikante forskelle. Spørgsmålet er, hvad det skyldes, og hvad det kan fortælle os.

Resultaterne fra England viste, at publikum i gennemsnit vurderede deres oplevelser til 0,8 på en skala fra 0 til 1. Tilsvarende viste Det Kongelige Teaters publikumsanalyser gennem mange år, at kvalitetsvurderinger ligger meget stabilt. På en skala fra 1 til 5 har publikum vurderet kvaliteten til i gennemsnit 3,5, og balletvurderingerne har ligget lidt højere end vurderingerne

35 Tygstrup et al. 2017.

36 Jævnfør bl.a. Stigler og Becker 1977.

37 Bille 2004–2015.

af opera og skuespil.³⁸ Det interessante er derfor ikke gennemsnittet, men variationerne. Her viser erfaringerne også, at der ikke er så store udsving i publikums vurderinger, hverken for de enkelte forestillinger eller på tværs af forestillinger. De fleste vurderer forestillingerne til noget over middel. Dette tyder på, at publikum i højere grad vurderer *den generelle tilfredshed* med deres kulturoplevelse, end de vurderer kvaliteten på bestemte parametre. Dermed måler indikatorerne noget andet end det intenderede, hvis formålet er at måle kvalitet. Man kan derfor sætte spørgsmålstegn ved validiteten, idet meget tyder på, at undersøgelserne viser noget andet end det, der var hensigten.

Generelt er der større variation og udsving i de professionelle anmeldelser af forestillingerne.³⁹ Det tyder på, at indikatorerne fungerer bedre til kollegial vurdering (peer review) end til kvalitetsvurderinger af det brede publikum. Data viser endvidere, at den kollegiale vurdering generelt er lavere end kunstnerens egen vurdering. Til gengæld er der en stor grad af sammenhæng mellem kunstnerens eller kuratorens vurdering og publikums vurdering.⁴⁰

Endelig kan *formålet med målingerne* diskuteres, idet det også hænger sammen med valget af evalueringsmodel. Generelt kan der være forskellige formål med at gennemføre evalueringer. Det kan for eksempel være kontrol, læring, oplysning, strategisk og legitimerende anvendelse, eller der kan være tale om mere rituelle eller symbolske formål, hvor alene det at gennemføre en evaluering er det væsentlige, men hvor ingen rigtig interesserer sig for, hvad den viser, eller hvad den kan bruges til.

Det Kongelige Teaters kvalitetsvurderingsprojekt handlede i høj grad om kontrol og legitimering i forhold til resultatkontrakten med Kulturministeriet, idet udgangspunktet, som nævnt i afsnit 3, var, at teatret skulle højne den kunstnerisk kvalitet. På samme måde har projekterne fra Australien og England tydelige legitimerende formål. I projektet fra Government of Western Australia nævnes det eksplicit, at formålet med undersøgelsen bl.a. er at producere data og viden, der fortæller en bedre historie om den fulde værdi af kunst og kultur for samfundet, både til regeringen og til offentligheden.⁴¹

Herudover understreges læringsaspektet både i England og i Australien. I projektet «Measuring the Quality of the Arts» argumenteres der eksplicit for, at det er væsentligt, at de indsamlede data og den opbyggede viden er relevante og brugbare for kunstnere og kulturinstitutioner i hele staten med henblik på at planlægge og udvikle deres praksis.⁴² Det kan dog godt være

38 Bille 2004–2015.

39 Bille og Baldin 2017.

40 Knell og Whitager 2016.

41 Government of Western Australia 2014.

42 Government of Western Australia 2014.

vanskeligt at se for sig, hvordan der vil komme læring ud af flere eller nye undersøgelser, der bygger videre på det samme paradigme, og hvilken læring der vil være tale om. Hvis der er tale om for eksempel en teaterforestilling, en udstilling eller et andet kunstprojekt, er det af væsentlig betydning, at når først projektet eller forestillingen er færdig og vises for publikum, er der sjældent rum for ændringer. Det er de kunstneriske chefers, instruktørers og de medvirkende kunstners beslutninger, fortolkninger og arbejde med forestillingen, der er afgørende for den endelige kvalitet. Hvad angår anvendeligheden af denne type kvalitetsmålinger, ligger der med andre ord et problem i, at en forestillings kvalitet bliver skabt inden premieren, mens kvalitetsvurderingen foretages efter premieren. I en industrivirksomhed, der for eksempel producerer vaskemaskiner, vil en vurdering af kvaliteten løbende kunne anvendes i en forbedring af produktets kvalitet. Sådan forholder det sig imidlertid ikke med teaterforestillinger eller andre kunst- og kulturprodukter, hvor produktionen ikke gentages og forbedres, men hvor der hele tiden sættes nye produktioner op, nye udstillinger eller nye projekter.⁴³ Således vil erfaringerne med måling af kvaliteten af en opsætning af «Tryllefløjten» vanskeligt kunne anvendes ved en opsætning af «La Bohème».

Hvis læringsaspektet vægtes højt, vil det derfor ofte være procesevalueringer, der er relevante, hvor man netop fokuserer på processen frem for produktet. Også Langsteds Ønskekvistmodel lægger op til læring, idet dialogen om vurderinger er det væsentlige.⁴⁴ Denne type evalueringer ville imidlertid ikke have samme legitimerende effekter, idet kvaliteten af det endelige produkt ikke vurderes i håndfaste numeriske værdier.

I de to undersøgelser har man valgt at benytte interessentevalueringer såsom brugerevalueringer og kollegial vurdering, idet formålet i højere grad har været legitimering baseret på forskellige interessenters vurdering af kvaliteten end at måle på for eksempel proces, effekter og målopfyldelse. Var man interesseret i at anvende målinger som udgangspunkt for kulturpolitiske beslutninger, ville det være mere relevant at vælge at benytte effektmodeller, målopfyldelsesmodeller eller de økonomiske modeller. I de økonomiske modeller ser man også på, hvilken værdi der kommer ud af det, i forhold til omkostningerne. Så hvis formålet med undersøgelserne er at analysere, om for eksempel det offentlige tilskud til kunst og kulturinstitutioner fordeles bedst muligt, er det disse økonomiske værdibaserede evalueringer, man kunne bruge.

43 Se Caves 2000 om betydningen af «nobody knows», som handler om, at ingen kender kvaliteten på forhånd – hverken producenter eller forbrugere.

44 Langsted, Hannah og Larsen 2003.

Effekter på samfundsniveau

Fra et kulturpolitisk synspunkt vil argumenter for offentlig kulturstøtte og kulturpolitiske målsætninger ofte knytte sig til effekter på nogen eller noget. Man støtter for eksempel en bestemt kunstner, et kunstprojekt eller en kulturinstitution, fordi man forventer effekter på individer (brugerne og ikkebrugere) og i sidste ende effekter på samfundsniveau.

Som Tygstrup et al. skriver, er det en grundlæggende antagelse i velfærdsstatens kulturpolitik, at støtte til kunstnerisk virksomhed skaber et samfund med større udsyn, bedre selverkendelse, mere kreativitet og stærkere sociale bånd. For det første fordi kulturpolitikken giver øget kvalitet i omgivelser og erfaringsindhold for samfundets borgere, og for det andet fordi den bidrager til oplysning, øget udsyn og sensibilitet og hermed styrker den grundlæggende demokratiske dannelse. Hertil kommer de mangfoldige måder, hvorpå kunstnerisk og kulturel kreativitet bidrager til innovation og værdiskabelse for samfundet som helhed.⁴⁵

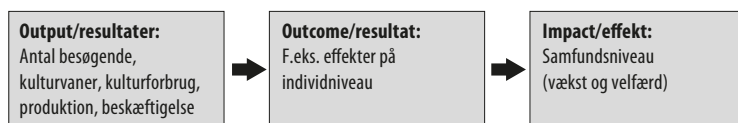
En effekt af en (politisk) indsats kan defineres som forskellen mellem et udfald, hvis indsatsen gennemføres, og udfaldet, hvis den ikke gennemføres. Et eksempel kan være den offentlige støtte til et nyt kunstprojekt. Hvilken effekt har denne støtte? Her må vi også spørge: Effekt på hvem og hvad? Effektkæden er en god måde at illustrere de forskellige niveauer på (figur 8).

Det første niveau er output. Her kan der måles på, hvad for eksempel støtte til et teater fører til af ændringer i output, for eksempel antallet af producerede teaterstykker eller antallet af solgte teaterbilletter. Det er kvantitative mål, som typisk ikke beskæftiger sig med kvaliteten i nogen form.

Det næste niveau er outcome. Her vil man søge at se på effekter på individniveau. Hvad er der kommet ud af det hos dem, der oplever kunstværket, eftersom et mål i sig selv typisk ikke bare er kvantitet (større publikum), men kvalitet (hvad publikum får ud af oplevelsen). Kvaliteten kan her vurderes i relation til modtagerens oplevelse af et kunstværk (sådan som vi har beskrevet i afsnit 2). Udgangspunktet er, at kunst og kultur kan have intrinsiske indflydelser på individet. Den intrinsiske indflydelse er den umiddelbare følelse, som det enkelte individ oplever ved kunst og kultur. Men derved kan kunst og kultur også have betydning for det enkelte individs åndelige udvikling og dannelse af intellektuelle og menneskelige færdigheder såsom kreativitet, livskvalitet, identitetsdannelse, æstetisk sans og social kritik.

Det sidste niveau er impact, det vil sige effekter på samfundsniveau, herunder langsigtede effekter på vækst eller velfærd. Det kan være effekter i form af dannelse, demokrati, ytringsfrihed, diversitet, innovation, sammen-

45 Tygstrup et al. 2017.



Figur 8 Effektkæden

Kilde: Myndigheten for Kulturanalys 2012, Weiss 1972.

hængskraft m.m. Der må antages at være en sammenhæng mellem effekter på individniveau og effekter på samfundsniveau. Men det er også klart, at jo længere ud man kommer i effektkæden, jo mere vanskeligt (umuligt) bliver det at måle på effekten af kunst- og kulturstøtten, idet den kausale sammenhæng mellem kunst- og kulturstøtte og effekterne på samfundsniveau er meget vanskelig at bevise.

Det har været kritiseret af flere forskere, at kulturpolitikken dermed kan opfattes som *instrumentel* i forhold til nogle samfundsmæssige målsætninger i stedet for at fokusere på kunsten og kulturens «egenværdi». ⁴⁶ Joli Jensen har bl.a. kritiseret, at alle kulturpolitiske rationaler er instrumentelle, fordi de fokuserer på, hvad kunst og kultur *gør*, i stedet for at fokusere på, hvad det *er*. ⁴⁷ Denne skelnen mellem instrumentel værdi og «egenværdi» eller «iboende værdi» giver imidlertid ikke nødvendigvis så meget mening, idet det, som publikum «får ud af» en kunst- og kulturopfattelse (effekter på individniveau), må antages at være helt centralt for de effekter, man kan forvente at få på samfundsniveau – hvilket i sidste ende må opfattes som de endelige mål.

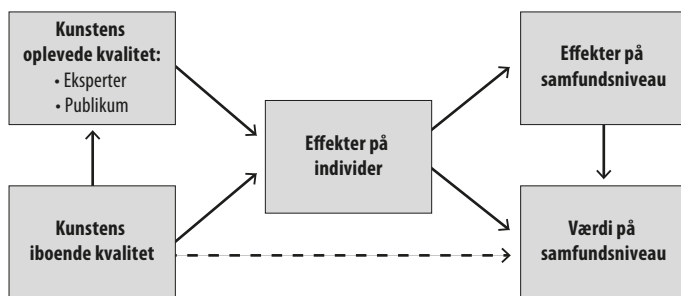
I den fremtidige forskning mener vi derfor, det vil være interessant at undersøge nærmere, i hvilken udstrækning der er en sammenhæng mellem kvalitet og effekt. Medfører en højere kvalitet også større effekter? Det er en mulighed, men det behøver ikke nødvendigvis at være tilfældet. I sin artikel i denne antologi argumenterer professor Simo Säätelä for, at vi må stole på eksperteres vurderinger, når det gælder om at lede publikum mod de oplevelser, der har kvalitet. ⁴⁸ Dermed kunne det for eksempel være interessant at undersøge, i hvilken udstrækning der er en sammenhæng mellem eksperteres kvalitetsvurderinger og effekter på individniveau (publikum).

Overordnet set handler de grundlæggende spørgsmål om, i hvor høj grad og hvornår de viste sammenhænge i figur 9 gør sig gældende.

46 Duelund 2003, Belfiore 2002 og Vestheim 1994.

47 Jensen 2003.

48 Se Sääteläs artikel i denne antologi.



Figur 9 Sammenhængen mellem kvalitet, effekter og værdier⁴⁹

Både når det gælder kvalitet og effekter, synes det at være vejen frem at dykke dybere ned i effekterne på individniveau, fordi der både må forventes at være en sammenhæng mellem kvalitet og effekter på individniveau og en række sammenhænge mellem individniveau og de ønskede effekter på samfundsniveau. Fra et forskningsmæssigt såvel som et politisk perspektiv er disse sammenhænge og mekanismer yderst relevante og interessante at vide noget mere om, også selvom det aldrig bliver muligt at bevise en fuldkommen kausalitet.⁵⁰

Denne konklusion er i tråd med et andet stort forskningsprojekt fra England, «The Cultural Value Project», finansieret af Arts & Humanities Research Council.⁵¹ Forskerne havde sat sig for at løse to grundlæggende udfordringer: at identificere de forskellige komponenter, der tilsammen udgør kulturens værdi, og at overveje og udvikle metoder, der kan bruges til at evaluere disse komponenter. De konkluderede, at det enkelte menneskes oplevelser må tages som det primære udgangspunkt, når kunstens og kulturens betydning skal vurderes, og de identificerede bl.a. tre væsentlige områder: danne reflekterede individer, der forstår sig selv og andre, danne engagerede borgere og styrke fantasi og kreativitet og dermed innovation. I projektet foreslog forskerne fra England, at der bør arbejdes meget mere med at udvikle forskellige metoder for at forstå værdien af kunst og kultur. De foreslår bl.a.: a) bedre

49 Værdi og værdibegrebet er en stor diskussion i sig selv, som denne artikel ikke vil forfølge.

50 Der findes generelt store problemer i studier, der prøver at bevise en kausalitet, for eksempel sammenhængen mellem kunst og kultur og sundhed eller andre samfundsgavnige effekter. Som professor Christian Hjorth-Andersen skriver: «Det store problem er at få kontrolleret for egenskaberne hos de involverede personer. Nogle mennesker har et personligt overskud – lad os kalde dem plusvarianter. Men plusvarianter vil typisk både have et godt helbred og også overskud til at deltage i aktiviteter. Hvis der ikke kontrolleres for den slags effekter, kan man – som Konlaan et al. (2000) – få de mærkeligste resultater.» (Hjorth-Andersen 2013, s. 362).

51 Crossick og Kaszynska 2016.

brug af evalueringer, ikke bare til legitimering, men bl.a. for bedre at forstå kunstens virkning på publikum, b) anvendelse af en bredere portefølje af metoder, ikke mindst kvalitative metoder, der har udgangspunkt i humaniora, c) videreudvikling af de velfærdsøkonomiske metoder, som den såkaldte Contingent Valuation-metode og d) metoder til at forstå betydningen af digitaliseringen, herunder hvordan den påvirker menneskers kulturoplevelser, og hvordan den generelt påvirker forbrug og produktion af kunst og kultur.⁵²

Diskussion og kulturpolitiske implikationer

I denne artikel har vi diskuteret en række problemer med kvalitetsmålinger, dels hvad angår indikatorerne, dels vedrørende publikums vurderinger. Men selv hvis man kunne overkomme disse mere tekniske og metodiske problemer, kan der fortsat rejses en række spørgsmål om, hvad denne type kvalitetsvurderinger egentlig kan bruges til. Selvom læringsaspektet fremhæves i begge undersøgelser, må læringspotentialet antages at være begrænset, og hovedformålet med undersøgelserne fremstår primært som legitimerende. Vil man tilgodese læringsaspektet, vil procesevalueringerne være nærliggende. Alternativt burde man i højere grad lægge vægt på selve kvalitetsdiskussionen og dialogen, som man for eksempel gør i Ønskekvistmodellen, i stedet for numeriske talværdier.⁵³ Talværdier er gode som politiske argumenter, da de har en tendens til at blive «sandheder», men til gengæld er de ikke på samme måde fremmede for en læringsproces og en diskussion og dialog om de bagvedliggende forhold.

Hvilke potentielle konsekvenser har disse målinger for, hvordan man tænker kvalitet, og hvordan man administrerer og finansierer kunst og kultur? Med andre ord: Hvad er de kulturpolitiske implikationer?

For det første kan det let blive en trussel mod kunstens autonomi, hvis nogle (problematiske) kvalitetskriterier bliver dominerende, idet magten bliver flyttet fra kunsten selv (via peer review-vurderingskriterier) mod en større grad af politisk og bureaukratisk styring.

For det andet er det en kendt sag, at hvis kvantificeringen tager over, er det ofte det, som måles, der bliver målet for politikken. Den samme udfor-

52 Contingent Value-metoden relaterer sig til den økonomiske teori om markedsfejl, som viser, at markedet af forskellige grunde ikke altid understøtter den kunst og kultur, der efterspørges af samfundet. I Skandinavien findes der fortsat kun ganske få af disse studier på kulturområdet. Et eksempel er Bille Hansen 1997b, der har undersøgt befolkningens villighed til at betale til Det Kongelige Teater over skatten. Resultatet viste, at størstedelen af ikkebrugere af Det Kongelige Teater (som der er mange af) er villige til at betale til Det Kongelige Teater, selvom de aldrig selv kommer der. Det er netop, fordi teatret har værdi for samfundet ud over den umiddelbare brugsværdi. Disse nonmarketværdier er langt større end markedsværdien, og de er det væsentligste argument for offentlig kulturstøtte.

53 Langsted, Hannah og Larsen 2003.

dring har vi set med de mange economic impact-analyser, der er blevet lavet i de seneste årtier. Der er lavet utallige af disse studier, hvor kunstens og kulturens mere direkte økonomiske effekter beregnes.⁵⁴ Economic impact-studier måler effekten på beskæftigelse og forbrug ved for eksempel at bygge et nyt kulturhus, idet der tages udgangspunkt i, at en kunst- og kulturinstitution eller kulturelle events tiltrækker besøgende, som ikke bare bruger penge på billetten eller indgangen, men også køber måltider på de lokale restauranter, går i lokale butikker og måske overnatter på et lokalt hotel.⁵⁵ Argumentet bliver, at «det kan betale sig». Disse analyser har derfor medført en tendens til, at økonomisk vækst bliver målet, man argumenterer for, mens kulturen bliver et middel. Mål og midler bliver byttet om, og det kan have nogle uheldige virkninger for eksempel på, hvad det er for en kunst og kultur, der får offentlig støtte. For kunsten og kulturen bør selvfølgelig være målet, mens økonomien er midlet. Forskellen mellem economic impact-studier og kvalitetsmålinger er, at kvalitet faktisk er en væsentlig målsætning med kunst og kultur, mens økonomisk vækst kan betragtes som en sideeffekt. Men hovedproblemet er det samme: Når det er så vanskeligt at måle kunstens og kulturens betydning for os mennesker, så måler vi på det, vi kan. Det kan være forenkledede kvalitetsmål, economic impact eller noget andet.

For det tredje: Hvis publikums vurderinger lægges til grund for beslutninger om allokering af ressourcer, er der en fare for, at kulturinstitutionerne vil indrette deres udbud mod det, de forventer giver høje publikumsvurderinger. Når der i projektet fra Australien nævnes, at et af målene er at skabe større værdi for publikum af de kunstneriske og kulturelle oplevelser, er der noget, der tyder på, at dette faktisk sker.⁵⁶ Men hvis kulturinstitutionerne indretter deres aktiviteter mod at få høje vurderinger fra publikum, vil det selvfølgelig ikke nødvendigvis være ensbetydende med hverken højere kvalitet, at de kulturpolitiske målsætninger opnås, eller at ressourcerne anvendes bedst muligt. Publikum vil nemlig ofte i højere grad vurdere deres generelle tilfredshed med oplevelsen end egentlig kvalitet.

Samme diskussion ser vi i forhold til studenterevalueringer af undervisningen på universiteterne. Her ser vi en klar tendens til, at underviserne indretter sig på de kriterier, som de ved, at de studerende lægger vægt på, for at opnå høje evalueringer som underviser. Samtidig har flere studier vist, at der er en negativ sammenhæng mellem høje studenterevalueringer og kva-

54 Jævnfør for eksempel Bille Hansen 1993, 1995 og Bille 2012.

55 For en kritik og diskussion af denne tilgang, se Bille Hansen 1993, 1995, Bille 2012 og Bille og Lorenzen 2008.

56 Government of Western Australia 2014.

liteten af undervisningen. Barga et al. skriver: «We find that our measure of teacher effectiveness is negatively correlated with the students' evaluations.»⁵⁷

Alt i alt kan vi konkludere, at vi ikke mener, at denne type kvalitetsindikatorer er særlig effektive til at måle kunstens og kulturens kvalitet. Med de kulturpolitiske udfordringer, som kultursektoren står over for, er det ikke så meget forsøg på kvantificering af kvaliteten som målinger af effekter, som der bliver behov for i årene fremover. For at kunne føre kulturpolitik på et oplyst grundlag vil det ikke mindst være interessant at måle effekterne på individniveau. Ligesom der må antages at være en sammenhæng mellem kvalitet og effekter på individniveau, må der antages at være en sammenhæng mellem effekterne på individniveau og de ønskede effekter på samfundsniveau i form af for eksempel grundlæggende demokratisk dannelse, udsyn, oplysning, innovation og værdiskabelse i bred forstand. Denne type forskning kræver imidlertid, at der stilles andre spørgsmål og benyttes andre metoder end i projekterne fra Australien og England.

Litteratur

- Bakhshi, Hasan og David Throsby (2010). *Culture of Innovation: An Economic Analysis of Innovation in Arts and Cultural Organizations*. London: NESTA.
- Belfiore, Eleonora (2002). «Art as a means towards alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrument cultural policies and social impact studies in the UK». *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), s. 91-106.
- Bille Hansen, Trine (1993). *Kulturens økonomiske betydning – state of the art*. København: AKF Forlaget.
- Bille Hansen, Trine (1995). «Measuring the value of culture». *The European Journal of Cultural Policy*, 1(2), s. 309-322.
- Bille Hansen, Trine (1997a). «Kortlægning af metoder og resultater vedrørende måling af teaterforestillingerers kvalitet – den kulturøkonomiske forskningsgren». I *Rapport fra Det Kongelige Teaters forprojekt vedrørende registrering og optimering af forestillingernes kvalitet*. København: Det Kongelige Teater.
- Bille Hansen, Trine (1997b). «The willingness-to-pay for the royal theatre in Copenhagen as a public good». *Journal of Cultural Economics*, 21(1), s. 1-28.
- Bille Hansen, Trine (2004). «Evalueringer på kulturområdet». I O. Rieper (red.), *Håndbog i evaluering – metoder til at dokumentere og vurdere proces og effekt af offentlige indsatser* (s. 288-305). København: AKF Forlaget.

57 Barga et al. 2011. Feistauer og Richter 2017 og Stark og Freishtat 2014 kommer til samme konklusion.

- Bille Hansen, Trine (2004–2015). *Analyse af data fra Det Kongelige Teaters publikumsundersøgelse. Årlige rapporter til Det Kongelige Teaters bestyrelse*, København: Det Kongelige Teater [fortroligt].
- Bille Hansen, Trine (2012). «The Scandinavian approach to the Experience Economy – does it make sense?» *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), s. 93–110.
- Bille Hansen, Trine og Andrea Baldin (2017). *Theatre Management – Quality Indicators and Demand*. Paper presented at the Eighth European workshop on Applied Cultural Economics (EWACE), 7.–9. september 2017, Kraków, Polen.
- Bille Hansen, Trine og Cecilie Bryld Fjællegaard (2015). *Effekten af kunststøtte – et forprojekt om problemstillinger og metoder*. København: Kulturstyrelsen.
- Bille Hansen, Trine og Mark Lorenzen (2008). *Den danske oplevelsesøkonomi – afgrænsning, økonomisk betydning og vækstmuligheder*. Frederiksberg: Imagine og Samfundslitteratur.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel og Dominique Schnapper (1966). *Love of Art – European Art Museums and Their Public*. Cambridge: Policy Press.
- Braga, Michela, Marco Paccagnella og Michele Pellizzari (2011). «Evaluating students' evaluations of professors». *Discussion paper series, Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit*, No. 5620.
- Brown, Alan S. og Jennifer L. Novak (2007). *Assessing the Intrinsic Impacts of a Live Performance*. San Francisco: WolfBrown.
- Brown, Alan S. og Jennifer L. Novak (2013). «Measuring the intrinsic impacts of arts attendance». *Cultural Trends*, 22(3–4), s. 222–233.
- Bunting, Catherine og John Knell (2014). *Measuring Quality in the Cultural Sector: The Manchester Metrics Pilot: Findings and Lessons Learned*. London: Arts Council England.
- Bunting, Catherine og John Knell (2015). *Evaluating the Quality of Artist, Peer and Audience Experience*. London: Arts Council England.
- Carnwath, John D. og Alan S. Brown (2014). *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences: A Literature Review*. London: Arts Council England.
- Caves, Richard E. (2000). *Economics of the Creative Industries*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crossick, Geoffrey og Patrycja Kaszynska (2016). *Understanding the Value of Arts and Culture*. Arts and Humanities Research Council, UK.
- Danielsen, Anne (2016). «Nyskapende, sterkt og kompetent!» I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrebet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119). Oslo: Kulturrådet.
- Det Kongelige Teater (1997). *Rapport fra Det Kongelige Teaters forprojekt vedrørende registrering og optimering af forestillingernes kvalitet*. København: Det Kongelige Teater.

- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic*. New York: Cornell University Press.
- Duelund, Peter (red.) (2003). *The Nordic Cultural Model*. København: Nordisk Kultur Institut.
- Eliassen, Knut Ove (2016). «Inledning». I K.O. Eliassen og Ø. Prytz (red.). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrebet i samtidens kunst og kultur* (s. 7-22). Oslo: Kulturrådet.
- Everett, Michele C. og Margaret S. Barrett (2011). «Benefits visitors derive from sustained engagement with a single museum». *Curator: The Museum Journal*, 54(4), s. 431-446.
- Favrholdt, David (2000). *Æstetik og filosofi*. København: Høst og Søns Forlag.
- Feistauer, Daniela og Tobias Richter (2016). «How reliable are students' evaluations of teaching quality? A variance components approach». *Assessment & Evaluation in Higher Education*. Publisert online 29. november 2016.
- Foreman-Wernet, Lois og Brenda Dervin (2013). «In the context of their lives: How audience members make sense of performing arts experiences». I J. Radbourne, H. Glow og K. Johanson (red.), *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts* (s. 67-82). Bristol, UK og Chicago, USA: Intellect.
- Government of Western Australia, Department of Culture and the Arts (2014). *Public Value Measurement Framework, Measuring the Quality of the Arts*. Perth: Department of Culture and the Arts.
- Hagen, Jimmy Zander (2002). *Filosofisk æstetisk. Indføringer og tekster*. København: Gyldendal.
- Hjorth-Andersen, Christian (2013). *Hvad koster kulturen?* København: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.
- Holden, John (2004). *Capturing Cultural Value*. London: Demos
- Holden, John (2006). *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy: Why Culture Needs a Democratic Mandate*. London: Demos.
- Holden, John (2009). «How we value arts and culture». *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, 6(2), s. 447-456.
- Jensen, Joli (2003). «Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy». *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 33(1), s. 65-80.
- Jensen, Stig Jarl (2000). «Elendig forestilling: Jeg kunne ikke finde parkeringsplads. Et studie i kvalitetsmåling på teaterfeltet». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, (2), s. 50-88.
- Kjørup, Søren (1997). «Forestillingernes kvalitet?» I: Det Kongelige Teater, *Rapport fra Det Kongelige Teaters forprojekt vedrørende: Registrering og optimering af forestillingernes kvalitet*. København: Det Kongelige Teater.
- Kjørup, Søren (2000). *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

- Knell, John og Alison Whitaker (2016). *Quality Metrics Final Report, Quality Metrics National Test, Culture Counts*. Arts Council England.
- Konlaan, Boinkum B., Lars O. Bygren og Sven-Erik Johansson (2000). «Visiting the cinema, concerts, museums or art exhibitions as determinant of survival: A Swedish fourteen-year cohort follow-up». *Scandinavian Journal of Public Health*, 28(3), s. 174-178.
- Langsted, Jørn, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen (2003). *Ønskekøstmodellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Aarhus: Klim.
- Myndigheden for Kulturanalys (2012). *Att utveckla indikatorer for en utvärdering av kulturpolitik*. Stockholm: Myndigheden for Kulturanalys.
- New Economics Foundation (2008). *Capturing the Audience Experience: A Handbook for the Theatre*. London: Independent Theatre Council, The Society of London Theatre og Theatrical Management Association.
- Piles, Roger de (1708). *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*. Paris.
- Radbourne, Jennifer, Hilary Glow og Katya Johanson (2010). «Hidden stories: Listening to the audience at the live performance». *Double Dialogues*, (13), s. 1-14.
- Stark, Philip B. og Richard Freishtat. (2014). «An Evaluation of Course Evaluations». *ScienceOpen*, 9.
- Stigler, George J. og Gary S. Becker (1977). «De Gustibus Non Est Disputandum». *The American Economic Review*, 67(2), s. 76-90.
- Throsby, David (2001). *Economics and Culture*. Cambridge University Press.
- Tygstrup, Frederik (formand), Knud Ove Eliassen, Solveig Gade, Ansa Lønstrup, Helena Mattsson, Sidsel Nelund (2017). *Kunsten som forum. Et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber*. København: Statens Kunstfond.
- Vestheim, Geir (1994). «Instrumental Cultural Policy in Scandinavian countries – a critical historical perspective». *European Journal of Cultural Policy*, 1(1), s. 57-71.
- Walmsley, Ben (2013). «‘A big part of my life’: A qualitative study of the impact of theatre». *Arts Marketing: An International Journal*, 3(1), s. 73-87.
- Weiss, Carol H. (1972). *Evaluation Research: Methods for Assessing Program Effectiveness*. Prentice-Hall.
- White, Tabitha R. og Anne-Marie Hede (2008). «Using narrative inquiry to explore the impact of art on individuals». *International Journal of Arts Management, Law and Society*, 38(1), s. 19-36.

Bidragstere

Ola K. Berge er seniorforsker ved Telemarksforskning, tilknyttet fagområde for kulturforskning. Han har en ph.d. innen internasjonal kulturpolitikk, der han studerte norsk utenrikskulturell virksomhet med fokus på UD's kulturpolitiske ansvar og praksis. Berges faglige interesser favner foruten generelle kulturpolitiske spørsmål, forskning i grenseland mellom populærkultur, kunstsosiologi og musikologi. I tillegg til en rekke forskningsrapporter har han blant annet publisert artikler som «Who Owns an Interpretation» (2014) om opphavsrett i musikkfeltet og «Hummer og risgrøt» (2017) om kvalitetsforståelser innen opera.

Trine Bille er professor ved Copenhagen Business School, Institut for Ledelse, Politik og Filosofi. Hun har en ph.d. i økonomi fra Københavns Universitet, og hennes primære forskningsområde er kulturøkonomi og kulturpolitikk. Hun har publisert mer enn 100 bøker, rapporter og artikler innenfor dette forskningsfeltet.

Terje Colbjørnsen er postdoktor ved Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon. Hans akademiske interesser knytter seg til medieinnovasjon, medieøkonomi og digitalisering. Han er tilknyttet forskningsprosjektet «Streaming the culture industries: Analyzing the technology, usage and economy of streaming media services» og undersøker der forretningsmodeller og verdikjeder i strømmetjenester som Spotify, Netflix og Storytel. Colbjørnsen har doktorgrad fra Universitetet i Oslo med en avhandling om digitalisering i norsk bokbransje. Han har publisert en rekke artikler innenfor denne tematikken, i tillegg til publikasjoner om ytringsfrihet og kultur- og litteraturpolitikk.

Erik Bjerck Hagen er professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Hans seneste utgivelser på norsk omfatter bøkene *Hvordan lese Ibsen?* (2015), *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter* (2013), og *Kampen om litteraturen. Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920–2011* (2012).

Christine Hamm er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Hun har publisert monografier om Amalie Skram (*Medlidenhet og melodrama*, 2006) og om Sigrid Undset (*Foreldre i det moderne*, 2013). Hamm har også vært medredaktør for antologier om kjønn og estetikk (*Tekster på tvers*, 2008), om smerte i litteratur og film (*Lidelsens estetikk*, 2017) og om arbeiderlitteratur (*Hva er arbeiderlitteratur?*, 2017). Innføringsboken *Dei litterære sjangrane* (sammen med A. Gullestad, J. Sejersted, E. Tjønneland og E. Vassenden) ble utgitt i januar 2018.

Heikki Hellman er seniorforsker ved Faculty of Communication Sciences, University of Tampere. Han er tidligere journalist og kultureddaktør i Helsingin Sanomat. Ved University of Tampere har han vært professor i journalistikk og senere dekan ved School of Communication, Media and Theatre. Hans forskningsinteresser spenner fra mediepolitikk til offentlig kringkasting, kulturjournalistikk og musikk i radio. Han har publisert tre bøker, flere kapitler i forskningsantologier og artikler i tidsskrifter som *European Journal of Communication, Journalism, Media, Culture and Society, and Television and New Media*.

Jan Fredrik Hovden (redaktør) er sosiolog og professor i medievitenskap ved Universitetet i Bergen. Han tok doktorgraden ved samme universitet med avhandlingen *Profane and Sacred. A study of the Norwegian Journalistic Field* i 2008, og har bidratt med en lang rekke artikler og bøker om tema som kulturbruk og sosiale skiller i befolkningen, blant kunstnere og andre kulturarbeidere og i den norske politiske eliten, samt flere studier av journalister og kulturjournalister. Noen antologier han har bidratt til, er *Cultural Journalism and Cultural Critique in the Media* (2016), *Journalism Re-examined* (2016), *Kulturjournalistikk* (2008) og *Aesthetic Theory, Art and Popular Culture* (1999).

Ole Marius Hylland er seniorforsker og fagkoordinator for kulturforskning ved Telemarksforskning. Han har en doktorgrad i kulturhistorie fra Universitetet i Oslo med en avhandling om forholdet mellom folk og elite i 1800-tallets folkeopplysning. Hylland har skrevet en rekke artikler og utredninger om kulturpolitiske og kulturhistoriske emner, og i 2017 ga han ut boken *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis sammen med Per Mangset*. Han var prosjektleder for det NFR-finansierte prosjektet «The Relational Politics of Aesthetics», som ble avsluttet i 2017.

Mats Johansson er professor ved Institutt for tradisjonskunst og folke- musikk ved Høgskolen i Sørøst-Norge, hvor han leder forskningsgruppen «Praksis, Tradisjon og Teknologi». Han har doktorgrad i musikkvitenskap (UiO) og har vært postdoktor i prosjektet «Popular Music and Gender in a

Transcultural Context» (NFR/UiO). I perioden 2017–2021 deltar han som forsker i prosjektet «TIME: Timing and Sound in Musical Microrhythm» (NFR/UiO). Johansson har publisert forskning innen rytme-/groove-teori, musikkulturforståelse, populærmusikkstudier med fokus på genusproblematikk, improvisasjon og musikalsk læring, og tradisjonsmusikk, opphavsrett og kulturelt eierskap.

Merete Jonvik er sosiolog og seniorforsker ved IRIS i Stavanger. Hun tok doktorgraden ved Universitetet i Stavanger med avhandlingen *Folk om forskjellar mellom folk* (2015), om hvordan folk fra ulike samfunnslag verdsetter kultur og kommuniserer om sosiale forskjeller og hierarki. Jonvik er en av forfatterne bak boka *Hva har oljen gjort med oss? Økonomisk vekst og kulturell endring* (2015), med et kapittel om synet på rikdom og lekfolks relasjoner til kunst og hjemmeinnredning. Jonviks primære forskningsområde er kunst- og kultursosiologi og sosiale ulikheter.

Søren Kjørup var professor i de humanistiske videnskapers teori ved Roskilde Universitet i Danmark fra 1974 til 2009. Fra 1980-tallet og frem til i år har han vært professor II ved NTNU, Universitetet i Oslo, Kunst- og designhøgskolen i Bergen og Universitetet i Agder. Han har publisert bøker og artikler om en lang rekke teoretiske og estetiske emner, senest om kunstnerisk forskning og om visuell formidling gjennom utstillinger og monumenter.

Nete Nørgaard Kristensen er lektor i medievitenskap ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film, Medier og Kommunikation, ved Københavns Universitet. Hennes forskningsområder omfatter kulturjournalistikk og kulturkritikk i det digitale medielandskapet, journalistikk som profesjon, strategisk kommunikasjon og politisk kommunikasjon. Hun har utgitt seks bøker, herunder flere om kulturjournalistikk, og hun har publisert artikler i internasjonale tidsskrifter som *Communication, Culture & Critique, Digital Journalism, Journalism – Theory, Practice, Criticism, Journalism Practice, Journalism Studies, MedieKultur, Media, War and Conflict, Northern Lights, Nordicom Review, Nordicom Information and Television & New Media*. Hun er leder for flere forskningsprosjekter om kulturjournalistikk.

Flemming Olsen er forskningsassistent ved ved Copenhagen Business School og har bidratt tredje avsnitt i artikkelen «Målinger af kvalitet og effekter af kunst og kultur». Han har tidligere vært barne- og kulturdirektør og konstituert kommunaldirektør i Herlev kommune. Han har vært formann for Børne- og kulturchefforeningen og leadpartner i prosjektet Kreativ Metapol Øresund. Olsen har en masterutdanning i kulturplanlægning fra Roskilde Universitet.

Per Åsmund Omholt er etnomusikolog og førsteamanuensis ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Høgskolen i Sørøst-Norge på Rauland. Han har publisert en rekke artikler om teoretiske forhold ved norsk folkemusikk og disputerte i 2009 med avhandlingen «Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk». Foruten å drive pedagogisk virksomhet er han aktiv utøver på flere instrumenter. Han er konsertarrangør og har vært dommer på mange kappleiker rundt om i landet. Han har også lang fartstid i ulike kulturorganisasjoner.

Frode Helmich Pedersen er forsker i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Han er litteraturkritiker i Morgenbladet og redaksjonsmedlem i det litterære tidsskriftet *Vinduet*. I 2017 publiserte han boken *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama. Resepsjon og tolkning*. Han er for tiden leder av SAMKUL-prosjektet «Strafferettens fortellinger» finansiert av Forskningsrådet.

Øyvind Prytz (redaktør) jobber i Kulturrådets seksjon for forskning og utvikling og har vært prosjektleder for forskningsprogrammet «Kunst, kultur og kvalitet». Han har en ph.d. i allmenn litteraturvitenskap fra NTNU med avhandlingen *Italo Calvinos litterære erfaringseksperiment* (2012). Hans seneste utgivelse er *Litteratur i en digital tid* (Scandinavian Academic Press, 2016).

Kristina Riegert er professor i medie- og kommunikationsvetenskap ved Stockholms universitet. Hennes forskning fokuserer på hvordan medier fremmer eller forvansker globaliseringsprosesser, identitetsskaping, og den demokratiske samtalen i den kulturelle offentligheten. Hun er redaktør for *Cultural Journalism in the Nordic Countries* (med Nete Nørgaard Kristensen, 2017 på Nordicom), *Media Houses: Architecture, Media and the Production of Centrality* (med Staffan Ericson, 2010 på Peter Lang) og *Politicotainment: Television's Take on the Real* (Peter Lang 2007).

Eivind Røssaak er førsteamanuensis i mediehistorie ved forskningsavdelingen på Nasjonalbiblioteket. Han er tidligere gjesteprofessor ved University of Chicago og Nordland kunst- og filmfagskole, og han koorganiserer NFR-prosjektet «Digitalisering og diversitet». Han har publisert ni bøker. Blant hans siste publikasjoner er *Memory in Motion: Archives, Technology, and the Social* (med I. Blom og T. Lundemo, 2016) og artikkelen «Who generates the image error: from Hitchcock to glitch» (2016).

Ellen Saur er førsteamanuensis ved Institutt for pedagogikk og livslang læring ved NTNU. Hun har bakgrunn fra et bredt pedagogisk felt, funk-

sjonshemmingsteori og teater, og var initiativtaker og prosjektleder for Teater nonSTOP, et teater for skuespillere med utviklingshemning. Hun har publisert flere artikler om kunst, demokrati og funksjonshemning. Hun var forskningsansvarlig i Kulturrådets satsing «INK2013» og sitter i kunstfaglig råd i SEANSE (Senter for kunstproduksjon).

Simo Säätelä er professor i filosofi ved Universitetet i Bergen. Han har blant annet publisert om Wittgenstein, estetikk og matematikkens filosofi. Han er sjefredaktør for *Nordic Wittgenstein Review*. Siste utgivelser: *Filosofi for humanister* (sammen med E. Gamlund og L. Fr. H. Svendsen, Universitetsforlaget, 2016) og *New Essays On Frege: Between Science and Literature* (red. sammen med G. Bengtsson og A. Pichler, Springer Verlag, 2017).

Jørgen Magnus Sejersted er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Han har blant annet publisert om eldre norsk litteratur, særlig om forfatterskapene til Ludvig Holberg og Henrik Wergeland. Han har vært litteraturanmelder i Bergens Tidende og Morgenbladet og har sittet i Kulturrådets ankenemnd for skjønnlitteratur og i vurderingsutvalget for lyrikk. Han har vært medredaktør for tidsskriftene *Edda*, *Norsk litterær årbok* og *Vagant*. Han er også medforfatter av *Lyrikkhåndboka*.

Ingrid M. Tolstad er sosialantropolog med en ph.d. i musikkvitenskap, om popmusikalske samarbeid mellom Sverige og Russland. Hun har gjort feltarbeid blant hipstere i New York, i musikkstudioer i Stockholm, og i musikkbransjen i Moskva og St. Petersburg. Sentrale forskningsinteresser er popmusikk, musikkproduksjon, populærkultur, kreativitet og innovasjon. Som seniorforsker ved Arbeidsforskningsinstituttet ved Høgskolen i Oslo og Akershus forsker hun på innovasjon i mediebedrifter, ungdomsmedvirkning i byplanlegging og talentutvikling i film.

Elise Seip Tønnessen er professor ved Institutt for nordisk og mediefag ved Universitetet i Agder. Hun har publisert om barns mediekultur, resepsjon av multimodale tekster, litteraturdidaktikk og lesning. Hun har ledet et forskningsprosjekt ved Norsk barnebokinstitutt som resulterte i antologien *Fakten på fortellinger. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier* (2014). For tiden arbeider hun med et NFR-støttet innovasjonsprosjekt (VEBB) om bruk av bildebokapper i barnehagen, i samarbeid med Lesesenteret ved Universitetet i Stavanger.

Tony Valberg er musiker og professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Agder. Hans senere arbeider har kretset rundt kunstpraksiser der deltagelse

og relasjon er nøkkelbegreper. Siste utgivelser: «Access to Relation, Participation and Togetherness in Contemporary Art» (*InFormation – Nordic Journal of Art and Research*, 2017) og «Celebrating 100 Years of Musical Outreach in Scandinavia» (*Norsk tidsskrift for musikkforskning*, 2016).

Eirik Vassenden er professor i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier ved Universitetet i Bergen. Han har publisert artikler og bøker om eldre og nyere litteratur, og om litteraturkritikk. Siste utgivelser: *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* (2012) og *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (red. sammen med S. Furuseth og J. H. Thon, 2016).

Hva er kvalitet? Hvilke forståelser av kvalitet preger kunsten og kulturen i samtiden? Og på hvilket grunnlag feller vi våre kvalitetsdommer? Dette er noen av spørsmålene denne boken bidrar til å besvare.

Kvalitetsbegreper er ikke statiske. En rekke av artiklene i denne boken undersøker situasjoner hvor ulike – ofte motstridende – oppfatninger om kunst og kultur støter sammen og inngår i det man kan kalle «kvalitetsforhandlinger». Slike forhandlinger synes å være en forutsetning for et vitalt kunst- og kulturliv. Det er nettopp i den kritiske samtalen om kunstneriske og kulturelle uttrykksformer at ulike forståelser av kvalitet etablerer seg og tar form.

Kvalitetsforhandlinger presenterer et bredt spekter av perspektiver på samtidens diskusjoner om kunst, kultur og kvalitet. Det handler blant annet om kvalitet i kunstneriske arbeidsprosesser, om kvalitetsforståelser i kritikerstanden og i kulturpolitiske dokumenter, og om betingelsene for gyldige kvalitetsdommer. Artiklene diskuterer kvalitet i et historisk perspektiv og i relasjon til nye medier, og de ser på hvilke utfordringer spørsmålet om kvalitet står overfor i dag. Boken springer ut av Kulturrådets forskningsatsning «Kunst, kultur og kvalitet» og videreutvikler viktige tema fra boken *Kvalitetsforståelser* som kom i 2016.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

i samarbeid med Fagbokforlaget



FAGBOKFORLAGET

www.fagbokforlaget.no

ISBN 978-82-450-2376-3



9 788245 023763