

Logikker i strid

Kulturrådets virkemidler
på litteraturfeltet

Lars J. Halvorsen, Anemari Neple
og Paul Bjerke (red.)



FAGBOKFORLAGET

Logikker i strid

Logikker i strid

Kulturrådets virkemidler
på litteraturfeltet

Lars J. Halvorsen, Anemari Neple
og Paul Bjerke (red.)



FAGBOKFORLAGET

Copyright © 2020 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved

ISBN: 978-82-450-3492-9

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Sideombrekking: Bøk AS
Design og omslag: William Stormdal / Bleed Design Studio
Forsidebilde: Sidsel Palmstrøm, Slyngje © Sidsel Palmstrøm / BONO 2020
Foto: Thomas Tveter

Utgitt i samarbeid med Norsk kulturråd.

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

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

Redaksjonsråd for Kulturrådets bokserie: Kulturrådets forsknings- og utviklingsutvalg.

Innhold

- 07 Forord
- 08 Kapittel 1
Strid mellom logikker
Av Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen
- 39 Kapittel 2
Innkjøpsordningens (suksess)historie
Av Paul Bjerke
- 72 Kapittel 3
Det litterære felt i 2020
Av Lars J. Halvorsen
- 110 Kapittel 4
Kvalitet i litteraturen: Paradokser,
dilemmaer og praktiske løsninger
Av Anemari Neple
- 127 Kapittel 5
Godt nok for innkjøp? Kvalitet i vurderingsutvalgene
og i det litterære feltet
Av Anemari Neple
- 150 Kapittel 6
Skjønnlitteratur for voksne: Forutsigbarhet og få avslag
Av Paul Bjerke og Anemari Neple
- 188 Kapittel 7
Skjønnlitteratur for barn og unge:
Mange avslag og frustrasjon
Av Paul Bjerke og Anemari Neple

- 216 Kapittel 8
Sakprosaens gjennombrudd og innkjøpsordningen
Av Bjarne Riiser Gundersen
- 264 Kapittel 9
To kretsløp i oversatt litteratur
Av Paul Bjerke, Anemari Neple og Lars J. Halvorsen
- 302 Kapittel 10
Vilkår for visuell litteratur
Av Lars J. Halvorsen og Irene Hillestad
- 330 Kapittel 11
Vurdering av visuell litteratur
Av Irene Hillestad og Lars J. Halvorsen
- 359 Kapittel 12
Digitalisering: Disrupsjon eller flau vind?
Av Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen
- 385 Kapittel 13
Kulturfondbøkene i biblioteka
Av Lars J. Halvorsen og Bente Gunn Lien
- 420 Kapittel 14
Tilskuddsordning for litteraturformidling og den
litterære offentligheten
Av Synnøve Lindtner og Janne Bjørgan
- 463 Kapittel 15
Sterk legitimitet under eksternt press
Av Lars J. Halvorsen, Paul Bjerke og Anemari Neple
- 479 Forfatterne

Forord

Denne boka er sluttresultatet av et oppdrag fra Norsk kulturråd om å utrede og vurdere Kulturrådets tilskuddsordninger for litteratur. Vi vil takke Kulturrådet for et utfordrende og svært interessant oppdrag.

Bak boka står ni fagpersoner. I tillegg til de åtte kapitelforfatterne har biblioteksjef Mona Iren Auganæs vært medlem av prosjektgruppa. Hun har gitt viktige råd og kommentarer underveis i undersøkelsen av norske folkebibliotek. Gjennom prosjektet har vi behandlet store mengder registerdata. Overingeniør Jørn Harald Persson ved Høgskulen i Volda har gitt god hjelp under tilretteleggingen av dette materialet for analyse. Vi vil rette en stor takk til begge! Vi vil også takke alle andre kollegaer ved Høgskulen i Volda som har bidratt med gode råd og innspill underveis i arbeidet.

Helt avgjørende for resultatet er de rundt 120 informantene fra litteraturfeltets mange områder som har stilt opp til ett eller flere intervjuer og delt sine erfaringer og vurderinger med oss. Vi har hatt samtaler med blant andre forfattere, forleggere, forlagsredaktører, bibliotekarer, illustratører, tegneserieskapere, oversettere, festivalarrangører, organisasjonsrepresentanter, kritikere og akademikere, som alle har brukt av sin tid for å sette oss inn i hvordan Kulturrådets tilskuddsordninger virker for dem og på deres felt. Mange kunne vært nevnt med navn, men vi har valgt å anonymisere de aller fleste av informantene.

Tre personer knyttet til Kulturrådet har vært spesielt viktige for oss: Lederen for Faglig utvalg for litteratur Anne Oterholm, seniorrådgiver Hege Langballe Andersen og prosjektleder Øyvind Prytz har gjennom hele det langvarige prosjektet vist stor interesse og med kritisk velvilje bidratt vesentlig til resultatet – som naturligvis helt og fullt står for forfatterens regning. Vi vil også takke øvrige ansatte i Kulturrådet for svært god hjelp til å sette oss inn i de ulike tilskuddsordningene, skaffe til veie nødvendig informasjon, og for løsningsorientering.

Til slutt en takk til to anonyme fagfeller som kom med viktige og konstruktive innspill til teksten.

Redaktørene

Strid mellom logikker

Av Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen

Kulturrådet har etablert flere tilskuddsordninger for litteratur. I denne boka vil vi presentere, evaluere, drøfte og vurdere åtte av dem.

Boka er basert på et oppdrag fra Kulturrådet. Dette oppdraget har lagt rammene for våre undersøkelser. Vi kan derfor først og fremst redegjøre for hvordan de ulike ordningene er bygd opp – og om og hvordan de fungerer for å bidra til at god litteratur blir skapt, utgitt, distribuert og lest. Vårt hovedtema er altså å kartlegge om de mange og ulike tilskuddsordningene fungerer etter hensikten. For å studere dette spørsmålet har det også vært nødvendig å gå inn i og beskrive sider ved de feltene litteraturen inngår i. Men det ligger langt utenfor denne bokas formål å gi en fullverdig beskrivelse av norsk litteratur og bokbransje.

Tilskuddsordningene

Kulturrådets åtte tilskuddsordninger er til dels svært forskjellige. Fem er «innkjøpsordninger» for utgitte eller planlagte bøker der støtten består i at et visst antall bøker blir kjøpt inn av midler fra Norsk kulturfond og distribuert til landets biblioteker slik at de gjøres tilgjengelige over hele landet. Denne støtten skal sørge for at ny norsk skjønnlitteratur blir skapt, utgitt, spredt og lest. Det fins en innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur og to for norsk sakprosa, henholdsvis for voksne og for barn og unge. Det fins en egen innkjøpsordning for tegneserier og en for oversatt litteratur. Skjønnlitteraturordningen er «automatisk», det vil si at bøker som påmeldes ordningen, blir kjøpt inn hvis de holder et kvalitativt minimumsmål. De øvrige fire er «selektive». Det betyr at de påmeldte bøkene konkurrerer om midler fra en avgrenset bevilgning. Innkjøpsordningene er særnorske og skiller seg dessuten vesentlig fra Kulturrådets vanligste praksis, som er å tildele midler til planlagte prosjekter etter vurdering av søknader.

I tillegg til de fem innkjøpsordningene (som er de mest kjente og omdiskuterte tiltakene) drøfter vi tre andre kulturrådstilltak: produksjonsstøtte, formidlingsstøtte og prosjektstøtte til litteraturformål.

Produksjonsstøtte gis til utarbeiding av bildebøker, sakprosa for barn og unge samt tegneserier. Formidlingsstøtte kan bevilges til «skriftlig, muntlig, levende ('live'), audiovisuell og digital formidling av litteratur til et allment publikum, for eksempel gjennom enkeltarrangementer, arrangementsrekker, formidlingsturneer, litteraturfestivaler, seminarer» etc.

Prosjektstøtte er en «oppsamlingsordning» for ulike formål, som oversettelser fra samisk til norsk, distribusjon av tilrettelagt litteratur og større utgivelsessatsinger (som for eksempel oversettelser av verk fra et spesielt språkområde eller innenfor et tema – eller «edisjonsfilologisk arbeid» som det heter i Kulturrådets presentasjon av ordningen).

Mens innkjøpsordningen kjøper ferdige bøker, bevilges det innenfor de andre ordningene midler basert på prosjektbeskrivelser.¹ Disse tre øvrige tilskuddsordningene er selektive, på linje med normal praksis i Kulturrådet. Selv om de åtte ordningene tilsynelatende er innbyrdes svært ulike, har de et avgjørende fellestrekk. Alle handler til dels om å fordele offentlige midler for å nå *politiske* mål – ved hjelp av *kunst*. I statsbudsjettet for 2020 er dette formulert slik i omtalen av bevilgningen til Kulturfondet:

Midlene til Norsk kulturfond, Fond for lyd og bilde og Statens kunstnerstipend skal forvaltes etter prinsippet om armlengdes avstand. Hva gjelder det kunst- og kulturfaglige skjønnet, er de kollegiale organene derfor ikke underlagt departementets instruksjonsmyndighet i sitt arbeid og kan ikke instrueres når det gjelder enkeltvedtak om fordeling av tilskudd og stipend/garantiinntekter. (Kulturdepartementet, 2019, s. 49)

1 Tilskudd til «oversatt litteratur» gis før den norske boka produseres, men er basert på at det foreligger en fremmedspråklig utgave.

Og videre:

Norsk kulturfond har som formål å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig. (Kulturdepartementet, 2019, s. 50)

Kulturrådet har altså en viss sum midler til fordeling. Summen, hovedinndelingene og formålet er gitt av Stortinget og departementet, mens de ti rådsmedlemmene oppnevnes av Regjeringen. Kulturrådet fordeler penger til de ordninger og enkelttiltak som det mener best oppfyller rådets formål, som overordnet sett er kulturpolitisk, men samtidig er det slått fast at råd og utvalg selv setter sine mål, og at det skal legges et kunstnerisk skjønn til grunn for de enkelte tildelinger.

Innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur ble vedtatt av Stortinget samtidig med at Kulturrådet ble etablert.² Alle de øvrige ordningene er vedtatt av Kulturrådet som selv vedtar retningslinjer, utpeker fagpersoner til å vurdere søknader med mer og bevilger pengene. Rådet forvalter Kulturfondet som i 2020 er på i alt én milliard kroner. Litteraturstøtten utgjør i underkant av 200 millioner.^{3 4}

De ulike tilskuddsordningenes andel av disse midlene framgår av figur 1.1.⁵

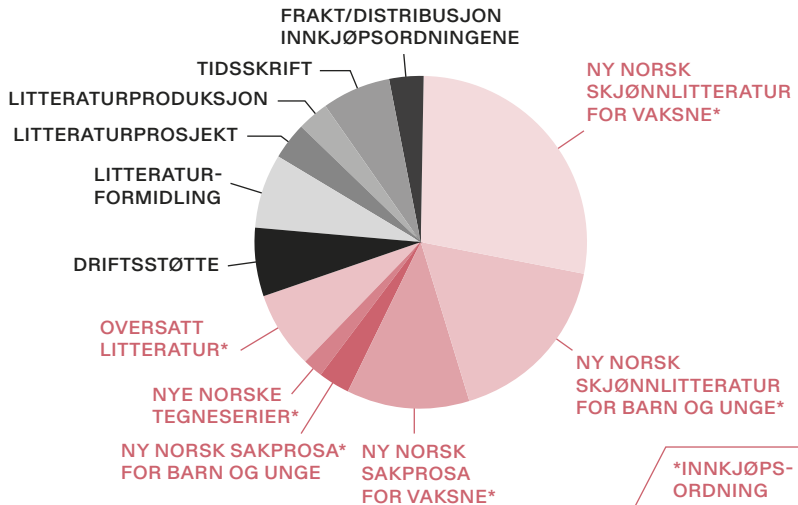
Nesten halvparten av det totale litteraturlit-skuddet brukes til innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Vi ser også at det brukes mer penger på voksenlitteratur enn på litteratur for barn og unge. Dessuten brukes det vesentlig mer på skjønnlitteratur enn på sakprosa. En slik prioritering kan man ikke lese ut av de kulturpolitiske målsettingene. Vi vil anta at dette blant annet avspeiler historiske forhold, ulike verdsettelseshierarkier i lit-

2 Se videre om dette i kapittel 2.

3 For 2020 er det satt av 193,4 millioner kroner. <https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/vis-artikkel/-/budsjett-norsk-kulturfond>.

4 Kulturrådets administrasjon favner *bredere* enn Kulturfondet og det oppnevnte rådet.

5 Knutepunkt, driftsstøtte og frakt/distribusjon er ikke en del av vår gjennomgang. For omtale av tidsskriftstøtten henviser vi til Bjørke og Halvorsen (red.) 2018. Innkjøpsordningene for skjønnlitteratur er formelt én ordning. Disse avgrensingene følger av bestillingen fra Kulturrådet som ligger til grunn for dette arbeidet.



➤ Figur 1.1 Norsk kulturfond. Fordeling av avsetninger til litteratur. 2019.

teraturfeltet og ulike finansieringskilder i feltet. Drøfting av dette er tema i de kommende kapitlene i denne boka.

Vi snakker altså om *kulturpolitikk*. Kulturrådet og litteraturstøtten er politiske virkemidler for å gi mulighet for «kulturproduksjon» som ville vært rammet av markedssvikt, altså at en viss type bøker ikke ville blitt skrevet, utgitt og lest og en viss type litteraturarrangement ikke ville funnet sted hvis det ikke ble bevilget offentlig støtte til tiltakene.⁶

Politiske virkemidler blir ofte vurdert gjennom en virkemiddelanalyse der man stiller spørsmål som «Hvordan fungerer virkemidlet?», «Bidrar det til å oppfylle det politiske målet?» og «Hvordan kan tiltaket endres eller målrettes på en annen måte slik at det bedre oppfyller den politiske målsettingen?». En vanlig resept for slik virkemiddelanalyse er programteori (f.eks. Weiss, 1998), der man systematisk undersøker (programmets) mål, virkemidler og resultater.

Et særtrekk ved all kunststøtte er imidlertid at kulturpolitikken bare kan ha et overordnet ansvar for kunsten. Politikken skal og kan ikke avgjøre hva som er god og støtteberettiget kunst. Politikken kan legge til rette for overordnede prioriteringer, men politikere skal ikke avgjøre hvilke kunstnere og hvilken kunst som skal få offentlig støtte. Det er dette som gjerne kalles å styre på «armlengdes avstand», jf. sitatet fra statsbudsjettet ovenfor, og som i hovedsak har vært lagt til grunn for norsk kulturpolitikk siden 1960-tallet – selv om det ikke alltid har vært like enkelt for politikerne å holde fingrene av fatet (Fidjestøl, 2015; Larsen, 2018).

6 I Meld. St. 8 (2018–2019) heter det: «Dei litteraturpolitiske verkemidla har ei anna innretning enn verkemiddel på andre kunstfelt, på grunn av utstrekkt bruk av marknadsregulering. Staten støttar norsk bokbransje med tilpassingar i avgifts- og konkurranselovgevinga, ved meirverdiavgiftsfritak for papirbøker og unntak frå delar av konkurranselovgevinga. Innkjøpsordningane under Norsk kulturråd er òg eit marknadsretta verkemiddel. Eit mål er å gi den norske litteraturen betre vilkår ved å bøte på marknadssvikt som følgjer av at Noreg er eit lite språkområde» (Kulturdepartementet, 2018, s. 57).

Kunsten kan derfor bare *delvis* styres av kulturpolitikken og dens forvaltere i Kulturrådet. Derfor oppstår det ofte konflikter mellom helt ulike logikker i slike systemer.

Internt i Kulturrådet råder både en regelstyrt forvaltningslogikk og en skjønnsbasert kunstlogikk. I tillegg må Kulturrådets egne forståelser konkurrere med logikkene i flere andre overlappende felt. For å forstå hvordan tilskuddsordningene fungerer, er det nødvendig å ta utgangspunkt i de ulike logikkene som preger de ulike feltene, og hvordan konflikter mellom disse logikkene utspiller seg i og mellom feltene.

Kulturrådets oppgave er å forvalte støtteordningene. Virksomheten i Kulturrådet står i et spenningsfelt mellom rollen som direktorat med sin regelstyrte forvaltning og rollen som et råd som anvender kunstnerisk skjønn. Kulturrådet skal sørge for at den politiske målsettingen «å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig» oppfylles. For å lykkes med dette er Kulturrådet dessuten avhengig av eksterne aktører som styres av helt andre logikker enn forvaltningens. I denne boka tar vi sikte på å vise hvordan Kulturrådet møter det litterære kunstfeltets skjønnslogikk, bokbransjens markedslogikk, bibliotekenes blanding av pedagogisk dannelseslogikk og tjenesteyterpraksis og den moderne litterære offentlighetens oppmerksomhets- og performancelogikk.

Endelig dras det litterære felt selv mellom en markedslogikk og en kunstlogikk, formulert som striden mellom «børs og katedral» av Gyl-dendal-direktøren Harald Grieg, en av de mest sentrale personer i norsk forlagshistorie.

For å beskrive hvordan disse ulike logikkene i de ulike feltene som litteraturen som kunst er innleiret i, påvirker hverandre, finner vi det mest nyttig å ta teoretisk utgangspunkt i sosiologisk feltteori, slik den er utviklet av franske Pierre Bourdieu. Teorien er tilført større fokus på endringer i og samspill mellom felt av de amerikanske professorene Neil Fligstein og Doug McAdam.

Analytisk og teoretisk utgangspunkt

Kulturrådets støtteordninger retter seg inn mot ulike deler av det Escarpit ([1958] 1971) kaller bokas litterære kretsløp og det Pierre Bourdieu (1995, 1996, 2000) ville kunne omtalt som det norske litterære feltet. Disse to begrepene vil være sentrale i vår analyse av hvordan Kulturrådets tilskuddsordninger påvirker den norske litteratursektoren. Vi vil i denne boka anlegge et perspektiv der vi betrakter litteratursektoren som et organisert sosialt rom, som tilhører samfunnsområdet *kunsten*, og som i en betydelig utstrekning er organisert etter kunstens logikk. Denne logikken skiller seg fra logikkene som råder på andre viktige samfunnsområder, slik som politikken, økonomien, academia, offentlig forvaltning og offentlig tjenesteyting.

I boka *Konstens regler (Les règles de l'art)* viser Bourdieu (2000 [1992]) hvordan kunsten i Frankrike på 1800-tallet etablerte seg som et sosialt felt med autonomi fra andre samfunnsområder. Kunsten etablerte sin egen kapitalform, som består av anerkjennelse av den individuelle kunstnerens kunstneriske skaperkraft eller den enkeltes individuelle evne til å trekke distinksjoner mellom gode og mindre gode kunstverk (se også Bourdieu, 1995). En sentral påstand fremsatt av den franske litteratursosiologen Escarpit ([1958] 1971, s. 74) var at den franske litteraturen var delt i to ulike og adskilte litterære kretsløp: det folkelige og det dannede. Bourdieu beskriver det samme fenomenet som to adskilte felt: et felt for markedsrettet «storskalaproduksjon» og et felt for «begrenset produksjon» (Bourdieu, 2000, s. 193). Feltet for begrenset produksjon tilhører det han kaller den autonome polen av litteraturfeltet, altså den delen der feltets egen logikk råder. Denne delen vil huse sin egen logikk, preget av intersubjektive forståelser av hva som er god litteratur, og en oppfatning om at god litteratur, på linje med annen kunst, bør skapes og utgis for sin egen skyld – *l'art pour l'art* – nærmest uavhengig av folks interesse for å lese den. Det litterære delfeltet for markedsrettet storskalaproduksjon tilhører den heteronome polen, der økonomifeltets logikk råder. I denne delen av feltet vies eksempelvis kommersiell suksess stor oppmerksomhet. Innenfor det autonome litteraturfeltet, derimot, medfører ikke

kommersiell suksess nødvendigvis prestisje. Slik suksess kan tvert imot verdsettes negativt, og kunstnere med kommersiell suksess kan vurderes lavt i litteraturfeltets hierarki.

I en kunnskapsstatus om «makt på kunstfeltet» skriver den norske kultursosiologen Per Mangset (2013) at Bourdieus analogier ikke nødvendigvis passer til situasjonen i Norge i dag. Dag Solhjell (1995, s. 28 f.) har påpekt at man i norsk og nordisk sammenheng i sterkere grad må trekke inn det politiske feltets innflytelse på kunstfeltet enn Bourdieu har gjort i sine analyser av franske forhold. I Norge er kunsten i stor grad finansiert av staten. Dermed kan det politiske feltet stille krav til kunstfeltet og slik svekke dets autonomi. Med et analytisk blikk inspirert av Bourdieus *Konstens regler* (2000 [1992]) beskriver Geir Vestheim (2012) forholdet mellom kunstfeltet og kulturpolitikken som en overlappende sone mellom kultur og økonomi og politikk, der ulike logikker møtes. Ifølge Vestheim (2012, s. 531) er politikken og forvaltningens rolle å fremme de politiske og demokratiske interessene til innbyggerne gjennom rettferdig, transparent, lov- og regelstyrt saksbehandling. At staten skal akseptere stor grad av «selvstyre» i forvaltningen av innkjøpsordningen samt gi økonomisk støtte også til «smal» litteratur, vil, ifølge Vestheim, forutsette en politisk aksept av at kunsten er eksepsjonell og noe som kan gripes av de innvidde på kunstfeltet.

I vår analyse vil forholdet mellom det litterære feltet og andre samsfunnsområder stå sentralt. Vi oppfatter at det er flere sosiale felt enn bare kulturpolitikken som påvirker og påvirkes av litteraturfeltet. Vi vil derfor trekke veksler på et annet feltperspektiv som blant annet bygger på Bourdieu, men som i sterkere grad teoretiserer endring på sosiale felt og som går mer inngående inn på dynamikken mellom sosiale felt enn det Bourdieu gjør. I boka *A Theory of Fields* tar Neil Fligstein og Doug McAdam (2012) utgangspunkt i innsikter fra feltteori og litteraturen om sosiale bevegelser i et forsøk på å gi en bedre forståelse av forholdet mellom sosial endring og sosial orden. I deres analyser spiller de videre feltomgivelsene en viktig rolle: «[W]e conceive all fields as embedded in complex webs of other fields» (op.cit., s. 18).

Fligstein & McAdam peker på to forhold som avgjør et felts relasjon til sine omkringliggende felt. Det første er i hvilken grad feltet er ressurs-avhengig eller autonomt fra disse. Det andre forholdet er i hvilken grad feltet deler sentrale aktører med de andre feltene. Kunsten og litteraturen er avhengig av statlig økonomisk tilskudd og inntekter fra salg av bøker. Kunstfeltet *litteraturen* er således avhengig av utviklingen i økonomien og politikken. Flere av aktørene i litteraturfeltet opptrer også på andre samfunnsområder. De forsker på litteratur og utdanner forfattere, oversettere og kritikere, de jobber i Kulturrådet som forvalter offentlige midler, og de jobber i bibliotek som både fremmer kulturpolitiske målsettinger og driver offentlig tjenesteyting. Dermed både påvirker og påvirkes litteraturen av de andre sektorenes logikker. Siden litteraturens kontaktflater mot andre samfunnsområder varierer med hvor de befinner seg, forventer vi å finne ulike sammensetninger av logikker gjennom det litterære kretsløpet.

Å betrakte litteratursektoren som et sosialt felt innebærer en antakelse om at det pågår en kamp mellom ulike aktører, men at denne kampen som oftest foregår under ordnede forhold (Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 14; Fligstein & McAdam, 2012, s. 1). Kampen dreier seg om tilgang på ressurser, posisjoner og prestisje innenfor feltet. Den sosiale orden på et felt består av en intersubjektiv oppfatning om hva som står på spill, om hva som er fortjenestefullt, og om spillereglene for konkurransen. Bourdieus utgangspunkt er at vår forståelse og konstruksjon av samfunnet er organisert gjennom motsetninger (såkalte opposisjoner) som mellom høy og lav, mann og kvinne, stor og liten, gammel og ung, og så videre. Enkelte oppfatninger som ligger til grunn for slik verdsettelse, kan ifølge Bourdieu (2005) være doksiske, det vil si «a system of presuppositions inherent in membership in a field» (op.cit., 2005, s. 37). Doxa er det settet av slike klassifiseringer som tas for gitt og som det ikke reflekteres over.

Doksiske forestillinger skiller seg fra andre klassifiseringer der feltets aktører er klar over at det finnes ulike oppfatninger, selv om noen av disse vil være dominerende (eller «ortodokse» i Bourdieus språkbruk) (Bourdieu, 1977, s. 164). Dette betyr at i moderne samfunn, som består av en samling ulike felt med ulike doksiske forestillinger, kan doxa være «utilgjengelig»

for aktørene på et felt, men la seg identifisere av aktører utenfor feltet. Eller i vårt tilfelle: Det aktørene på litteraturfeltet tar for gitt, ser ikke nødvendigvis slik ut fra utsiden.

Fligstein & McAdam (2012, s. 17) beskriver felt som noe som oppstår eller endres ved at en gruppe aktører oppfatter at de har felles interesser. Feltet dannes ved at aktørene forsøker å organisere aktivitetene sine på en måte som både ivaretar aktørenes individuelle og kollektive interesser. Slike bestrebelsler trenger ikke føre fram til en stabil sosial orden, men hvis aktørene lykkes, kan det etableres et felthierarki der aktører innehar konkrete roller som står i relasjoner til andre roller, og der det er klare forventninger til hvordan rollene fylles. Bourdieu (2000) beskrivelse av etableringen av kunsten som et autonomt felt i Frankrike på 1800-tallet er en beskrivelse av en slik prosess. I situasjoner der man lykkes i å organisere det aktuelle samfunnsområdet, vil det dannes et sosialt område bestående av kriterier for medlemskap på feltet, spilleregler for atferd og feltspesifikke intersubjektive forståelser og identiteter. Intersubjektive oppfatninger i et felt betyr ikke at alle mener det samme og alltid går i takt. Ulike aktører vil konstant manøvrere for forbedringer av sin posisjon i feltet, men dette vil som oftest skje i tråd med innforståtte spilleregler for konkurransen, for hva slags atferd som er verdsatt, og hvilke posisjoner som er verdifulle. Dermed vil interaksjonsmønsteret og hierarkiet på et ordnet felt ofte reproduseres over tid.

Felthierarkiet vil bestå av ulike grupper aktører. *Inkumbentene* innehar de mest anerkjente posisjonene på feltet og øver mest innflytelse (Fligstein & McAdam, 2012, s. 13). Spillereglene på feltet vil derfor normalt favorisere disse. Dernest følger andre etablerte aktører som nyter en anerkjent, men noe lavere verdsatt posisjon. Det vil også være andre aksepterte medlemmer av feltet som innehar mer marginale posisjoner, men opptrer innenfor rammene av felthierarkiet og feltets forventninger. I tillegg til disse gruppene vil feltet defineres ved sin avgrensning mot dem som ikke har adgang til feltet. Fra tid til annen vil noen utfordre inkumbentenes posisjon. Utfordrerne kjennetegnes ved at de forsøker å radikalt forbedre sin posisjon i felthierarkiet. Både utfordrere og utenforstående vil ofte kjenne til inkumbentenes

dominerende feltlogikk, men gjennom sitt utenforskap vil de være i stand til å artikulere en annen visjon for hvordan felthierarkiet bør se ut og hvordan interaksjonen bør foregå (Fligstein & McAdam, 2012, s. 13).

En sentral type aktører i Fligstein & McAdams (2012) feltperspektiv er det de omtaler som «governance units». Begrepet, som ikke har noen god norsk oversettelse, dekker både interesseorganisasjoner og feltspesifikke institusjoner som regulerer atferd, slik som Pressens Faglige Utvalg og Forfatterforeningens litterære råd. Felles for denne typen aktører er at de ofte har en viktig stabiliserende funksjon for feltet. Interesseorganisasjonene er etablert for å fremme en gruppes eller en koalisjon av gruppers interesser, som oftest i konkurranse med andre grupper eller koalisjoner. Slike organisasjoner kan fremme endringer, men de bidrar vel så ofte til å opprettholde stabiliteten på feltet ved å håndheve regler for samhandling og ordnet redistribusjon av ressurser på feltet. Den norske Forfatterforening er et eksempel på dette. Forfatterforeningen «forvalter litterær kvalitet» og regulerer opptaket til «det gode selskap» av skjønnlitterære forfattere gjennom å avslå eller innvilge medlemskap.

Et viktig stabiliserende element i feltinteraksjonen er at aktørene på feltet ikke bare er opptatt av materielle og posisjonelle forbedringer, men er meningssøkende og verdsetter gruppemedlemskap høyt (Fligstein & McAdam 2012, s. 30). En måte å få bekreftet gruppemedlemskap på er å bidra til å opprettholde den sosiale orden på feltet. Aktører vil derfor ofte aktivt unngå å utfordre rådende normer og virkelighetsoppfatninger for tydelig under stabile feltbetingelser (Fligstein & McAdam, 2012, s. 49).

Den vanligste kilden til redusert stabilitet på et felt er endringer i andre nærliggende felt (Fligstein & McAdam, 2012). Under slike situasjoner får institusjonelle entreprenører større betydning. Institusjonelle entreprenører kjennetegnes ofte av at de er godt posisjonert innenfor og mellom felt og at de besitter sosiale ferdigheter som gjør dem i stand til å mobilisere andre aktører i arbeid for enten endring eller stabilitet. Institusjonelt entreprenørskap handler om å mobilisere andre aktører på og utenfor feltet gjennom appell til deres diskurser og tankesett (op.cit., s. 17). Ledere i interesseorganisasjoner er i en svært god posisjon til å utøve

institusjonelt entreprenørskap. Interesseorganisasjonene har en posisjon på det aktuelle feltet, og de bidrar ofte til stabilitet på feltet gjennom lobbyisme opp mot og forhandlinger med aktører på andre nærliggende felt (op.cit., s. 78).

Vår antakelse er at det litterære felt er preget av en kunstlogikk som både omfatter en forståelse av hva som er verdifull litteratur, og en forståelse av at slik litteratur bør bli utgitt for sin egen skyld. Vi forventer at dette synet representerer en ortodoks pol i det litterære feltet. Det konstituerer et hierarki i det litterære feltet mellom mer og mindre anerkjente forfattere, mer og mindre anerkjente forlag og mer og mindre anerkjente litterære sjangere og uttrykk. Vi forventer også at det ortodokse synet utfordres av heteronome synspunkter og at det pågår en kamp for å endre eller bevare den etablerte orden.

Vi forstår litteraturen som innleiret i og påvirket av andre sosiale felt med logikker som skiller seg fra litteraturens egne. Vi antar at disse gjør seg ulikt gjeldende i ulike deler av det litterære kretsløp, og at endringer på disse samfunnsområdene har betydning for innretningen på Kulturrådets støtteordninger, hvordan de forvaltes og hvordan de fungerer.

Forskning på kulturpolitikk

Forskningsfeltet denne boka først og fremst knytter seg til, er forskning om kulturpolitikk. Det er en viss uenighet om når kulturpolitikken og dermed forskningsfeltet oppsto. Ifølge Anders Frenander (2019, s. 196) ble «kulturen» etablert som et eget politikkefelt rundt 1960. Per Mangset argumenterer for at «the modern, sectorial public cultural policy in Western democracies is primarily a post-WWII phenomenon» (2020), mens Svein Bjørkås (2017) i sin anmeldelse av Mangsets og Hyllands bok *Kulturpolitikk* (2017) viser til at de historiske kapitlene i boka «bekrefter utover enhver tvil at det er relevant og fruktbart å se kulturpolitikken i et lengre perspektiv enn etterkrigstiden». Den samme konklusjonen kommer kunstsosiologen Dag Solhjell (2005) til når han blant annet peker på Hans

Fredrik Dahls og Tore Helseths forskningsrådsprosjekt som ble til boka *To knurrende løver – Kulturpolitikken historie 1814–2014* (2006). Den kartlegger kulturpolitiske bestrebelser helt fra 1700-tallet.

Uansett er *forskningen* på kulturpolitikken ganske fersk, og avgrensingen av feltet «kulturpolitikk» er naturligvis ikke enkel ettersom både «kultur» og «politikk» er begreper med svært mangetydig innhold. Hører idrett, kirke, språk, skole og media, for å nevne noen felt som *iblant* regnes som «kultur», egentlig inn under kulturpolitikken?

Vi vil her ta utgangspunkt i Sigrid Røysengs (2014, s. 4) firefeltsinndeling av kulturpolitikk.

Tabell 1.1 Ulike forståelser av begrepet «kulturpolitikk». Etter Røyseng 2014.

	Smalt politikkbegrep	Bredt politikkbegrep
Smalt kulturbegrep	Beslutningsaktivitet om saker i kultursektoren på formelle offentlige beslutningsarenaer	Alle autoritetsforhold og all maktutøvelse innen kultursektoren
Bredt kulturbegrep	Beslutningsaktivitet om saker om kultur i vid forstand på formelle, offentlige beslutningsarenaer	Alle autoritetsforhold og all maktutøvelse som bestemmer hvordan kultur i vid forstand defineres

Begrunnelsen for Kulturrådets tilskuddsordninger finnes ofte i nedre venstre del av tabellen: Man støtter litteratur for å styrke norsk språk og kultur. Men selve aktiviteten i rådet ligger åpenbart i den øvre venstre delen av tabellen. Derfor vil vi her konsentrere oss om forskningsbidrag på «beslutningsaktivitet om saker i kultursektoren på formelle offentlige beslutningsarenaer».

Hvordan griper forskningen i dag an denne problemstillingen? Ved en gjennomgang av sentrale tidsskrifter og andre publikasjoner finner vi i alle fall tre sentrale forskningstemaer som delvis er knyttet sammen.

- Virker kulturpolitikken eller står den ved veis ende?
- Hvordan blir kulturpolitikken legitimert i et stadig mer elitekritisk politisk klima?
- Hvordan fungerer det kulturpolitiske prinsippet om styring på «arm-lengdes avstand»?

Et utgangspunkt for den første problemstillingen er en artikkel av fagets nestor Per Mangset i *Journal of Cultural Politics* (1/2020), der han under tittelen «The End of Cultural Politics» skisserer sju sentrale problemer som forskningen på feltet framhever:

- 1) It appears to be very difficult to democratise culture.
- 2) Public authorities consistently continue to support cultural institutions that may be obsolete.
- 3) Professional artists are still poor, despite public support schemes.
- 4) Public cultural policy is still predominantly national, despite the globalisation of cultural production and distribution.
- 5) Public authorities increasingly justify subsidies to culture with reference to the beneficial effects that art and culture could have outside the cultural field. Therefore, one might argue that other public bodies could take better care of cultural affairs.
- 6) A specific public cultural sector may appear to «imprison» culture in a bureaucratic «iron cage».
- 7) Finally, one might argue that a public cultural policy has no sense in a period of stagnating public finances. (Mangset, 2020, s. 399)

Mangset har tidligere presentert liknende tanker i sluttkapitlet i boka *Kulturpolitikk* (Mangset & Hylland, 2017). I sin anmeldelse i *Sosiologen* polemiserer sosiolog og «kulturbyråkrat» Svein Bjørkås⁷ mot denne pessimismen på kulturpolitikkenes vegne:

7 Bjørkås er i 2020 direktør i *Kunst i Offentlige Rom*.

For det første har politiske målformuleringer og feltskapt legitimeringsstrategier sannsynligvis alltid et iboende element av utopi og overdrivelse. Politikk er, som vi vet, også retorikk. Målformuleringene og legitimeringene bør kanskje ikke forstås altfor bokstavelig. (Bjørkås, 2017)

Bjørkås argumenterer med at ingen forventer at kulturpolitikken skal kunne gjøre Norge til et «klasseløst samfunn», men at «det er hevet over tvil at den har bidratt til viktige utjevne fremskritt», slik det framgår av bokas eget kapittel om kulturbruk.

Han påpeker videre i anmeldelsen at det ikke er tvil om at kulturpolitikken er og vil bli utfordret av globaliseringen og digitalteknologiens endring av produksjon, distribusjon og bruksmønstre: «I denne sammenheng er det viktig når forfatterne peker mot bl.a. Google, Facebook, Amazon og Netflix som globale aktører som både har kraft til å endre kulturdistribusjon og -konsum og til å påvirke relevansen av og innretningen på kulturpolitikken i Norge og andre land» (Bjørkås, 2017).

Uavhengig av om politikken har vært vellykket eller ei, har bevilgningene til kulturfeltet i Norge økt betydelig, særlig under den rødgrønne regjeringa fra 2005 til 2013. Kultursatsing var en viktig del av Stoltenberg-regjeringens politikk. Resultatet av tre ministre fra Arbeiderpartiet var imidlertid ingen dramatisk endring, men heller en «sedimentær» utvikling, mener Erik Henningsen:

Lærdommen man kan trekke av denne gjennomgangen er imidlertid at kulturpolitikken i Norge utvikler seg sedimentært, gjennom tilføyelsen av nye lag til det bestående, snarere enn gjennom endringer i etablerte ordninger. (Henningsen, 2015, s. 28)

Med andre ord: De etablerte ordningene består, mens de nye legger seg oppå.

Henningsen fant også at å motvirke «sjangerdiskriminering» i kulturpolitikken var et viktig mål for den rødgrønne regjeringen. Det ble etablert støtteordninger for tegneserier⁸ og lagt fram egne stortingsmeldinger om

8 Tegneserieordningen var også et resultat av lobbyvirksomhet.

dataspill og om den såkalte «rytmiske musikken» (rock, jazz, folkemusikk, m.m.). En betydelig del av økningen i statlige bevilgninger til musikkformål i perioden 2005–2014 gikk til disse uttrykksformene.

Etter at ulike varianter av borgerlige regjeringer har styrt fra 2013, har kulturbudsjettet fortsatt å vokse, men ikke i samme takt. Dessuten har *legitimeringen* av kulturpolitikken endret seg. Det ble særlig synlig da statsråd Trine Skei Grande (V) la fram en kulturmelding i november 2018. Mangset (2020) peker på at kulturpolitikken gjerne blir legitimert av noe utenfor seg selv. Mens Geir Vestheim for sin del påpeker at «within political reason there are no non-instrumental objectives» (Vestheim, 2012, s. 536). Politiske tiltak blir alltid begrunnet med noe annet og mer *overordnet* enn seg selv. Det interessante er derfor *hvilken* legitimering eller instrumentalisme som benyttes.

I Grandes melding mener forskere (Røyseng, 2018) å finne en dreining fra én form for instrumentalisme til en annen, fra at kulturen og kulturpolitikken skal sikre språk, nasjonsbygging, likestilling, integrering, distriktsutbygging og folkehelsen, til at den skal sikre ytringsfrihet og økonomisk vekst.⁹ Solberg-regjeringa presenterte stortingsmeldinga *Kulturens kraft* slik:

Hovudbodskapen i meldinga er at kunst og kultur er ytringar med samfunnsbyggjande kraft, og at eit rikt og variert kulturliv er ein føresetnad for ytringsfridom og eit velfungerande demokrati. Det å ta del i kulturaktivitetar er verdifullt for den enkelte, og inneber òg at ein blir vand med å møte eit mangfald av meiningar og ytringsformer. Slik kan kulturlivet fremje toleranse og forståing for andre og skape refleksjon og innsikt om verdiar, identitet og samfunn.¹⁰

Når regjeringa vil støtte kunst og kultur, er det altså *ikke* for dens egen del, men fordi det er en forutsetning for «ytringsfridom og eit velfungerande demokrati» og for at den enkelte blir «vand med å møte eit mangfald av

9 Til grunn for stortingsmeldinga lå blant annet en utredning fra konsultentselskapet InFuture som er dominert av sivilingeniører og siviløkonomer, altså personer nokså fjernt fra kunst- og kulturfeltet.

10 <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>

meningar og yringsformer». Videre het det i selve meldinga at «Noreg står framfor ei stor økonomisk omstilling som vil krevje nytenking på mange felt, både i privat og offentleg sektor. Kreativitet er ein drivar for innovasjon og kan medverke til å styrkje den internasjonale konkurransekrafta vår. Kulturpolitikken kan vere med på å fremje læring og skapar-kraft» (Kulturdepartementet, 2019, s. 7).

Sigrid Røyseng (2018), som i dag er professor i kultursosiologi ved Norges Musikkhøgskole, omtaler meldingen slik:

Det er en lang tradisjon for at kultur blir brukt for å realisere politiske mål på helt andre samfunnsområder, slik som helse og regional utvikling. Dette har blitt møtt med motstand i kulturlivet fordi det utfordrer kulturens egenverdi. Det er grunn til å tro at kulturlivets aktører med langt større entusiasme vil omfavne kulturmeldingens betoning av yringsfrihet. Når kulturlivets rolle i samfunnet verdsettes som en arena for yringsfrihet, bidrar det til å rette oppmerksomheten mot kulturlivets kjerneaktiviteter, som nettopp er å skape og formidle kulturopplevelser og ikke effekter på andre samfunnsområder. (Røyseng, 2018, s. 24)

Men Røyseng er på den andre siden svært skeptisk til andre sider ved meldingen: «I kulturmeldingen betraktes kunstnerisk kreativitet som mer eller mindre identisk med innovativ forretningsutvikling. Det er imidlertid verdt å minne om at kunstnerisk nyskaping og forretningsmessig innovasjon er to forskjellige kompetanseområder, og at kunstnerens kompetanse først og fremst er kunstnerisk» (op.cit.).

Denne siste diskusjonen knytter an til et annet og bredere tema i kulturpolitisk forskning, nemlig spørsmålet om de «kreative næringerens» betydning for økonomisk vekst, særlig tematisert i Richard Floridas bok *The Rise of the Creative Class* (2002) som forfatteren selv delvis har tatt lufta ut av gjennom senere arbeider (Florida, 2017).

På 1970- og -80-tallet la politikken vekt på en bredere kulturtilnærming og støtte til folkelig kulturell masseaktivitet, det som er blitt kjent som det «utvidede kulturbegrep» og som hadde som bakgrunn en

«erkjennelse av at den tradisjonelle kulturen først og fremst er kulturen til en sosial elite», og at en moderne kulturpolitikk burde omfatte kulturlivet til folk flest (Mangset, 1992, s. 19). Fra 1990-tallet har *kunsthøgskolekvalitet* blitt et mer sentralt spørsmål, og politiske dokumenter legger større vekt på at statsstøtte skal sikre kvalitet i kunst og kultur. Knut Ove Eliassen (2016, s. 199) tidfester endringen til Åse Kleveland's (Ap) kulturmelding fra 1991. Et slikt ønske aktualiserer spørsmålet om «armlengdes avstand».

Hvordan skal politikere håndtere spørsmålet om «kvalitet» i kunsten når de ikke skal mene noe om kunstnerisk kvalitet, men tvert imot holde armlengdes avstand? Håkon Larsen (2018) mener at selv om det ikke alltid er slik at avstanden blir beholdt, og selv om Fremskrittspartiet samler politisk støtte ved å la være å akseptere prinsippet, er det er mulig å kombinere et politisk ønske om «kvalitet» med prinsippet om armlengdes avstand. Vi drøfter dette videre i kapittel 4. Her kan vi bare framføre en sentral konklusjon fra Håkon Larsen:

Ikke minst er kvalitet viktig for den kulturpolitiske legitimiteten siden det signaliserer at man tar kulturen på alvor. Med kvalitetsvurderinger foretatt på armlengdes avstand fra staten, hegner man om den sentrale kulturpolitiske verdien om kunstnerisk autonomi [...]. Dermed blir det opp til kunstfeltene selv å vise at den statlige støtten blir omsatt i kunstnerisk virksomhet av høy kvalitet. (Larsen, 2018, s. 55)

På den måten blir «[p]olitikere og kunstnerne [...] gjensidig avhengig av hverandre for å kunne videreføre den statlige kulturpolitikken» (op.cit.):

Om ikke kunstfeltene viser seg å kunne produsere kunst av høy kvalitet, vil legitimiteten til pengeoverføringene på sikt bli svekket. På samme måte vil kunstfeltenes virksomhet og legitimitet bli skadelidende om den offentlige støtten skulle minke i størrelse, da statlig kulturstøtte i Norge er forbundet med anerkjennelse. (op.cit.)

Andre forskere er opptatt av hvordan ulike eliter håndterer prinsippet om armlengdes avstand. Geir Vestheim (2012) lanserer, som nevnt

ovenfor, begrepet «overlappende soner» der han beskriver hvordan eliter på ulike felt (politikk, offentlig administrasjon, kunstinstitusjoner og kunstnere) forhandler seg fram til omforente løsninger basert på kompromisser mellom kunstens og kunstnernes krav om uavhengighet og politikkenes krav om legitimering. Håkon Larsen konkluderer i en artikkel om Operaens og Filharmoniens bestrebelser på å skaffe seg legitimitet i både kunstinstitusjonen, den politiske institusjonen og offentligheten: Løsningen var å finne i «the right balance between the broad and the narrow» (Larsen, 2014, s. 467).

Fredrik Engelstad (2017) konkluderer på liknende vis i en analyse som tar utgangspunkt i eliteteori, og bruker data fra den siste maktutredningen. Han finner at «[t]he elite compromise in the culture sector has remained stable for 50 years. But will it survive in the decades to come? Its durability has rested on three pillars: the state and political institutions, artists' organizations, and support from their members.» (Engelstad, 2017, s. 542).

Modellens utfordringer ligger ifølge Engelstad i at politiske aktører kan bli fristet til å gripe inn mot den kunstneriske aktiviteten, kulturorganisasjonen kan drukne i byråkratiske strukturer, eller så kan «the distance between artistic production and what resonates with the general public may become too wide, thereby threatening the legitimacy of what is felt as elite culture in large sections of the public» (op.cit.). Han mener å se alle disse tendensene i det norske kulturfeltet i dag.

Felles for disse tilnærmingene ser ut til å være at kulturpolitikken bygger på nokså omfattende kompromisser mellom felt med ulike logikker, og at endringstendenser i de ulike feltene kan gjøre at disse kompromissene ikke overlever.

To nærliggende problemstillinger er «smak» og «elitekritikk», særlig aktualisert gjennom framveksten av høyrepopulistiske partier som har hatt misnøye med og kritikk av «politisk korrekte» kultureliter som en viktig ingrediens i sin politiske miks.

I en analyse av norsk og svensk kulturelitekritikk peker Anne Krogstad på at «i motsetning til mange andre vestlige land, der kulturelitens smak

tradisjonelt er blitt opphøyet til den naturlige smaks ideologi [...] er Sverige og Norge preget av en vedvarende orientering mot likhet og folkelighet som kulturelle verdier» (Krogstad, 2019, s. 7).

Og i enda høyere grad enn svensk offentlighet, med rester av adelige tradisjoner, har den norske vært *ekstremt* likhetsorientert: «[D]en folkelige koden, eller likhetsnormen, har gjort det vanskelig for eliten å etablere overlegen status i sosial samhandling [...]. Slik fremstår likhet som en naturlig tilstand, mens forskjeller og hierarki oppfattes som truende, som uorden» (Krogstad, 2019, s. 24). Dermed blir effekten at

den ærbødigheten kultureliten tradisjonelt er blitt møtt med i Frankrike og en del andre land, ser man lite til i dette avismaterialet [hennes data]. Tvert imot er kultureliten omgitt av et mørkt kraftfelt. Den fremstår som en slags kulturens Voldemort, som svartkledd, ond skurk. (op.cit.)

På liknende vis, men i andre termer, konkluderer Ole Marius Hylland. I artikkelen «Kulturpolitikk og paternalisme – En diskusjon av ideologisk kontinuitet» (2014) tar han utgangspunkt i tre bøker som kritiserer den rådende kulturpolitikken. To er skrevet av forfattere knyttet til den høyre-liberale tankesmien Civita, og én av forskningsjournalist (blant annet i venstreradikale Klassekampen) Bjørn Vassnes. Hylland skriver at den første Civita-boka, *Kultur for kulturens skyld. En skisse til liberal kulturpolitikk*,

retter skarp kritikk mot det som oppfattes som et rådende, sosialdemokratisk kulturpolitisk regime, og forsøker å skissere et liberalt alternativ til dette. Én av forfatterne, Kristian Meisingset, fulgte opp med pamfletten *Kulturbløffen* høsten 2013 (Meisingset, 2013). *Kulturbløffen* kritiserer den gjengse og etablerte kulturpolitikken for å bedrive velment smaksdiktatur, der en politisk og kulturell elite pådytter folket sine egne kulturpreferanser. En annen forfatter, Bjørn Vassnes, publiserte samme høst boken *Det store kunstranet*, som er kritisk til hvordan kunsten har blitt teoretisk og kulturpolitikken har fjernet seg fra det folket den egentlig skal tjene. (Hylland, 2014, s. 10)

Hylland sammenlikner deretter folkeopplysningstanken med kulturpolitikken og finner at begge er «både ideologisk pluralistisk og paternalistisk». Men «paternalismen ser ut til å være den tydeligste arven, det tydeligste bindeleddet mellom 1850 og 2013. Det er imidlertid i langt større grad en implisitt enn en eksplisitt paternalisme» (Hylland, 2014, s. 24).

Men en liberalistisk opposisjon møter et ideologisk dilemma, hevder Hylland, «mellom støtten til den smale kunsten og respekten for de individuelle verdivalgene». En ny regjering og en blå kulturminister vil «uansett måtte operere i et ambivalent og pluralistisk ideologisk farvann. Den paternalistiske skipsleden er det åpenbart vanskelig å vike fra» (Hylland, 2014, s. 24).

Denne korte gjennomgangen av aktuell forskning på kulturpolitikk kan konkluderes med at det er en tydelig uenighet om kulturpolitikken har en framtid, men at forskerne ser en klar forskyving i legitimeringen av å bruke offentlige midler på kunst og kultur. Videre tyder forskningen på at neo-korporative forhandlinger mellom eliter fra ulike felt til nå har sikret oppslutning om voksende bevilgninger til kulturen og fortsatt armlengdes avstand i tildeling av midler. Men kulturforskerne peker nokså samlet på at det hersker usikkerhet om disse kompromissene kan overleve i en tid med digitalisering, globalisering, økende skepsis til «kultureliten» og press på offentlige budsjetter.

Og alt dette var skrevet før noen hadde hørt om covid-19.

Utfordringer

Hvis vi knytter disse funnene fra den kulturpolitiske forskningen til våre innledende betraktninger om de ulike logikkene i litteraturens kompliserte kretsløp, kan vi kort oppsummere slik: En bærekraftig kulturpolitikk krever *kompromisser mellom logikker*.

Offentlig støtte til kunst må i et demokratisk samfunn ha politisk legitimitet. Det betyr at støtten må organiseres på en måte som et stabilt flertall av de politiske partiene kan slutte opp om. Det forutsetter igjen at velgerne (mer eller mindre) aksepterer at det overføres betydelige offent-

lige ressurser til et felt som insisterer på at bare feltet selv kan vurdere hva som er godt og dårlig og hva som fortjener offentlig støtte.

Etter alt å dømme betyr dette at støtte til kunstfeltet litteratur krever en kulturpolitisk begrunnelse som går tydelig utover feltets egeninteresser. Her peker forskningen på en vridning fra en logikk og begrunnelse knyttet til «språk» og «nasjon» til en logikk og begrunnelse knyttet til «demokrati» og «ytringsfrihet». Fokus for kulturpolitikken flyttes fra det nasjonale til det demokratiske. For litteraturen kan det bety nye utfordringer. Skjønnlitteraturens betydning for nasjonalspråket kan synes mer åpenbar enn dens betydning for demokratiet. En høyrepopulistisk motstand mot kulturelites «selvbestaltede smak» kan svekke den kulturpolitiske forståelsen for litteraturens betydning.

Forskningen peker videre på at «neo-korporative forhandlinger» mellom kunstfeltets organisasjoner og politikken og forvaltningen har spilt en vesentlig rolle i kulturpolitikken. Disse formelle og uformelle forhandlingene – og ikke minst organisasjonenes plass i dem – har sikret at kunstnerne nokså samlet slutter opp om kollektive løsninger, med andre ord at forfattere både behandles og regner seg selv som et kollektiv der statsstøtte, bibliotekvederlag og stipender deles ut på bakgrunn av rent *kunstneriske logikker* og hensyn, ikke etter hvem som har «tjent inn» midlene. Litteraturfeltets og bokbransjens mange interesseorganisasjoner («governance units») på den ene siden og Kulturrådet på den andre har sikret denne typen kompromisser i mer enn femti år.

I denne boka vil vi beskrive tilskuddsordningenes betydning og drøfte i hvilken grad utviklingen i de ulike feltene som lever av eller omgir tilskuddsordningene, *fremmer* eller *hemmer* de kompromisser mellom logikker som er nødvendige for å opprettholde ordningenes legitimitet.

Undersøkellesopplegg og datamateriale

Sammen tar artiklene i denne boka sikte på å belyse en rekke aspekter ved samspillet mellom Kulturrådets virkemidler for litteratur og det norske litterære

feltet. Dette reflekteres i en stor bredde i metodiske tilnærminger og et variert og omfattende empirisk materiale. Datamaterialet består blant annet av

- intervjudata
- registerdata om søknadsbehandling fra Kulturrådets hjemmesider og arkiver
- registerdata om bemanning, samlingsutvikling og utlån i norske folkebibliotek
- observasjon og lydopptak fra møter i vurderingsutvalg
- sekundærkilder, blant annet i form av utredninger, forskningslitteratur, sakprosa, tidsskrift og aviser
- observasjonsdata fra litteraturarrangementer
- rapporter og andre dokumenter fra Kulturrådet, interesseorganisasjoner, offentlig forvaltning og politiske myndigheter

Noe av det innsamlede materialet har vært brukt på tvers av kapitlene. Dette gjelder særlig intervju- og registerdataene, mens andre deler av datamaterialet først og fremst er samlet inn for å belyse særskilte temaer i ett eller to kapitler. Datamaterialet og metode er beskrevet i hvert av kapitlene. Vi vil derfor her legge størst vekt på å gjøre rede for behandlingen av de sentrale datakildene som blir benyttet på tvers av kapitlene. De to klart viktigste datakildene i evalueringen er intervjudata og data fra Kulturrådets vedtaksregistre og protokoller.

Intervjudata

Forskergruppen har til sammen intervjuet om lag 120 personer i forbindelse med denne boka. Noen av disse har blitt intervjuet flere ganger. Informantene fordeler seg på en rekke ulike grupper, og intervjuene har bidratt med ulike typer informasjon.

Innledningsvis i prosjektet hadde vi samtaler med det Ryen (2012, s. 17) omtaler som nøkkelinformanter, altså personer med særskilt

god innsikt og som har bidratt til å introdusere oss for feltet. Nøkkelinformantene omfatter om lag 20 personer, først og fremst ansatte og oppnevnte i Kulturrådet og representanter for sentrale interesseorganisasjoner. Disse intervjuene var forholdsvis åpne og tjente to formål. De bidro med generell informasjon om ulike deler av feltet og de ulike ordningene. I tillegg ble de benyttet til å finne fram til registerdata, skriftlige kilder og personer som kunne sitte på den kunnskapen vi var på jakt etter.

De fleste av intervjuene ble gjennomført i den neste fasen. Her intervjuet vi blant annet et stort antall litterater og forlagsfolk om tilskuddsordningene. Intervjuene i denne fasen var, med Kvale & Brinkmanns (2009, s. 162) begrepsapparat, hovedsakelig faktuelle intervjuer, der informantene først og fremst bidro med faktisk informasjon og vurderinger av viktige spørsmål. Noen av intervjuene hadde også karakter av begrepsintervju og narrative intervju (op.cit., s. 163–165), i den forstand at intervjuene gav innsikter i informantenes begrepsapparat, tankesett og feltinterne logikker. Vår viktigste kilde til feltets begreper og logikker er likevel sekundærlitteratur i form av kritikker og debatter i aviser og tidsskrift om sentrale spørsmål.

I dette utvalget la vi vekt på å sikre representasjon av ulike forlag og forfattere med hensyn til forlagstype, litteratursjangre, litterære uttrykk og målgruppe. Vi gjennomførte også intervjuer med medlemmer i vurderingsutvalg, i kombinasjon med lydopptak og observasjon fra noen av møtene i vurderingsutvalgene. Lydopptakene og observasjonen ble først og fremst benyttet til å skape forståelse av vurderingsprosessene. Vi har ikke gjengitt utsagn fra disse uten spesifikk tillatelse fra utvalget. Videre intervjuet vi representanter for folkebibliotek og fylkesbibliotekarer om deres arbeid med formidling av kulturfondbøkene. Utvalget her ble gjort for å sikre bredde i utvalget av bibliotek med hensyn til kommunestørrelse og geografi. Vi gjennomførte også intervjuer om tilskuddsordningen for litteraturformidling. Noen av intervjuene ble gjennomført i kombinasjon med observasjoner under litteraturarrangementer. Informantene omfattet arrangører, lektører og ulike grupper deltakere. Den andre fasen ble gradvis avløst av en suppleringsfase der vi utvidet informantgrunnlaget for å sikre tilstrekkelig representasjon i materialet.

Den siste delen av intervjuundersøkelsen ble gjort parallelt med analysen. Hovedformålet var å følge opp funn, både for å finne fram til ny informasjon og for å kvalitetssikre data og teste ut foreløpige tolkninger og vurderinger. I denne fasen ble en god del av informantene fra den innledende runden intervjuet på nytt. I noen tilfeller har samme person deltatt i intervju eller samtaler tre ganger.

Registerdata fra Kulturrådet

Fra Kulturrådet har vi fått tilgang til vedtakslistene for innkjøpsordningene og de andre tilskuddsordningene. Til sammen består dette datamaterialet av om lag 20 000 individuelle søknader, hvorav drøyt 17 000 er fra innkjøpsordningene. Dataene for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur går helt tilbake til 1995. Andre er etablert i nyere tid. Ordningene har skiftet navn, og to ordninger har blitt slått sammen til én. En viktig del av forberedelsen til analysen har vært å flette data fra flere ulike registre. Noen typer informasjon er systematisk registrert for alle årene, mens for andre typer informasjon har registreringspraksisen endret seg underveis. Eksempelvis er bildebøker registrert som nettopp dette på innkjøpsordningen for skjønnlitteratur i noen år, mens bildebøker andre år er registrert som prosa. Et annet eksempel er at forfatterens alder og kjønn er oppgitt for noen år, men ikke alle. Det forekommer også huller i noen av registrene. Noen år mangler vi all informasjon om, og for enkelte andre år har vi kun oversikt over innvilgede søknader. Det forekommer også noen avvik fra vedtakslistene og den faktiske saksbehandlingen. Dette kan eksempelvis skyldes at en påmeldt tittel blir flyttet fra en ordning til en annen, eller at den trekkes og meldes på igjen. Gjennom koblinger av lister fra ulike utvalg og møter med ansatte ved Kulturrådet har vi identifisert og oppklart de aller fleste avvik i de nyere listene. Der vi mangler data for enkelte år, har vi oppgitt dette ved presentasjonen av analysen, eller unngått å bruke dataene fra årene med ufullstendig informasjon i analysen. På bakgrunn av vårt arbeid med materialet vurderer vi at det i hovedsak har

god reliabilitet, og det er grunn til å feste lit til fordelingene vi har avdekket gjennom de statistiske analysene. Det er også en generell tendens til at informantene i den siste delen av intervjuundersøkelsen kjenner seg igjen i mønstrene vi har avdekket.

Noen deler av datamaterialet har noe større mangler. I analysene av distribusjonen av kulturfondbøkene til folkebibliotekene (i kapittel 13) har vi koblet Kulturrådets interne lister med informasjon om tidsbruk i saksbehandling med Biblioteksentralens data for distribusjonen av de samme titlene. I dette materialet er det flere informasjonshuller i begge de to registrene. Analysen er således basert på om lag 90 prosent av det totale antallet titler innenfor tidsrommet vi undersøker. I analysen av søknader og søknadsbehandling innenfor tilskuddsordningen for litteraturformidling, har vi benyttet to ulike datasett. Et av disse omfatter alle de 155 søkerne, men mangler informasjon om relevante variabler. I et annet register laget for intern bruk har vi tilgang til noe mer av informasjonen, men da om bare 150 av søkerne. Svakheter ved datamaterialet er enten oppgitt i fotnoter eller omtalt i teksten.

Oppbygning av boka

Boka er formelt organisert som en antologi der de enkelte kapitler i prinsippet kan stå på egne bein og har ulike forfattere. Samtidig utgjør boka en helhet. De ulike kapitlene er skrevet parallelt med utgangspunkt i samme forskningsprosjekt, og kapitelforfatterne har samarbeidet nært. Kapitlene bygger på hverandre og henviser til hverandre.

Etter dette innledningskapitlet som gir et teoretisk og metodisk rammeverk for våre videre analyser, følger 13 enkeltkapitler som tar for seg ulike sider ved støtteordningene. I kapittel 2 skisserer Paul Bjerke framveksten av og historien til den eldste, mest omfattende og etter alt å dømme viktigste tilskuddsordningen, nemlig innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur (for voksne). Denne ordningen ble etablert allerede i 1965 og har eksistert nokså uendret i 55 år.

I kapittel 3 presenterer Lars J. Halvorsen en analyse av hovedtrekkene ved det litterære felt, dets aktører og deres samspill på feltet og med aktører på andre tilstøtende felt. Analysen tar utgangspunkt i Bourdieus og Fligstein & McAdams perspektiv på sosiale felt og Escarpits begrep «det litterære kretsløp».

Kapitlene 4 og 5 er skrevet av Anemari Neple. I disse kapitlene undersøker vi fenomenet litterær kvalitet ut fra kunstlogikkens perspektiv, og med et teoretisk rammeverk forankret i filosofisk estetikk. I kapittel 4 ser vi nærmere på hvordan spørsmålet om kvalitet i litteraturen inngår i en flere hundre år lang diskusjon om blant annet estetikk, smak og dømmekraft. I kapittel 5 viser vi deretter hvordan spørsmålet om litterær kvalitet forvaltes via et kollektivt skjønn i de automatiske innkjøpsordningene for skjønnlitteratur for voksne.

Analysen følges opp i kapittel 6 der Bjerke og Neple beskriver og analyserer den *automatiske innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur* i sin fulle bredde. Kapitlet drøfter om ordningen oppfyller målsettingen om at ny, norsk skjønnlitteratur av god kvalitet skal bli skrevet, utgitt, og lest – og analyserer også andre tilsiktede og utilsiktede effekter.

I kapittel 7 gjør Bjerke og Neple en tilsvarende analyse av den *automatiske innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og ungdom*. Formelt omfatter innkjøpsordningen for skjønnlitteratur både voksne, barn og ungdom, men vår studie viser at det er såpass store ulikheter i hvordan voksen- og barnelitteratur behandles og vurderes at vi finner det riktig å behandle voksenlitteratur og barne- og ungdomslitteratur hver for seg.

Kapittel 8 er skrevet av Bjarne Riiser Gundersen og analyserer den selektive *innkjøpsordningen for ny norsk sakprosa for voksne*. Ordningen ble etablert i 2005 og har i alle år siden vært fulgt av en til dels opphetet diskusjon om Kulturrådets innkjøpspraksis. Kapitlet skisserer bakgrunnen for tilskuddsordningen og drøfter årsaker til debattene som har fulgt.

Kapittel 9 tar for seg *innkjøpsordningen for oversatt litteratur* (som ble etablert i 1989) og den nyere *tilskuddsordningen for litteraturprosjekt*. De behandles sammen fordi mye av midlene til den siste ordningen i dag brukes på oversettelser. Begge ordningene er selektive, noe som bidrar til at delfeltet for litteratur skrevet på norsk og delfeltet for oversatt litteratur

er blitt svært ulike. Kapitlet er skrevet av Paul Bjerke, Anemari Neple og Lars J. Halvorsen.

Kapittel 10 og 11 handler om visuell litteratur i Norge. Den visuelle litteraturen er i vekst, og visuell litteratur støttes gjennom en rekke av Kulturrådets tilskuddsordninger. Kapittel 10 drøfter vilkårene for utgivelse av ny norsk visuell litteratur i lys av internasjonale og nasjonale utviklingstrekk, og hvordan de aktuelle tilskuddsordningene påvirker utviklingen innenfor denne delen av litteraturen. Kapittel 11 tar for seg arbeidet med vurderingene av ulike typer visuelle uttrykk i forbindelse med fordeling av tilskudd. Begge kapitlene er skrevet av Lars J. Halvorsen og Irene Hillestad.

I kapittel 12 diskuterer Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen betydningen av digitaliseringen av produksjon og distribusjon av kulturprodukter for Kulturrådets støtteordninger – og betydningen av rådets tilskuddsordninger for digitaliseringen av litteratur. Kapitlet viser at de viktigste ordningene i all hovedsak er papirbaserte og at dette har vært i tråd med feltets forståelse av hvordan litteratur bør distribueres. Spørsmålet er hvordan dette kan håndteres når nye, rent digitale formater som strømming av lydbok vokser fram og raskt blir kommersielt og kunstnerisk viktigere.

Gjennom de fem innkjøpsordningene for litteratur mottar norske folkebibliotek om lag seks hundre titler i året. Kapittel 13 undersøker hvordan disse titlene formidles, hvilken betydning kulturfondbøkene har for samlingsutviklingen i folkebibliotekene, og hvordan distribusjonen av kulturfondbøkene ut til bibliotekene fungerer. Kapitlet er skrevet av Lars J. Halvorsen og Bente Gunn Lien.

Tilskuddsordning for litteraturformidling ble opprettet i 2016 med formål om å bidra til at en stor bredde av litteratur blir profesjonelt formidlet til et allment publikum. Kapittel 14 ser på hvordan denne støtteordningen virker, og om den virker slik Kulturrådet ønsker, knyttet til å gi kvalitet og bredde i litteraturformidling. Forfatterne, Synnøve Lindtner og Janne Bjørgan, tar i bruk Jürgen Habermas' teori om den litterære offentlighet og Pierre Bourdieus teorier om det litterære felt for å besvare disse spørsmålene.

Det siste kapitlet, kapittel 15, trekker sammen trådene og viser hvordan tilskuddsordningene fungerer i et spenn mellom ulike logikker som

dominerer i de ulike feltene som litteraturen er innleiret i: den kommersielle logikken i bokmarkedet, den kunstneriske logikken i det litterære kunstfeltet, tjenesteyterlogikken i bibliotekene, forvaltningslogikken i deler av Kulturrådet, og den overordnede kulturpolitiske logikken som i siste instans begrunner og legitimerer ordningene.

Kapitlet, som er skrevet av bokas tre redaktører, Paul Bjerke, Lars J. Halvorsen og Anemari Neple, avsluttes med noen overordnede vurderinger av dagens tilskuddsordninger og noen forslag til justeringer og forbedringer.

Litteratur

- Bjerke, P. & Halvorsen, L.J. (2018). *Kulturtidsskriftene*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bjørkås, S. (2017). Kulturpolitikk – en oppsummering, *Tidsskriftet Sosiologen*, oktober 2017, lest 3.8.2020 fra <https://sosiologen.no/omtale/kulturpolitikk-en-oppsummering/>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolisk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Bourdieu, P. (2005). *The social structure of the Economy*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dahl, H.F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver: Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eliassen, K.O. (2016). Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet. I: K.O. Eliassen & Ø. Prytz (red.),

- Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 183–202). Bergen: Fagbokforlaget.
- Engelstad, F. (2017). A power elite in the cultural field. A story of Norwegian neo-corporatism. *International Journal of Cultural Policy*, 23(5), 527–544. DOI: 10.1080/10286632.2015.1084297
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Florida, R. (2017). *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class – and What We Can Do About It*. New York: Basic Books.
- Frenander, A. (2019). Anmeldelse av Mangset, P. & Hylland, O.M: Kulturpolitikk, Organisering, legitimering og praksis. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 22(1), 196–201.
- Henningesen, E. (2015). Kulturpolitikkenes sedimentering – Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 18(1), 28–40.
- Hylland, O.M. (2014). Kulturpolitikk og paternalisme – En diskusjon av ideologisk kontinuitet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2014, 9–26.
- Krogstad, A. (2019). Eliten vi elsker å hate. Mediekonstruerte myter om svensk og norsk kulturelite. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 60(1), 5–29.
- Kulturdepartementet (2019). Prop. 1S (2019–2020) Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturdepartementet (2018). Meld. St. 8 (2018–2019) Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Larsen H. (2014). Legitimation work in state cultural organizations: The case of Norway. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 456–470. DOI: 10.1080/10286632.2013.850497

- Larsen, H. (2018). Kultur, politikk og kvalitet. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 2(04), 42–58.
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning: innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (2013). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt*. TF rapport 313. Bø: Telemarksforsking.
- Mangset, P. (2020). The end of cultural policy? *International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 398–411. DOI: 10.1080/10286632.2018.1500560
- Mangset, P., & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ryen, A. (2012). *Det kvalitative intervjuet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? – Innledning 1/2014. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 17(01), 4–8.
- Røyseng, S. (2018). Kulturministerens teknologioptimisme. *Dagsavisen* 27.11.18, s. 24–25.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2005). Når fikk Norge en kulturpolitikk? *Proceedings. Den andra nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning*. Borås 25.–26. august 2005, s. 103–109, lastet ned 3.8.2020 fra <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.111.7837&rep=rep1&type=pdf#page=104>
- Vestheim, G. (2012). Cultural policy-making: Negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 530–544. DOI: 10.1080/10286632.2012.708862
- Weiss, C.H. (1998). *Evaluation: Methods for Studying Programs and Policies*. London: Pearson College Division.

Innkjøpsordningens (suksess)historie

Av Paul Bjerke

Innkjøpsordningene for litteratur har en 55 år lang historie. I dette kapitlet vil vi gjøre rede for etableringen av ordningen og de sentrale diskusjonene om den fram til dagens regelverk ble innført med endringene i 2014–2015. Rammene for gjennomgangen er det felteoretiske perspektivet vi har gjort rede for i kapittel 1. Vi lanserte der en teoretisk modell for å analysere hvordan Kulturrådets støtteordninger fungerer. Den tar utgangspunkt i hvordan ulike deler av det litterære kretsløp er innleiret i litteraturfeltet, men også andre i viktige samfunnsområder med egne logikker.

I denne gjennomgangen vil vi betrakte etableringen av innkjøpsordningen som avgjørende for organiseringen av litteraturen som et forholdsvis autonomt felt. Vi vil gå gjennom bakgrunnen for etableringen av innkjøpsordningen for skjønnlitteratur, beskrive hvordan den har blitt organisert, og drøfte utviklingen i oppslutningen og interne stridigheter om innretningen av ordningen. Kapitlet vil først og fremst støtte seg på sekundærkilder i form av historiske og litteraturvitenskapelige studier av feltet og evalueringer av ordningen. Disse vil både analyseres som beretninger om hendelsesforløpet og som levninger, altså kilder til virkelighetsoppfatninger og normer på feltet på tidspunktet de ble publisert.

Etableringen av Kulturrådet og Kulturfondet

På 1960-tallet opplevde aktører på flere av feltene med stor kontaktflate mot litteraturen at situasjonen i kretsløpet for ny norsk litteratur var kritisk. Forleggere og forfattere var dypt bekymret for den norske skjønnlitteraturens situasjon. Politikerne fryktet at en svekket norsk skjønnlitteratur kunne true norsk språk og kultur (Ringdal, 1993; Mangset & Hylland, 2017; Fidjestøl, 2015; Haarberg, 2017). Resultatet var etablering av Kulturrådet, Kulturfondet og innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur i 1964/1965. Hvordan kunne dette skje?

Ifølge Fligstein & McAdam (2012, s. 4) vil kriser på et felt kunne lede til dramatiske endringer i både organiseringen av feltet og feltets kulturelle rammer og handlingslogikker. Prosessen der innkjøpsordningen for skjønnlitteratur ble etablert, svarer langt på vei til en slik beskrivelse. Ifølge Fligstein (2001) vil ledende markedsaktører under krisesituasjoner ofte appellere til myndighetene om hjelp til å opprettholde feltet.

Det skjedde også her. Det litterære feltets egne representanter uttrykte stor bekymring, særlig for utfordringen fra internasjonal populærkultur. Daværende formann i Den norske Forfatterforening, Hans Heiberg, sa det for eksempel slik på Arbeidernes Opplysningsforbunds konferanse om arbeiderbevegelsen og litteraturen i 1959:

Forleggerne kan i en ganske annen utstrekning enn for en generasjon siden importere bestsellere som har stått sin prøve over hele verden, og som farefritt kan utgis i store opplag, og derfor til en pris som blir betydelig lavere enn prisen på en norsk roman i normalopplag. (Freihow, 2001, s. 12)

Mens Cappelen-sjef Henrik Groth, en helt sentral person i norsk forlags- og kulturliv på den tida,¹¹ som vanlig brukte tung retorikk. På den samme konferansen sa han blant annet:

[H]vis vi ikke får noen til å forstå at vårt land trenger bevisste tiltak for å kompensere vårt handikap [det norske språksamfunns litenhet], sakker vi for hvert år akterut og blir et underutviklet område, en ikke drivverdig kulturenhet. (Freihow, 2001, s. 13)

Kriseforståelsen ble i de følgende årene understøttet med nye tall. Mens det ble utgitt 136 nye norske romaner i 1936 og 199 i 1950, var

11 Groth var forlagsdirektør i Cappelen fra 1947 til 1970, viseformann i Bokhandlerforeningen fra 1946, og var formann 1950–1955. I 1957, etter at Den norske Forleggerforening var skilt ut som egen forening, ble han viseformann der, og var formann 1960–1968 (Tveterås, 2009).

tallet i 1964 bare 86.¹² Denne utviklingen ble brukt som en viktig legitimering for Kulturfondet, både ved etableringen og senere. Forleggernes og forfatterne appeller til myndighetene om bedre vilkår for den norske litteraturen førte fram, noe som i stor grad skyldtes at sistnevnte oppfattet at litteraturen spilte en viktig rolle for Norges identitet og internasjonale posisjon som kulturnasjon. Dette illustreres godt av åpningsinnlegget til lederen i Stortingets kulturkomité, Erling Fredrikfryd fra Høyre, i desember 1964 da opprettelsen av Kulturfondet ble diskutert:

Alle føler vi innerst inne at behovet for å gjøre noe helt gjennomslagsgivende for å bygge opp et kulturelt beredskap i vårt land, er ytterst påtrengende. Det er en dyp følelse i oss alle at noe farlig ligger i luften eller tiden, om man vil, og at dette farlige stråler inn til selve kjernen av vår norske kultureksistens. [...] Spørsmålet er om vi skal forsvinne i et større verdenshele, eller fremdeles få utøve et eget kulturliv, og sist – men ikke minst – om vårt kulturpreg blir av en slik styrke og beskaffenhet at vi blir respektert av de store kultursamfunn og blir akseptert som givere av kulturstoff i samlivet med andre. (Sisert i Mangset og Hylland, 2017, s. 56)

Krise-oppfatningen blant litteraturfeltets aktører ble altså delt av de ledende aktørene i det politiske feltet, men aktørene i politikken var først og fremst opptatt av litteraturens betydning for den norske kulturen. I begrunnelsen for å innføre en prøveordning for offentlige innkjøp av norsk skjønnlitteratur skrev Kirke- og undervisningsdepartementet:

I en spesiell særstilling står litteraturen på grunn av den krise utgivelse og omsetning av norsk skjønnlitteratur synes å være inne i [...]

12 Men Mangset og Hylland påpeker i sin bok om norsk kulturpolitikk at tallene ikke inkluderte barnebøker og westernbøker. Hvis man tar med dem, ble det faktisk utgitt like mange norskspråklige bøker i 1963 som i 1938. Bekymringen har altså ikke bare dreid seg om norsk språk, men også om det som ble oppfattet som kvalitetslitteraturens situasjon (Mangset & Hylland, 2017, s. 57).

Opprettholdelse av en norsk originallitteratur er en av de viktigste forutsetninger for at norsk kultur skal kunne overleve. (Kirke- og undervisningsdepartementet, 1965)

Politikerne var nok bekymret for de skapende kunstneres kår, men særlig for utviklingen av norsk språk og eksistensgrunnlaget for den norske kulturen, blant annet knyttet til populærkulturens og fjernsynets inntog.

Etableringen av innkjøpsordningen er beskrevet og drøftet i en rekke evalueringer og (populær)vitenskapelige arbeider gjennom årene (Fjellbirkeland mfl., 1984; Ringdal, 1993; Naper, 1997; Freihow, 2001; Vestheim, 2001; Kulturrådet, 2014; Fidjestøl, 2015; Mangset & Hylland, 2017). Mange av gjennomgangene peker nettopp på det politiske feltets oppfatning: Litteratur var viktig, ikke primært for sin egen del, men fordi den bidro til å forsvare norsk språk og kultur i en stadig mer internasjonalisert og populærkulturell verden. Det var altså *kunsten* som skulle berge *kultur*. Et mål med utgangspunkt i en politisk logikk skulle oppfylles gjennom et virkemiddel som opererer etter en kunstlogikk.

Aktørene på litteraturfeltet satt heller ikke i førersetet ved utformingen av den konkrete, politiske løsningen som ble valgt:

Selve ideen om en innkjøpsordning var hjemmeavlet. Den fantes ingen andre steder i verden, og forslaget kom fra bibliotekdelen av det litterære kretsløpet. Tanken ble opprinnelig lansert av sjefen for Deichmanske bibliotek i Oslo, Henrik Hjartøy, på det omtalte møtet i Arbeidernes Opplysningsforbund tilbake i 1959. Han sa det slik:

Vi har 1100 folkeboksamlinger, og det ville bety mye om de kjøpte bøkene. Boksamlingene måtte da få et statstilskudd som svarte til en rimelig del av den omsetningsavgift som boksalget gir. Resten burde fordeles til stipendier og som bidrag til utgivelse av verdifulle publikasjoner som ellers aldri kunne bli trykt. (Sisert i Freihow, 2001, s. 14.)

Forfatterne støttet ideen, og Forfatterforeningens formann Hans Heiberg var en av de sentrale entreprenører bak Kulturfondet og innkjøps-

ordningen. Forleggerne var skeptiske til, til dels *mot*, både kulturfond og innkjøpsordning, som de oppfattet som et inngrep i litteraturens frihet og en form for statsdirigering av kunsten. Forleggerforeningens formann Henrik Groth ønsket seg først og fremst fritak for omsetningsavgiften på bøker, som han kalte «tyveri». På denne tida var det 12,5 prosent omsetningsavgift på *bøker*, men ingen avgift på aviser, tidskrifter og ukeblader. En norsk roman betalte moms, det amerikanske tegneseriebladet Donald Duck & co gjorde det ikke. Ringdal (1993) beskriver hvordan striden i offentligheten fikk klare (parti)politiske overtoner. Arbeiderpartiet støttet forfatterne, mens de borgerlige støttet forleggerne.

Den viktigste institusjonelle entreprenøren bak innføringen av innkjøpsordningen var kirke- og undervisningsminister Helge Sivertsen. Han ville unngå at litteraturstøtten ble en ny, stor utgift for staten. Løsningen han foreslo, var å finansiere innkjøpene ved å legge omsetningsavgift på ukebladene. Satt på spissen: Arbeiderpartiet gikk altså inn for at ukebladene (som ble lest av arbeiderklassen) skulle finansiere kvalitetslitteraturen (som ble lest av middelklassen). Dette reflekterer trolig den sosialdemokratiske kulturpolitikken på 1960-tallet, som fortsatt handlet mye om å spre middelklassens kultur til arbeiderne. Selve begrunnelsen var et ønske om å korrigere for *markedssvikt* og sikre at de private forlagene var villige til å sørge for utgivelse av norsk skjønnlitteratur:

Forlagene bør økonomisk kunne få utgivelsen av norske bøker til å balansere, ellers vil de tape interessen for denne grein av forlagsarbeidet. Ved at staten som hovedregel kjøper ett presentasjonseksemplar av all norsk skjønnlitteratur til alle norske folkebibliotek, vil forlagene få en økt trygghet, noe som høyst sannsynlig vil være en stimulans for deres aktivitet når det gjelder norsk litteratur. Disse innkjøp må ikke begrense bibliotekenes muligheter for vanlige innkjøp for de kommunale og statlige tilskott. (Kirke- og undervisningsdepartementet, 1965)

Helge Sivertsen oppnådde etter hvert støtte fra statsminister Einar Gerhardsen og den nye finansministeren Andreas Cappelen for denne uortodokse finansieringsplanen (Ringdal, 1993; Freihow, 2001; Fidjestøl, 2015). Sivertsen sørget deretter for å hyre inn Universitetsforlagets markante sjef, Ap-medlem Tønnes Andenæs, til å utrede saken på vegne av departementet og komme fram til det «riktige» resultatet. Dermed ble det slik at en ukebladfinansiert innkjøpsordning kom inn som en helt sentral del av proposisjonen om opprettelse av Norsk kulturfond og Kulturrådet.

Det endelige forslaget gikk ut på at Kulturrådet ved hjelp av penger fra Kulturfondet skulle kjøpe inn 1000 eksemplarer av alle nye norske skjønnlitterære bøker og distribuere dem til norske folkebibliotek uten kostnad for dem. Systemet speiler datidas dominerende kvalitetssyn. *Magasinet for alle*, et sosialdemokratisk ukeblad som publiserte tekster av både kjente og lovende forfattere, ble pålagt merverdiavgift. Mens de populærkulturelle «western og krim-pocket»-sjangrene ikke skulle kjøpes inn gjennom innkjøpsordningen i det hele tatt.

På dette tidspunktet var forfatterne tilhengere av en innkjøpsordning, men skeptiske til denne finansieringsformen. Forfatterforeningens formann Hans Heiberg var Ap-mann og hadde som nevnt hatt en sentral rolle i arbeidet med å finne en løsning. Men mange av hans medlemmer følte solidaritet med journalister og skribenter og oppfattet det nærmest ukollegialt å støtte omsetningsavgift på andres «trykte ord». Løsningen ble et vedtak om at Forfatterforeningen støttet en innkjøpsordning, men uten å mene noe om finansieringen gjennom omsetningsavgift på ukeblader (Ringdal, 1993, s. 301). For egen regning vedla for øvrig Heiberg ved oversendelsen til departementet noen 20 år gamle DnF-uttalelser som ga inntrykk av støtte også til ukeblad-omsen (Fidjestøl, 2015).

Bibliotekmiljøene var splittet i saken. Bibliotekarlaget uttrykte bekymring for å miste friheten til selv å komponere sine boksamlinger, mens det LO-tilknyttede Biblioteklaget av 1957 støttet Sivertsen. Splittelsen bidro til at innvendingene fra Bibliotekarlaget ikke ble tatt hensyn til.¹³

13 Ifølge Ringdal (1993, s. 302) var en av årsakene til splittelsen blant bibliotekarene (parti)politisk.

I sin utredning fra 2001 oppsummerer Freihow vedtaket slik:

Utformingen av prinsippet om en innkjøpsordning var styrt av en vilje til å gi den norske litteraturen bedre vilkår, og bransjeaktørene ble bare tilgodesett i den grad – og på den måte – innfrielse av deres ønsker kunne tjene det overordnede mål. Forvaltningsmessig må innkjøpsordningene sies å ha vært en genial ide fordi de med ett enkelt grep satte en hel bransje i stand til å løse sine høyst forskjellige utfordringer og problemer, i den erklærte hensikt å slå et slag for samfunnskollektivet, for nasjonalspråket og for kunsten. (Freihow, 2001, s. 17)

Han mener altså at ordningens styrke lå i at den tok sikte på å oppfylle *kulturpolitiske* mål, ikke først og fremst kunstens eller feltaktørenes. Hvis vi følger vår teoretiske tilnærming, kan vi si at litteraturfeltets interesseorganisasjoner (forleggenes, forfatternes og bibliotekarenes organisasjoner) fikk en ordning som to av dem (forleggenes og bibliotekarenes) ikke ville ha, og som en av dem (forfatternes) ville finansiere med friske statlige midler.

Dette kan tyde på at litteraturen før innføringen av innkjøpsordningen var et forholdsvis svakt felt. Finansieringsløsningen kom altså fra politikken for å løse kulturpolitiske mål. Det samme gjorde organiseringen: en korporativ løsning der aktørene med interesser på feltet, forfattere, forleggere og biblioteksektoren, samt det nyopprettede Norsk kulturråd, selv fikk stor innflytelse på det videre arbeidet. Dermed ble økonomien i litteraturfeltet kraftig styrket samtidig som feltets sentrale aktører ble organisert rundt innkjøpsordningen. Innkjøpsordningen bidro slik sett til å organisere de sentrale aktørene på litteraturfeltet rundt en ordning som angikk dem alle.

Innkjøpsordningen blir permanent og praksisen «nulling» innføres

Fra 1969 ble innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur gjort permanent, og i stortingsmeldingen som lå til grunn for et enstemmig stortingsvedtak om dette, het det at formålet med ordningen var

1. Å bedre forfatterens økonomiske vederlag for bøkene — for derved å oppmuntre rekruttering og motvirke det forhold at nesten ingen norsk forfatter i dag kan leve av sin penn.
2. Å senke bokprisene, slik at nye norske bøker som på grunn av beskjedne opplag får høy fremstillingskostnad, kan bli mer konkurransedyktige på bokmarkedet.
3. Å skaffe forleggerne av ny norsk skjønnlitteratur større trygghet mot tap ved å sikre dem salg av et visst minimumsopplag også av de bøker, f.eks. lyrikk og skuespill, som erfaringsmessig er tunge å selge, men som fortjener å utgis.
4. Å fremme lesningen av ny norsk skjønnlitteratur ved å medvirke til at bøkene når fram til publikum, dels gjennom prisreduksjon i bokhandelen og dels ved at denne litteraturen gjøres tilgjengelig for låntakere ved alle landets folkebibliotek. (Kirke- og undervisningsdepartementet, 1968, s. 6 f.)

Konkret skulle målene oppnås gjennom en *avtale* mellom Kulturrådet og de to forleggerforeningene¹⁴ som blant annet innebar at forfatterens royalt ble økt fra 15 til 20 %, at 1000 eksemplarer av all ny, norsk skjønnlitteratur ble kjøpt av staten, som dermed sikret alle slike utgivelser et minimumsopplag og oppmuntret til økt titteltall og at de innkjøpte eksem-

14 Den Norske Forleggerforening og Norsk Forleggersamband. Sambandet organiserer kristne forlag.

plarene ble donert til landets folkebiblioteker og derved til landets lesende befolkning (Kirke- og undervisningsdepartementet, 1968, s. 31 f.).

Til nå har alle utredninger og evalueringer mer eller mindre konkludert på samme måte: Innkjøpsordningen har vært svært vellykket.¹⁵ Derfor eksisterer den fortsatt i om lag samme form som ved etableringen.

En viktig innvending mot statlig litteraturstøtte var, som vi så ovenfor, en frykt for at den kunne føre til *statsstyring* av litteraturen. Denne innvendingen ble i utgangspunktet imøtekommet ved at Kulturrådet skulle kjøpe inn *alle* verk som ble utgitt av Den norske Forleggerforenings og den kristne forleggerforeningen Norsk Forleggersambands medlemsforlag, og som av Statens bibliotektilsyn ble kategorisert som «romaner», «noveller», «skuespill» eller «lyrikk». Western og såkalt «pocket-kriminal» ble som nevnt holdt helt utenfor. Ellers overlot man til forlagene selv å sørge for kvaliteten.

Utfordringene med denne absolutte automatikken viste seg raskt. Derfor ble praksisen endret allerede etter få år. Kulturrådet tok selv opp saken allerede i 1966 og viste først til sin begrunnelse for automatikk:

[E]nhver utvelgelse kan føre med seg alvorlige konsekvenser. Hvis utvelgelsen tenkes å skje i form av en forhåndsvurdering på manuskriptstadiet, vil man neppe kunne unngå å påvirke forlagenes utgivelse av ny norsk skjønnlitteratur på en måte som nærmer seg offentlig sensur ved hjelp av økonomiske midler. Hvis på den annen side utvelgelsen skjer ved en vurdering av de allerede utkomne bøker, reduserer man meget sterkt de gunstige virkninger innkjøpene er ment å skulle gi, i form av bl.a. prisreduksjon og minsket risiko for forlegger og forfatter.¹⁶

Men en helautomatisk ordning har sine svakheter, og Kulturrådet hadde «inngående drøftet om det foreligger noen mulighet for å forene automatikkens fordeler med tiltak som kunne sikre at ordningen ikke støtter eller

15 Se nedenfor.

16 Innstilling til Kirke- og undervisningsdepartementet fra Norsk kulturråd om støtteordning for norsk skjønnlitteratur etter 1. januar 1967, avgitt i juli 1966.

til og med bevisst utnyttet til fremme av underlødige bøker eller bøker uten litterære pretensjoner».¹⁷

Kulturrådet landet på en karanteneordning. Løsningen tok utgangspunkt i vurderingene fra *Statens bibliotektilsyns rådgivende utvalg for folkebibliotekene*. Dette utvalget ga faglige råd om hvilke bøker bibliotekene burde kjøpe inn.¹⁸ Utvalget ble oppnevnt av Bibliotektilsynet (et statlig forvaltningsorgan), og besto av representanter som var foreslått av henholdsvis Forfatterforeningen, Norsk Litteraturkritikerlag, Norsk faglitterær forfatterforening,¹⁹ Norsk Bibliotekforening (to representanter) og Biblioteksentralen. Forleggerne var ikke representert. Hvis dette utvalget ikke anbefalte en bok, ville den neste boka fra forfatteren ikke bli innkjøpt før den var godkjent av det samme utvalget.

Dette systemet varte i om lag ti år – fram til 1978. Statens bibliotektilsyns utvalg skulle fortsatt være kvalitetssikrer. Men reglene ble endret slik at *forlaget* fikk det økonomiske ansvaret ved en nulling, mens forfatterne gikk fri: Hvis bibliotektilsynet «nullet» en bok, måtte forlaget betale tilbake overføringen fra Kulturfondet, mens forfatteren beholdt sin royalty. Forlaget kunne i prinsippet skaffe seg bøkene i retur fra bibliotekene, «men i praksis har det sjelden skjedd; slike bøker blir normalt oppfattet som 'brukt' og ikke salgbare i bokhandelen», skriver Freihow (2001, s. 24).

I 1989 avviklet Statens bibliotektilsyn sin veiledningstjeneste for voksenbøkene. Kulturrådet opprettet da egne utvalg for alle kategorier bøker, for vurdering av henholdsvis prosa, lyrikk, skuespill i bokform og barne- og ungdomslitteratur. Sammensetningen av vurderingsutvalgene fulgte en korporativ logikk, ved at de ble sammensatt av representanter som ble foreslått av de sentrale organisasjonene.

For prosa for voksne og barn ble medlemmer foreslått av henholdsvis av Den norske Forfatterforening, Den norske Forleggerforening,

17 Innstilling til Kirke- og undervisningsdepartementet fra Norsk kulturråd om støtteordning for norsk skjønnlitteratur etter 1. januar 1967, avgitt i juli 1966.

18 I listene fra Statens bibliotektilsyn fikk bøker som tilsynet ikke anbefalte, markering «0», derav ordet «nulling».

19 NFF kom inn etter at foreningen ble startet i 1978.

Norsk Forleggersamband og Norsk Bibliotekforening. For lyrikk for voksne ble medlemmer foreslått av Den norske Forfatterforening, Norsk Litteraturkritikerlag og Nasjonalt fagråd for de nordiske institutter ved universitetene. For dramatikk for voksne og barn/ungdom var Norske Dramatikeres Forbund, Kritikerlaget for teater eller Kritikerlaget for film og Nasjonalt fagråd for de nordiske institutter ved universitetene representert.²⁰

Vi ser altså at lyrikk- og dramatikktutvalget fikk en mer entydig tilknytning til kunstfeltet, fordi forleggere og biblioteker ble erstattet av kritikere og den humanistiske delen av academia. Begge disse gruppene er sterkt innleiret i litteraturfeltets kunstlogikk med hensyn til kvalitetsforståelse.²¹ Blant forslagsstillerne til vurderingsutvalgene for prosa er det derimot kun Forfatterforeningen som først og fremst er en del av kunstfeltet. Forleggerne er også en del av litteraturfeltet, men er sterkt innleiret i bokmarkedet med dets økonomiske logikk. Bibliotekene inngår (også) i feltet offentlig tjenesteproduksjon, der logikker knyttet til tjenesteyting, utdanning og folkeopplysning også står sentralt (se kapittel 1).

Det er rimelig å betrakte innføringen av vurderingsutvalgene som først og fremst en praktisk tilpasning til at Bibliotektilsynets veiledningstjeneste for voksenbøker ble avviklet. Innkjøpsordningen hadde oppnådd stor legitimitet blant de dominerende aktørene i feltet og i kulturpolitikken. Hovedtrekkene ved innkjøpsordningen for skjønnlitteratur besto da også i hovedsak uendret fram til og med 2014, inkludert det at den var en framforhandlet ordning der organisasjonene i feltet var parter og utpekte medlemmer i vurderingsutvalgene.

Det skulle likevel gjennomføres flere viktige endringer i denne perioden, ved at den automatiske innkjøpsordningen for skjønnlitteratur ble supplert med nye, selektive innkjøpsordninger for oversatt litteratur (prøvetiltak fra

20 *Bok og Bibliotek* 1989:3, s. 18.

21 Se kapittel 1 for omtale av feltforståelsen.

1990), fagbøker for barn og unge (1996), sakprosa (fra 2005²²) og endelig tegneserier (fra 2012²³). Særlig de to siste utvidelsene avspeiler vesentlige endringer i feltets forståelse av hva som er støtteverdig litteratur.²⁴

Stridigheter i feltet

Selv om forvaltningen av innkjøpsordningen for skjønnlitteratur har vært preget av forbausende stor stabilitet fra etableringen og fram til 2014, har det jevnlig oppstått diskusjoner i feltet om hvor mange og hvilke titler som bør kjøpes inn. Diskusjonene har delvis vært initiert av politikere, delvis av forfattere og forleggere og delvis fra biblioteksektoren. I dette avsnittet vil vi se nærmere på disse diskusjonene, der vi betrakter dem som interne stridigheter på feltet om hva som er verdifull litteratur og hvilke feltlogikker som skal råde.

De politiker-initierte diskusjonene har hatt en klar populistisk karakter i form av et lavkulturelt angrep på høykulturen. Her har særlig såkalt «uforståelige dikt» stått i sentrum. Senterpartiets stortingsrepresentant Jon Leirfall var den fremste eksponent for dette synet i forrige århundre. Når de folkevalgte behandlet Kulturrådets årsmeldinger, leste Leirfall fra innkjøpte diktsamlinger. Den første opplesningen fant sted i slutten av 1966 da Gert Nygårdshaug fikk et av sine dikt framført fra Stortingets talerstol. Deretter fulgte lesing av dikt av debutanten Jorun Aanderaa, karakterisert som «snurrepiperier som gir seg ut som dyspsindigheter» (referert i Fidjestøl, 2015, s. 71) som det var meningsløst å bruke skattepenger på. Blant dem som ble uthengt av Leirfall i senere debatter, var Helge Rykkja og Jan Erik Vold. Sistnevntes velkjente dikt «Skuffen lukket» var angivelig «meningslaus[t] babbel» (op.cit., s. 80).

22 Fra 1995 ble det kjøpt inn et begrenset antall titler i sjangeren essayistikk under innkjøpsordningen for skjønnlitteratur.

23 Fra 2002 ble det kjøpt inn tre tegneserier per år i skjønnlitteraturordningen, mens tegneserier fikk en egen innkjøpsordning fra 2012.

24 Dette drøftes nærmere i kommende kapitler.

Senere var det Fremskrittspartiet som overtok rollen som diktlere på Stortinget. Denne formen for antielitistisk kritikk fikk aldri bred politisk støtte, og Høyre og Arbeiderpartiet opptrådte som innkjøpsordningens «varsame og keisame» forsvarere (Fidjestøl, 2015, s. 80). Dermed utgjorde denne formen for kritikk liten reell fare for den brede politiske støtten til ordningen, som dels var basert på en generell støtte til litteratur av god kvalitet, definert ved avgrensingen fra populærkulturen, og dels på en forståelse av at litterær kvalitet måtte avgjøres av faglige organ, ikke av politikere. Sentrale politikere som Høyres Svenn Stray og Arbeiderpartiets Einar Førde målbar dette prinsippet. «Det ligg heilt klart [i ordningen] at vi har akseptert at kva som skal kome ut og kva som ikkje skal kome ut, ikkje skal gjerast til gjenstand for avrøystingar eller avgjerast av eit tal lesarinnlegg i Verdens Gang», sa Førde (op.cit., s. 102). Han sluttet seg dermed indirekte til ideene om de ideelle kritikere som smaksdommere som vi andre bør akseptere (se kapittel 4), og til forståelsen om et kunstnerisk litterært kretsløp der standarden settes av feltet selv (Escarpit, 1971; Bourdieu, 2000). Leirfall var en utenforstående. Han hadde ingen rolle i kunstfeltet, og så lenge kritikken ikke representerte noen trussel mot bevilgingene, kunne utspillene overhøres.

Det forekom også aksjoner langs akse fra lav- mot høykultur innenfra litteraturfeltet. Den seinere litteraturprofessoren Willy Dahl var en talsmann for «trivillitteraturens» plass i forskningen og et mer nyansert syn på populærkulturens mulige kvaliteter. Et «innlegg» i denne debatten var hans stunt-harselas med modernistisk lyrikk. Under psevdonymet Melkior Pedersen utga Dahl i 1968 en parodi på norsk samtidspoesi. Boka, som hadde tittelen *DIKT1*, var en bløff, angivelig forfattet på en eneste arbeidsdag – men den ble likevel kjøpt inn.²⁵ Willy Dahl gjorde narr av den modernistiske lyrikken med utgangspunkt

25 «Et annet viktig felt i Willy Dahls forskning og formidling har vært hans arbeid for å få kriminallitteraturen og underholdningslitteraturen fram i lyset og gjøre den til gjenstand for seriøs forskning. I 1974 utga han '*Dårlig' lesning under parafinlampen*, og siden fulgte en rekke bøker om underholdningslitteratur, som kulminerte med storverket *Dødens fortellere. Den norske kriminal- og spenningslitteraturens historie* (1993)» (Hareide, 2017).

i et litteratursyn som var mer i tråd med den framvoksende ideen om et «utvidet kulturbegrep». En god del år senere skulle Dahls argument for å vurdere ulike litteratursjangre på sine egne premisser oppnå mer allmenn aksept, synliggjort ved at «kvalitetskrim» og tegneserier ble innlemmet i innkjøpsordningene.

Den mest «tabloide» debatten langs høykultur-lavkultur-aksen i innkjøpsordningens historie handlet om nullingen av NRK-reporter, «krim-dronning» og justisminister Anne Holts *Mea Culpa* i 1997. «Avisene oppfattet nullingen som et litteraturpolitisk statement», skriver Fidjestøl (2015, s. 222). Ved å nulle bøker som hadde fått oppmerksomhet, «fekk Kulturrådet sendt eit tydeleg signal om at ordningen slett ikkje var automatisk, men hadde kvalitative minstemål» (op.cit.). Trond Andreassen, daværende generalsekretær i Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening, mente nullingen viste at ordningen stiller reelle kvalitetskrav, og at det øker tilliten til systemet. Nullingen ble anket, men ankeutvalget opprettholdt avgjørelsen. Ankenemndas leder Jahn Thon viste til Immanuel Kants definisjon av kvalitet i *Kritikk av dømmekraften*: «Han sier at det en kompetent gruppe mennesker kommer til enighet om etter en diskusjon, utgjør kvalitet.»²⁶

Men som vi peker på i kapittel 4 nedenfor, var Kants kvalitetsforståelse på dette tidspunktet, slik den her ble tolket av Thon som absolutt og kontekstuavhengig, tvunget på retrett av andre kvalitetsforståelser, dels av Humes mer praktiske og pragmatiske syn på spørsmålet, dels av postmodernismens relativisering av smakshierarkier, og dels av den franske sosiologen Pierre Bourdieus kultursosiologi. Sistnevnte hadde fått mer eller mindre «totalt gjennomslag i norsk kulturliv» (Fidjestøl, 2015, s. 225), blant annet på grunn av boka *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, der selve tittelen er en polemikk mot Kants verk som Thon siterte fra. Fidjestøl skriver:

26 *Dagbladet* 17.1.1998, <https://www.dagbladet.no/kultur/jeg-slutter-ikke-a-skrive/65434640>

Bourdieu viste korleis smak og kulturelle preferensar var prega og determinert av sosial bakgrunn og klasse og korleis det kulturelle feltet var i konstant strid mellom ulike normskapande posisjoner, i utvatna form hadde Bourdieus erkjenningar og terminologi snike seg inn overalt der kulturfolk møttest. (Fidjestøl, 2015, s. 225)

Thons syn på ankenemnda som en endelig og absolutt smaksdommer var dermed blitt «komisk anakronistisk», hevder Fidjestøl (op.cit.).

En annen type strider i feltet løp mellom eksponenter for ulike litteratursyn. Et eksempel på en slik strid ble initiert av Bjørg Jønsson, litteraturkritiker i VG. I 1972 skapte hun betydelig oppstyr med en helsides artikkel i avisa som tok utgangspunkt i Arild Nyquists diktsamling *Nå er det jul igjen og andre dikt*.²⁷ Her brukte hun Nyquists samling til et voldsomt angrep på innkjøpsordningen under tittelen «Fei vekk søppelet». Hennes kritikk var dels rettet mot forlagene, som hun hevdet spekulerte i innkjøpsordningen og ga ut åpenbart verdiløse bøker, men den var også et angrep på moderne lyrikk i sin alminnelighet (Jønsson, 2008). Jønssons syn var på dette tidspunktet marginalisert innenfor kunstfeltet, der den litterære modernismen dominerte.

En tredje posisjoneringsstrid innen litteraturfeltet fulgte aksene kunst versus økonomi. På 1980-tallet kom denne til syne i enkelte forfatters angrep på innkjøpsordningen. Forfatter Georg Johannesen, Oktober-sjef Geir Berdahl og lyriker Tor Obrestad hevdet alle at ordningene førte til at altfor mye penger ble brukt på innkjøp av tilfeldige bøker som ingen leste (Fidjestøl, 2015, s. 153). Det er her verdt å merke seg at kritikken ble rettet mot forlagene, mer enn mot Kulturrådet og ordningen som sådan. I 1988 var Oktober-forfatteren Edvard Hoem enda tydeligere da han sa at forlagene «spekulerer i innkjøpsordninga» og at «landet har ein omfattande litteratur utan lesarar, ikkje fordi han er eksperimentell og avantgardistisk, men fordi han kvalitativt er for dårleg» (op.cit., s. 169). Ti år senere fremmet Tor Obrestad den samme kritikken på nytt. Han ville nå avskaffe auto-

27 VG 28.11.1972.

matikken og bruke pengene på færre bøker og forfattere ved å «utvikle modeller for mer presis støtte». Innspillet fikk delvis støtte av lyrikeren Håvard Rem. Et sent eksempel på denne typen kritikk av ordningen finner i tidsskriftet Vagants lederartikkel i nummer 4/2004 der «Redaksjonen» gir uttrykk for at det utgis altfor mange dårlige og uferdige bøker slik at leserne nødes til å «bevitne forfatterens skrivetrening»:

For slik må det jo ofte bli, når verken forfatter eller forlegger har tålmodighet nok til å vente med publiseringen til det faktisk foreligger et ferdig, gjennomarbeidet verk, men isteden sender fra seg skriveprøver så langt kulturrådets midler rekker. (Vagant, 2004, s. 2)

Vi ser altså en serie kritiske innlegg fra litteraturfeltets ortodokse pol, representert av kritikere, kunst-forfattere og kunst-forlaget Oktober, rettet mot dets heteronome pol, de store, kommersielle forlagene og deres påståtte markedsorienterte agendaer.

Disse eksemplene viser at det fra etableringen av innkjøpsordningen og fram til rundt århundreskiftet pågikk strider langs flere viktige konfliktakser på det litterære feltet. Omfanget er likevel forholdsvis begrenset, og stridene tok stort sett form av beskjedne trefninger. Men vi ser også flere viktige utviklingstrekk. Nye oppfatninger av litteratur vinner fram, blant annet en som representerte et mer relativistisk syn på kvalitet. Slike oppfatninger kunne også støtte seg på det «utvidede kulturbegrep» (Dahl & Helseth, 2006; Vestheim, 1995) som vant fram i politikken.

Evalueringene og bruken av dem 1985–2001

Evalueringer er et vanlig politisk og forvaltningsmessig virkemiddel for å gjennomføre endringer i offentlige støtteordninger. Slik sett er gjennomføringen av evalueringer og hvordan de møtes av feltets egne aktører og forvaltningen, i seg selv en kilde til å forstå situasjonen på feltet. Den

første formelle evalueringen av innkjøpsordningen kom i 1984, da kulturrådet nedsatte et utvalg ledet av NAVF-direktør Erling Fjellbirkeland, for øvrig mannen som sto bak utformingen av støttesystemet. At man ventet i 20 år med å evaluere innkjøpsordningen, er en sterk indikasjon på at den hadde høy politisk legitimitet.

Fjellbirkelands utvalg konkluderte med at ordningen i all hovedsak fungerte etter hensikten, men hadde noen kritiske innvendinger og forslag til forbedringer. For det første ville utvalget ha raskere utsending av bøkene til bibliotekene. Det krevde også bedre informasjon fra forlagene til bibliotekarene. Utvalget påpekte at bokprisene ikke hadde sunket, og ville ha en tettere kontroll av prisutviklingen. Videre krevde man at forlagenes konsulenttjenester ble forbedret (og bedre betalt): «Det er eit visst grunnlag for dei skuldingane som har kome i debatten om at forlaga gir ut for mange 'uferdige' manuskript», mente utvalget, som for øvrig ville ha en støtteordning for billigutgaver av «moderne klassikere» (Fjellbirkeland mfl., 1984, s. 131 f.).

Den første akademiske vurderinga av innkjøpsordningen kom i 1997, da Cecilie Naper ved Høgskolen i Oslo på oppdrag fra Kulturrådet studerte tiltakets virkninger. Hennes konklusjoner var krystallklare:

Takket være innkjøpsordningen er utgivelsen av ny norsk litteratur i dag på det nærmeste selvfinansierende. Innkjøpsordningen har bidratt til at også den smale diktsamling eller den eksperimenterende kortprosatext forfattet av en ukjent forfatter eller endog debutant har en sjanse hvis redaktøren eller konsulenten tror på prosjektet. Videre bidrar innkjøpsordningen til å holde forfattere i live i påvente av «det store gjennombruddet». Roy Jacobsens gjennombruddsroman *Seierherrene* er et eksempel på en forfatter som skrev for en engere krets i ti år før det store gjennombruddet.

Målsettingen om å drive fram en bredspektret norsk litteratur er i dag oppfylt. Det er uhyre viktig – ikke minst for et lite språksamfunn som det norske – å knytte sin identitet til egen kultur og egne røtter. (Naper, 1997, s. 63)

Konklusjonen var noe mindre entusiastisk når det gjaldt «resepsjonssiden», i praksis bibliotekene:

Det kan imidlertid se ut som om innkjøpsordningen har vært mer vellykket på produksjonssiden enn på resepsjonssiden. En rik og variert norsk litterær flora har vokst fram. Trass i dette er lesevanene – i alle fall i bibliotek-Norge, *konsentrert omkring en sjanger, den realistiske roman, og et fåtall forfattere, ofte såkalte bokklubbforfattere* [...]. Et stikkord som karakteriserer Bibliotek-Norge er *konsentrasjon*. Konsentrasjon omkring et fåtall norske forfattere, konsentrasjon omkring en sjanger, den brede realistiske romanen og en konsentrasjon rundt om den nasjonale litteraturen. (Naper, 1997, s. 64 f.)

Som en del av et større forskningsprosjekt under Kulturrådets ledelse kom det få år etter, i 2001, to omfattende evalueringer gjennomført av henholdsvis Geir Vestheim og Halfdan Freihow.

Vestheims utredning konsentrerte seg om innkjøpsordningens *legitimitet*. Han konkluderte slik:

Innkjøpsordningane som system står ikkje overfor ei legitimitetskrise, verken når det gjeld ideologi eller organisasjonsform. Det er høg grad av konsensus om at systemet bør utviklast vidare. Ordninga trer fram som eit livskraftig historisk paradoks med ei rekke trekk frå offentlig politikk i 60-åra vel bevarte: blandingsøkonomi, tett samarbeid mellom staten, private og organiserte interesser, sentralisert styring, ein felles samarbeidsideologi på tvers av partsinteresser, kollektive interesser framfor individuelle og fast byråkratiserte og rutiniserte arbeidsformer. Og det heile bygger på ei underforstått forteljing om at litteraturen representerer nasjonal identitet, kontinuitet i kulturutviklinga og er vel eigna til å skapa kulturelt samhald blant borgarane. Kort sagt ei forlengd nasjonsbygging. (Referert i Referansegruppen, 2003, s. 14.)

Vestheim mente at ordningens skjebne kokte ned til et verdivalg som langt på vei fulgte feltets egen akse mellom den ortodokse kunst-polen og den heteronome markeds-polen: «Skal produksjon av litteratur stå på linje med produksjonen av andre varer og tenester og klare seg sjølv på den frie marknaden, eller skal staten holde ei vernande hand over litteraturen som kulturprodukt? Dette er eit kulturpolitisk spørsmål, og svaret på spørsmålet kan også berre vera kulturpolitisk» (op.cit., s. 54).

Freihows konklusjon var enkel. Ordningen fungerte godt:

Vurdert ut fra et overordnet, prinsipielt perspektiv basert på ordningenes opprinnelige intensjoner, er det imidlertid liten tvil om at innkjøpsordningene i det store og det hele tjener sitt formål på en særdeles effektiv måte. (Freihow, 2001, s. 149)

Han pekte på at tallene på debuterende forfattere og på utgivelser innen de aktuelle sjangrene hadde vært i jevn vekst. Det samme hadde forfatterenes inntekter. Ingenting tydet på at ordningene hadde vært prisdrivende, «snarere tvert imot». Landets biblioteker hadde gjennom ordningene mottatt drøyt 10,5 millioner enkeltbind, «som til sammen danner et helt usedvanlig riksbibliotek» stilt gratis til rådighet for hele befolkningen.

Freihow fant at det «hersker [...] stor konsensus i den berørte delen av bokbransjen om at litteraturen som sådan er gitt gode forutsetninger gjennom innkjøpsordningene. Flere forfattere har våget å satse, flere forlag har kunnet tenke langsiktig på oppbygging av forfatterskap, og vi har fått en lang rekke utgivelser som markedet alene ikke ville ha muligjort» (op.cit., s. 150).

Han erklærte at «vurdert i lys av den språklige og litterære avkastning pengene gir, synes staten å få mye igjen for en relativt beskjeden innsats» (op.cit., s. 150), og at ingen av bransjens mange «iderike og taleføre aktører» hadde kommet på noe bedre (op.cit.). Noen endringer burde likevel gjøres, mente Freihow: «Dels er ordningene under økonomisk press på grunn av et høyt titteltall og fordi annen litteratur ønsker seg en del av inn-

kjøpskaken, og dels overstimulerer ordningene til utgivelse – ingen synes å være uenig i at det både utgis og kjøpes inn for mange titler» (op.cit.). Han foreslo å innlemme sakprosaen i ordningen uten å tilføre mer penger, samt en ny faktureringsordning.

Freihows endringsforslag fikk ingen støtte. Motstanden i feltet mot at sakprosaen skulle spise av skjønnlitteraturens midler, var på dette tidspunktet stor. I stedet ble det gjort noen andre justeringer. Det ble innført et økonomisk tak på de eksisterende ordningene, og de frigjorte midlene skulle brukes til å styrke Kulturrådets selektive innkjøpsordning for faglitteratur for barn og unge, øke antallet innkjøpte oversettelser og styrke produksjonsstøtten til faglitteratur med allment siktemål med inntil kr 500 000 i året. Videre skulle antallet bokutsendelser til bibliotekene økes. Man opprettet også det nokså korporative «Drøftingsutvalget for innkjøpsordningen for litteratur» med representanter for alle interesseorganisasjonene. Drøftingsutvalget skulle årlig «drøfte økonomiske og kulturpolitiske sider ved innkjøpsordningene» (Referansegruppen, 2003, s. 12). Slik ble feltets «governance units» trukket enda tettere inn i *kulturpolitiske* beslutninger om hvordan ordningene skulle utformes.

Et annet interessant trekk, som illustrerer Kulturrådets innleiring i litteraturfeltet, var at Kulturrådet tilrådte at staten bevilget friske midler til «en ny selektiv innkjøpsordning for essayistikk og litterært verdifull sakprosa». Kulturrådet og organisasjonene løste altså «problemet med sakprosaen» med et felles krav til staten om mer penger. Skjebnen til utredningens forsiktige endringsforslag peker fram mot en generell tendens som skulle bli tydeligere utover på 2000-tallet: litteraturfeltets og bokbransjens enhetlige forsvar av ordningen, som medfører et smalere rom for kritikk og iblant en utdefinering av aktører og forslag som kan true ordningen.

Litteraturfeltet på defensiven

En type kritikk mot innkjøpsordningen er «i all tid» kommet fra bibliotekhold. Det hevdes at de mottar for mange bøker som for få lesere. Dette var

også et funn i Napers evaluering av innkjøpsordningen i 1997, selv om funnet ble formidlet med andre fortegn.²⁸

På denne bakgrunn ba Kulturrådet våren 2006 om innspill fra litteraturfeltet på en idé om å redusere antall innkjøpte lyrikkbøker til 500, mens forfatterne fortsatt skulle få royalty som for 1000. Responsen fra feltet var sterk og svært negativ. Leder i Forleggerforeningen, Geir Berdahl, som noen få år tidligere hadde ment at det ble kjøpt inn og sendt ut altfor mange bøker som ikke ble lest, kommenterte: «Jeg skjønner ikke at dette forslaget har sluppet gjennom i det hele tatt» (Fidjestøl, 2015, s. 272).

Flere, med ulike posisjoner i feltet, uttrykte om lag det samme. Klassekampens kulturjournalist Nils-Øivind Haagensen (også lyriker og senere grunnlegger av Flamme forlag) intervjuet daværende konsulent ved Deichmanske bibliotek, Knut Oterholm (i dag førsteamanuensis på bibliotekutdanningen ved OsloMet med en avhandling om kvalitetsvurderingene i litteraturfeltet). Oterholm sa blant annet:

Det er videre ikke vanskelig å lese Kulturrådets forslag inn i en større samfunnsmessig sammenheng, med et stadig økende kommersielt press på kulturformidlere. [...] Men med dette forslaget vil jo Kulturrådet halvere tilgjengeligheten av lyrikk, som gjør formidling av bredde mulig! Det er helt parallelt til trenden i norske bokhandlere mot større ensretting av utvalget på bekostning av såkalt smal litteratur som for eksempel lyrikk. [...] Hvis bibliotekene skal bli like bokhandlerne, er det ikke lenger noe mening med bibliotekene.²⁹

Forfatter og forlegger Vidar Kvalshaug var den gangen kultureddaktør i *Nationen*. Han skrev at «poeter vil bli fratatt det vesle de har av inntektsgrunnlag og forlagene vil også vegre seg mot å utgi dikt. Runddanser som ender i kvalitetsdiktets død er i gang».³⁰

28 I dag er denne typen kritikk mindre framtreddende. Det er logistikken som først og fremst er bibliotekenes ankepunkt. Se kapittel 13.

29 *Klassekampen* 5.5.2006.

30 *Nationen* 5.5.2006.

Nordnorske forfattere satte i gang en aksjon og lånte med seg bunker av diktsamlinger fra bibliotekene. Lyrikeren Pedro Carmona-Alvarez³¹ raste: «Man skal kanskje ikke forvente at NRK og Kulturrådet skal forstå poesien? En gjeng med byråkrater og PR-folk og parasitter som ikke leser dikt. Vi som driver med det, og er avhengig av det, vil alltid se annerledes på det. Skal det være et spørsmål om penger, liksom? Vi har da nok av penger! Det skulle ikke vært noe stress det her.»³² «Finnes det ingen kvalitetssikring på hva som kommer ut fra Kulturrådet?» sukket Geir Gulliksen, forfatter og forlagsredaktør i Oktober.³³ Etter denne kraftige motvinden kastet Kulturrådet kortene: «Etter å ha lest de innkomne svar på undersøkelsen, er det klart at det ikke er noen stemning for å halvere innkjøpet av norsk lyrikk. Alle de som har svart har vært krystallklare i sine synspunkter», sa Mari Finess, daværende seksjonsleder for litteraturområdet i Norsk kulturråd.³⁴

Om lag samtidig gikk den gamle Gateavisa-anarkisten Mari Toft, alias Syphilia Morgenstjerne, til frontalangrep på innkjøpsordningen. Morgenstjerne hadde lagt seg ut med to av feltets sterkeste enkeltpersoner, Aschehoug-direktør William Nygaard og Gyldendal-sjef Geir Mork, ikke fått fornyet engasjementet som redaktør for fagforfatternes tidsskrift Prosa, og dessuten selv blitt nullet for en roman som var utgitt under pseudonym på hennes eget forlag. Boka hadde fått varierende, men også rosende anmeldelser.³⁵ Tofts respons var å bruke sommeren på å lese et stort utvalg av de innkjøpte bøkene og anmelde dem på sin blogg under

31 Carmona-Alvarez satt for øvrig i Vagant-redaksjonen som to år tidligere kritiserte utgivelsen av altfor mange dårlige bøker.

32 *Klassekampen* 13.5.2006.

33 *Aftenposten* 13.5.2006.

34 *Stavanger Aftenblad* 26.5.2006, s. 43.

35 Boka ble gitt ut under pseudonymet Kim Esiki. Mange har spekulert på om Toft hadde skrevet boka selv, men det er aldri avklart. Blant de positive anmelderne var Torgrim Eggen («en mer enn gjennomsnittlig interessant norsk roman» – <https://www.bt.no/btmeninger/kommentar/i/pi3jo/en-av-de-minste>), Kjell Olaf Jensen i *Aftenposten* («Er noe ved den» – <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Mnyzo/sparker-inn-aapne-doerer-med-talent>) og Cathrine Krøger i *Dagbladet* («Bemerkelsesverdig godt språk» – <https://www.dagbladet.no/kultur/forbloffende-sterkt-om-afrika/66208134>).

tittelen «Syphilia leser og lider for deg». Hennes konklusjoner etter en åpenbart lidelsesfull sommer var at ordningen burde legges ned.³⁶

Mer enn halvparten av bøkene som kjøpes inn er så dårlige at de utgjør en fornærmelse mot leseren. De tar opp verdifull bibliotekhyllplass, kveler bokhandlene med uselgelige ting og fortrenger de relativt få titlene med god og tildels viktig litteratur, som ikke har noen sjanser til å bli sett gjennom all den støyende svadaen.

Morgenstiernes viktigste poeng var at bøker fra de store forlagene ble kjøpt inn «uten videre», mens bøker fra småforlag i langt større grad ble avvist.

Innkjøpsordningen gjør det fullstendig risikofritt for de store forlagene å gi ut nesten hva som helst. De får kjøpt inn 94 prosent av sine romaner mens bare halvparten av bøkene fra forlag som *ikke* er medlemmer i Forleggerforeningen blir kjøpt inn. I stedet for å fortelle ærlig og redelig at utvelgelsen bygger på utestengning, kameraderi og grådighet later Kulturrådet som om bøkene fra de små og uavhengige forlagene er så skrekkelig dårlige at de dessverre ikke kan kjøpes inn.³⁷

I rene tall hadde hun åpenbart rett. Andelen «nullede» utgivelser har alltid vært vesentlig høyere for de små forlagene enn for feltets dominerende forlag, «inkumbentene» i Fligsteins terminologi.³⁸

Toft konkluderte på sin egen blogg med at «[d]a nytter bare én kur: Ordningen må oppheves». Hun foreslo subsidiært noen reformer, blant annet at Kulturrådet burde vurdere *anonymiserte* manuskripter i stedet for å levere ferdigtrykte bøker til vurdering, slik at vurderingsutvalgene ikke visste hvem forfatter og forlag var når de leste bøkene. Hun antydet dessuten at Kulturrådet kunne omdisponere midler til frivillige innkjøp fra bibliotekene.

36 <http://www.syphilia.no/leseroglider/slutt.htm>

37 *Dagsavisen* 25.8.2006, s. 40.

38 Se dokumentasjon og drøfting av dette spørsmålet i kapittel 6.

Feltets inkumbenter var målet for outsidersen Tofts kritikk, og de slo knallhardt tilbake. Sterkest ut gikk Ottar Grepstad. Han var på dette tidspunktet leder i Fagutvalget for litteratur i Kulturrådet, hadde bakgrunn fra academia (hovedfag i nordisk fra Bergen) og hadde i 15 år vært redaktør og assisterende forlagssjef i Det Norske Samlaget:

Som forleggjar har Morgenstjerne omtalt si eiga utgiving «En av de beste» som ein politisk roman «av internasjonalt format». Åtte medlemmer i to ulike utval har lese boka på oppdrag frå Norsk kulturråd. Sju av dei åtte har kome til at dette er ei av dei dårlegaste norske bøkene i år, så dårleg at den ikkje bør kjøpast inn [...] Med ei såra stoltheit som til forveksling minner om ein refusert forfattars, har ho herja med fakta i saka, namngitte forfattarars dikteevne og Kulturrådets omgang med norsk bokbransje. Det er sanneleg på tide å rydde opp.³⁹

Grepstad konkluderte med at «dette er ein sjofel og gemen kritikk mot utvalsmedlemmer som her møter det omvende av rettsstatsprinsippet og sjølve må prove at dei ikkje er skuldige». ⁴⁰

Leder i Norsk Bibliotekforening Anne Hustad sa det litt forsiktigere:

Innkjøpsordningen er etter Norsk Bibliotekforenings syn et svært vellykket litteraturpolitisk redskap, en «vinn/vinn»-situasjon for alle impliserte parter: forlagene kan gi ut bøker de ellers ville tatt for stor risiko ved å utgi, forfatterne er sikret et minstesalg, bibliotekene er sikret et årlig tilfang av ny norsk skjønnlitteratur og hele landets befolkning tilbys kvalitetslitteratur. [...] Innkjøpsordningene bringer norsk og oversatt litteratur ut i bibliotekene og bidrar til mangfold og kvalitet.⁴¹

39 *Aftenposten* 16.8.2006, s. 4.

40 *Aftenposten* 16.8.2006.

41 *Aftenposten* 31.5.2006, s. 12.

Kulturrådets Mari Finess, leder i litteraturseksjonen, svarte på denne måten:

Morgenstjerne påstår at vurderingene av bøkene er basert på synsing. Det er riktig at det ikke finnes klare formelle kriterier for god kvalitet, hverken i kunstfeltet eller i humanvitenskapene. Det betyr ikke at utøvelse av godt skjønn er synonymt med tilfeldighet. Kulturrådet har tillit til at utvalgsmedlemmene er kvalifisert for jobben og har den tilstrekkelige følsomhet for den enkelte tekst.⁴²

Ann Kavli, daværende leder i Den norske Forfatterforenings litterære råd, sa til Klassekampen at innkjøpsordningen er et «særlig viktig virkemiddel for å bygge opp en variert og sammensatt bokheim» og «en unik ordning som må opprettholdes».⁴³ Hun åpnet likevel, som en av få, for å diskutere praktiseringen, for eksempel å vurdere forslaget om anonym vurdering.

Vi ser et skifte i feltet fra en situasjon der kritikk av ordningen var akseptert, til en situasjon der Forfatter-Norge går «samla ut med eit hysterisk høgt aggresjonsnivå mot eit kvart framlegg til ein forsiktig reduksjon av ordninga» (Fidjestøl, 2015, s. 273). Fidjestøl forklarer dette med at aktørenes tro på forbedringer i sin favør var erstattet med en frykt for nedbygging av ordningen. Når det alle aktørene hadde en felles interesse av, ble kollektivt oppfattet å stå på spill, var det ikke lenger rom for avgrensede interne stridigheter om hvordan innretningen av ordningen skulle være. Stridighetene vi har vært vitne til tidligere, har altså blitt erstattet av en svært sterk lojalitet til innkjøpsordningen blant alle aktørene med posisjoner på litteraturfeltet.

Etableringen av innkjøpsordningen som et kulturpolitisk virkemiddel hadde ført til en kraftig forbedring av litteraturfeltets økonomi. Den korporative modellen for å administrere ordningen som feltet ble påtvunget, ga sektoren en stor grad av selvstyre over ordningen. Samtidig bidro den til å organisere alle de sentrale aktørene som hadde interesser i ordningen.

42 *Aftenposten* 1.6.2006, s. 12.

43 *Klassekampen* 8.8.2006.

De endringene som skjer på 1970- og -80-tallet, er i første omgang små justeringer av systemet, som ikke endrer feltstrukturen. Vi har på dette tidspunktet et etablert felt, med aktører i ulike posisjoner og med klare forventninger til dem som innehar posisjonene. Konkurransen skjer innenfor rammene av dette felthierarkiet og et sett formelle og uformelle spilleregler. Stridighetene om ordningen fram mot det nye århundret foregår i en situasjon der ordningen har politisk legitimitet og feltet ikke oppfatter noen trusler.

Som en følge av flere truende utviklingstrekk i både litteraturfeltet og i tilstøtende felt erstattes feltets trygghetsfølelse og optimisme av en kollektiv frykt for at det som de har til felles, innkjøpsordningen, står på spill. Dermed erstattes en situasjon med det Fligstein kaller «low level contention» (strider på lavt nivå) og «jockeying for positions» (manøvrering for posisjoner), av en felles forsvarslinje for ordningen. Motstanden mot de forsiktige endringsforslagene i Freihows evaluering (2001), Kulturrådets høring om redusert innkjøp av lyrikk i 2006 og motangrepet på «outsideren» Morgenstjerne demonstrerer ikke bare stemningsskiftet, men også hvor godt aktørene på litteraturfeltet er organisert.

Endringer i innkjøpsordningen fra 2015

Etter de offentlige stridighetene i 2006 synes det å ha blitt mer ro rundt innkjøpsordningene. Det kom ikke flere truende angrep fra politikere eller fra aktører i randsonen av det litterære feltet. Det ga sannsynligvis rom for at Kulturrådet gjennom dialog kunne forankre nødvendige justeringer med feltets interesseorganisasjoner og deres medlemmer. I 2014 kom nemlig Fagutvalget for litteratur med tiltak som fra 2015 både reduserte antallet innkjøpte eksemplarer, fratok organisasjonene rollen som «parter» og endret fordelingen av støtten i forfatterens favør og forleggerens ufavør uten at dette utløste offentlig debatt eller sterk motstand fra organisasjonene i feltet.

Det viktigste dokumentet som beskriver og begrunner endringene i 2015, er et notat fra Fagutvalget for litteratur. Her heter det at «alle evalueringer og analyser som er gjort, viser at formålet er innfridd. Innkjøpsordningene har vært effektive litteraturpolitiske tiltak, som gjennom ett og samme vedtak om innkjøp har sikret minst tre gevinster som har bidratt til oppnåelsen av den overordnede målsettingen»: Forfatterinntektene har blitt styrket, all ny norsk skjønnlitteratur er blitt gjort tilgjengelig gjennom lokale biblioteker, og utgiverne har fått en form for økonomisk trygghet som har satt dem i stand til å utgi en «relativt stor tittelbredde samt satse på oppbyggingen av nye, norske forfatterskap» (Kulturrådet, 2014, s. 2).

Likevel mente Kulturrådet at det var nødvendig med noen endringer, for «selv om målsettingene med innkjøpsordningene står fast, er det ingen grunn til å legge skjul på at enkelte sider ved dem i den senere tid har vært gjenstand for debatt»:

- Er antallet eksemplarer som kjøpes inn til bibliotekene, for høyt i og med nedgangen i biblioteksavdelinger?
- Hvor mange eksemplarer bør man tilby bibliotekene innenfor hver enkelt sjanger?
- Er kvaliteten på de bøkene som kjøpes inn, alltid god nok?
- I hvilken grad når innkjøpsordningsbøkene faktisk ut til sine lesere?
- Hvordan kan man forenkle betalingene slik at man unngår kompliserte utregningssystemer og bruk av avkorting?
- Hører e-bøker hjemme under innkjøpsordningene? (op.cit., s. 3)

Svaret på noen av disse utfordringene ble noen større og mindre endringer. For det første ble innkjøpet redusert til 703 papirbøker og 70 e-bøker av hver påmeldt tittel.⁴⁴ For det andre ble forfatterens andel av kulturfondsutbetalingen i de fleste tilfeller økt på bekostning av utgiverens.

44 For barne- og ungdomslitteratur skulle det kjøpes inn 1480 papirbøker og 70 e-bøker.

Videre ble innkjøp av e-bøker gjort permanent,⁴⁵ og visuell litteratur ble inkludert.⁴⁶

I Kulturrådets notat ble det dessuten drøftet «om det er mulig å utnytte innkjøpsordningene ved å utgi og melde på bøker som det burde vært arbeidet langt mer med», og advarte:

Et av formålene med innkjøpsordningene er å bidra til at forlagene våger å satse på nye forfatterskap og bredde i utgivelsene sine, men innkjøpsordningene skal også bidra til at forlagene bruker tid på å utvikle gode redaksjoner og prioriterer det redaksjonelle arbeidet som er nødvendig om det skal utgis ny kvalitetslitteratur på norsk. Dersom forlagene ikke gjør disse prioriteringene, vil det kunne føre til at flere titler enn tidligere underkjennes. (op.cit., s. 9)

Kulturrådet innførte fra 2015 tre formelle kvalitetskriterier. Vurderingsutvalgene skal «blant annet» legge vekt på om de påmeldte utgivelsene

- fremstår som helhetlige litterære verk,
- innehar tilstrekkelige kunstneriske, språklige og håndverksmessige kvaliteter, og
- har vært underlagt et nødvendig redaksjonelt arbeid. (op.cit., s. 14)

Kulturrådet ville ikke stenge ute krimbøker som sjanger, men «mener at enhver sjanger må vurderes utfra sjangerspesifikke forhold. Men ulike sjangre skal ikke settes opp mot hverandre, og fagutvalget ønsker ikke å ekskludere krim som sådan fra innkjøpsordningen. Om det finnes en del av kriminallitteraturen som ikke er god nok, så skal den ikke bli innkjøpt.

45 Omtales videre i kapittel 12 i denne boka.

46 Kulturrådet skrev at «utviklingen av skjønnlitteraturen viser imidlertid at stadig flere verk tar i bruk visuelle elementer og at bildeboka også har vokst fram som en sjanger med voksne som målgruppe. Kulturrådet bør åpne for en slik utvikling, slik at ikke formelle krav stopper eventuelle innkjøp av interessante og gode litterære verk». Omtales videre i kapitlene 10 og 11 i denne boka.

Av dette følger også at kvalitetskrim fortsatt vil kjøpes inn, slik lesere og bibliotek også har gitt uttrykk for at de ønsker.»

To andre viktige endringer i 2015 var at ankenemndene ble avviklet og at det ble innført nye påmeldingskategorier.

Kulturrådet viste til at «særlig Ankenemnda for skjønnlitteratur for voksne mener selv at den ikke er relevant lenger, og mener det er tilnærmet umulig å vurdere litteratur etter en kvalitetsnorm som baserer seg på komparative lesninger de ikke har gjort» (op.cit., s. 9). Men Kulturrådet begrunnet først og fremst avviklingen av ankenemnda med *kostnader*. I 2013 tok nemlig Ankenemnda for skjønnlitteratur for voksne anken til følge i 9 av 48 tilfeller. Når det gjaldt barne- og ungdomslitteratur, tok ankenemnda 7 av 42 anker til følge. I alt 18 prosent av avslagene, altså nesten hvert femte, ble omgjort. I notatet viste man til at «anknemndene har i dag anslagsvis en kostnad på i underkant av kr 500 000 knyttet til utvalgsarbeid og rundt kr 2,5 millioner med tanke på omgjøring av vedtak» (op.cit., s. 10).

Under her ligger muligens et syn på at når det ikke fins noen absolutt norm for kvalitet, kan man like gjerne la innkjøpene endelig avgjøres av ett utvalg. Hvis man slipper til et ankeutvalg, oppnår man bare at et utvalg med en noe annen tilnærming kjøper inn flere titler i tillegg.

Når ankenemndene ble avviklet, ble vurderingsutvalgene utvidet med ett medlem, fra tre til fire. Kulturrådet skrev:

Dette gjøres delvis fordi sammensetningene av vurderingsutvalgene vil bli viktigere uten ankenemnder. Utvalgene skal kunne representere en bredde i litteratursyn og kunnskap om ulike sjangre. Kulturrådet bør innhente innspill fra relevante organisasjoner når disse utvalgene skal settes sammen, både når det gjelder konkrete forslag på medlemmer, og når det gjelder miljøer med relevant kompetanse. Arbeidet med å se disse innspillene i sammenheng må så gjøres i Kulturrådet. (op.cit., s. 10)

Vurderingsutvalgene fikk dessuten anledning til å la seg forsterke med en «suppleant med relevant kompetanse der de mener det er tvil om kvaliteten på de oppmeldte titlene er god nok for innkjøp». Som tidligere kunne det hentes inn faglige konsulentuttalelser dersom utvalget hadde behov for det; som eksempel ble nevnt gjendiktninger.

Det formelle skillet mellom organiserte og uorganiserte forlag, som hadde bestått siden ordningen ble innført, ble avvirket. Til og med 2014 ble alle påmeldte bøker fra de organiserte forlagene behandlet av vurderingsutvalgene *etter* at de var levert og fakturert. Uorganiserte forlag fikk sine bøker vurdert *før* de ble levert og faktura ble sendt.

Fra og med 2015 kunne et forlag i stedet fritt melde seg på i én av to kategorier. I kategori én – der alle påmeldte bøker leveres og faktureres – gikk bøkene gjennom en etterkontroll slik at forlagene måtte betale tilbake overføringen fra Kulturrådet hvis boka ble nullet. I kategori to kunne forlag mot et gebyr på 10 000 kroner per bok få utgivelsen forhåndsvurdert. Et forlag måtte velge en kategori for et helt kalenderår om gangen. Dette systemet er senere endret to ganger. Vi omtaler dette videre i kapittel 6.

Oppsummering

Gjennomgangen viser at innkjøpsordningen gjennom snart 60 år alltid har blitt vurdert som en suksess. Men den har vært kritisert fra to hold. For det første er det kommet kritikk fra det politiske feltet, i hovedsak fra en populistisk posisjon som har kritisert at det brukes offentlige midler på «uforståelig lyrikk». Denne kritikken har aldri vunnet fram. De dominerende partiene har akseptert at det er kunstfeltet og bokbransjen selv som avgjør hva som skal utgis. Men som vi påpekte i kapittel 1: Kulturpolitisk forskning er i dag åpen for at dette kan endre seg.

Den andre typen kritikk er kommet fra den ortodokse pol i kunstfeltet selv (og fra noen outsiders): En automatisk innkjøpsordning fører til at det blir utgitt og kjøpt inn for mange likegyldige, «ikke gode nok» bøker.

Flere av Kulturrådets endringer i 2015 må ses i lys av dette. Avviklingen av ankenemndene kan ses som en heving av kravene for innkjøp ettersom ankeordningen førte til innkjøp av flere titler.

Det ble dessuten innført tre kriterier for kvalitet, blant annet et nytt krav til tilfredsstillende redaksjonelt arbeid. Dermed kan bøker avvises på et nytt grunnlag.

Det er mulig å tolke innføringen av formelle kriterier på flere måter. Én tolkning er at dette er en skriftliggjøring av en type kriterier som gjerne brukes i kvalitative vurderinger av litteratur, slik vi beskriver grundig i kapittel 4 i denne boka. Der forstås kriterier som et (praktisk) *utgangspunkt* for skjønnsmessige vurderinger av det enkelte verk. I så fall blir kriteriene bare en formalisering av vanlig praksis i kunstfeltet.

En annen tolkning er at denne typen skriftlige kriterier er en tilpasning til en framvoksende forvaltningslogisk forståelse av kvalitet, altså en forestilling om at det er mulig å sette opp et *sett med kriterier som det enkelte verk kan måles mot*, og om kriteriene er oppfylt, kan det konstateres at verket holder en viss kvalitet.

Framvekst av en tydeligere forvaltningslogikk kan i alle fall leses ut av at Kulturrådet fjernet forhandlingselementene i innkjøpsordningen. Selve ordningen var tidligere en *avtale* mellom Kulturrådet og organisasjonene i feltet. Oppnevning av medlemmer i vurderingsutvalgene ble tidligere gjort av organisasjonene. Fra 2015 er avtalen erstattet av retningslinjer vedtatt av Kulturrådet, og utvalgene oppnevnes av rådet etter innspill fra organisasjonene.

Dessuten forsvant særbehandlingen av forleggerforeningenes medlemmer. På denne måten ble de korporative sidene ved innkjøpsordningen svekket.

I de følgende kapitlene vil vi særlig legge vekt på virkningene av disse endringene.

Litteratur

- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Dahl, H.F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver: Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.
- Fjellbirkeland, E., Haugen, P.H. & Kirknes, A. (1984). *Norsk kulturråds innkjøpsordninger for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Fligstein, N. (2001). *The Architecture of Markets*. Princeton, NJ: Princeton University.
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.
- Freihow, H. (2001). *Den edle hensikt – helliger den midlene. En utredning om statens innkjøpsordning for litteratur*. Oslo: Kulturrådet.
- Hareide, J. (2017). Willy Dahl i *Store norske leksikon*, lest 5.8.2020 fra https://snl.no/Willy_Dahl
- Haarberg, J. (2017). *Nei, vi elsker ikke lenger. Litteraturen og nasjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jønsson, B. (2008). *Odd Eidem: En penn av honning, en penn av sennep*. Oslo: Koloritt.
- Kirke- og undervisningsdepartementet (1964). *St.prp. nr. 1 (1964–1965)*. Oslo: Det kgl. Kirke- og undervisningsdepartement.
- Kirke- og undervisningsdepartementet (1968). *St. meld. nr. 16 (1968–1969), Norsk kulturfond – innstilling om innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Det kgl. Kirke- og undervisningsdepartement.
- Kulturrådet (2014). *Utfyllende notat om endringer i de automatiske innkjøpsordningene*. Notat til R 5/14. Oslo: Kulturrådet.
- Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Naper, C. (1997). *Lesestoff eller hyllefill?: Søkelys på Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. HiO-rapport 5/1997. Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Referansegruppen for Norsk kulturråds utredningsprosjekt om bokbransjen (2003). *Strukturendringer i bokbransjen. Sluttrapport*. Notat nr. 53. Oslo: Kulturrådet.
- Ringdal, N.J. (1993). *Ordenes pris: Den norske forfatterforening, 1893-1993*. Oslo: Aschehoug.
- Tveterås, E. (2009). Henrik Groth i *Norsk Biografisk Leksikon*. Lest 4.8.2020 fra https://nbl.snl.no/Henrik_Groth
- Vagant (2004). Fair and balanced. We report. You decide. *Vagant 2004/4*, 2-3.
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget.
- Vestheim, G. (2001). *Ni liv. Om legitimitet og overlevingsevne i innkjøpsordningane for norsk skjønnlitteratur*. Rapport nr. 25. Oslo: Kulturrådet.

Det litterære felt i 2020

Av Lars J. Halvorsen

I dette kapittelet vil vi presentere en overordnet analyse av den norske litteraturen. Vårt analytiske hovedgrep er å betrakte litteraturen som et eget felt, med en logikk og et sett diskurser som skiller seg fra tankesettene som råder på de andre samfunnsområdene litteraturfeltet er i nær kontakt med og påvirkes av (Bourdieu, 1996; 2000; Fligstein & McAdam, 2012). Denne logikken omfatter en bestemt forståelse av hensikten med å skape litteratur, hvordan litteratur skal bedømmes og hva som er mer og mindre fortjenestefullt i feltet. En viktig innsikt i studier av litterære felt er at forholdet mellom høyt og lavt verdsette egenskaper og posisjoner kan ha større betydning for forfatters og litteraturtypers anerkjennelse og posisjon i litteraturen enn deres kommersielle suksess i det tilstøtende feltet: markedet for bøker (Bourdieu, 1996; 2000; Escarpit, 1971). Eksistensen av en egen logikk gir feltets aktører en viss autonomi fra andre felt. Samtidig er litteraturfeltet innleiret i og avhengig av flere tilstøtende felt, slik som bokbransjen, kulturpolitikken og biblioteksektoren. De tette koblingene mellom feltene bidrar til at litteraturens logikk gjør seg gjeldende på andre felt, men også til at litteraturen blir påvirket av den rådende logikken på de omkringliggende feltene.

Vi vil først gjøre rede for hvordan vi har analytisk avgrenset det litterære feltet fra andre felt som påvirker og påvirkes av litteraturen. Deretter vil vi ta for oss fordelingen av posisjoner og anerkjennelse blant aktørene på litteraturfeltet. Det tredje avsnittet handler om fordelingen av og kampen for anerkjennelse mellom ulike litteraturtyper. Deretter vil vi gjøre rede for andre felt som litteraturen er innleiret i, og noen sentrale utviklingstrekk på disse feltene som har betydning for litteraturen. Til sist vil vi drøfte hvordan utviklingen på de omliggende feltene har påvirket litteraturfeltet, og gi en vurdering av situasjonen i dag.

Det litterære felt – en analytisk avgrensning mot omliggende felt

Alle avgrensninger er vanskelige. Å avgrense litteraturfeltet er ikke noe unntak. Kjernen i både Bourdieus (1996, 2000) og Fligstein & McAdams (2012) feltdefinisjoner er at felt oppstår ved at aktører oppfatter noe de har til felles, som verdifullt og organiserer aktiviteten sin rundt dette. Hvis de lykkes, kan det etableres formelle og uformelle institusjoner og en egen logikk som råder på feltet. Et viktig aspekt ved et ordnet felt er at deltakerne oppfatter at de er en del av et kollektiv og at de forholder seg til den rådende logikken på feltet når de fatter beslutninger. Som regel vil aktører på et felt være aktører på flere andre felt samtidig. Fligstein og McAdam (2012) betrakter felt som har mange aktører til felles, som sterkt innleiret i hverandre.

Vi vil her betrakte bokbransjen og litteraturen som to ulike felt, siden de er underlagt to ulike logikker. Bokbransjen tilhører samfunnsområdet økonomien der en markedslogikk råder. Litteraturen er en del av samfunnsområdet kunsten som er underlagt sin egen logikk. Å skille mellom bokbransjen og litteraturen er først og fremst et analytisk grep. De to feltene er tett sammenvevd, de omfatter mange av de samme aktørene og er gjensidig avhengig av hverandre. Begge feltene er også svært avhengig av kulturpolitikken som føres. Litteraturen er avhengig av politisk velvilje for å motta økonomisk støtte gjennom innkjøpsordningen og bibliotekvederlagsordningen. Økonomisk støtte gjennom disse ordningene er også viktig for bokbransjen. Bokbransjen er også avhengig av politisk velvilje for å få tillatelse til å organisere markedsinteraksjonen gjennom institusjoner som Bokavtalen og standardkontrakter.

De to feltene overlapper ikke fullt ut. Bokbransjen opererer langs en verdikjede som strekker seg fra forfatteren til leseren. Mens noen av yrkesgruppene i bokbransjen, slik som forfattere, oversettere, forleggere og ikke minst forlagsredaktører, er sentrale aktører på litteraturfeltet, er andre aktører i bokas verdikjede, slik som ansatte i trykkerier og distribusjonsselskap, forholdsvis svakt innleiret i litteraturfeltets logikk. Bokhand-

lerne er i en mellomposisjon. Mange ansatte i bokhandelne er genuint opptatt av litteraturen de omsetter, og er sterkt innleiret i litteraturfeltets logikk. Andre deler av bokhandlerleddet opptrer etter en mer typisk markedslogikk. Det samme gjelder for forlagene. Mens noen forlag er etablert for å sørge for at en bestemt type litteratur skal bli skapt og gitt ut, er andre forlag først og fremst etablert for å skape overskudd. Innenfor større forlagshus vektes disse to logikkene ulikt i de forskjellige imprintene.

Litteraturfeltet omfatter også en del aktører som ikke er en del av bokbransjen. Litteraturhus og litteraturfestivaler er mer knyttet til litteraturkunsten enn til boksalg, mens kritikere er en anerkjent gruppe aktører på kunstfeltet. Kunstkritikk og -debatt gjennom aviser og tidsskrift er viktig for utviklingen innenfor litteraturen og de andre kunstfeltene. I en undersøkelse av de norske kulturtidsskriftene fant Bjerke og Halvorsen (2018) at litteraturtidsskriftene var sterkt innleiret i litteraturfeltet. Kritikernes posisjon på feltet understrekes ved at Litteraturkritikerprisen, som ble innstiftet i 1950, er en av de aller mest anerkjente norske litteraturprisene.⁴⁷ Kritik av litterære verk har også betydning for forfatterens anerkjennelse på litteraturfeltet.

Kulturrådet ble i sin tid først og fremst opprettet for å forvalte innkjøpsordningen for litteratur (Fidjestøl, 2015, s. 43). Både den administrative og den oppnevnte delen av Kulturrådet forholder seg til logikken på litteraturfeltet og deler blant annet kunstfeltets forståelse om at litteratur er viktig for sin egen skyld. Det er derfor rimelig å betrakte «litteraturdelen» av Kulturrådet som en del av litteraturfeltet. Samtidig forvalter Kulturrådet offentlige midler og utfører administrative oppgaver for Kulturdepartementet. Dermed er aktørene i Kulturrådet også innleiret i samfunnsområdene (kultur)politikk og offentlig forvaltning.

Litteraturfeltet overlapper også med de «litterære» delene av akademien. Akademia har flere koblinger til litteraturfeltet. En viktig tilknytning er at akademikerne deltar i den pågående debatten om litteraturen, litterær verdi og litterær kvalitet. En god del akademikere er også selv

47 <https://snl.no/litteraturpriser>

forfattere. Akademiets påvirkning på litteraturen er likevel størst gjennom utdanningen som tilbys. Mange forfattere, oversettere, litteraturkritikere og forlagsredaktører har en høyere utdanning i humanistiske fag som litteraturvitenskap, litteraturhistorie, norsk eller nordisk språk og litteratur og filosofi, idéhistorie eller lignende. Dermed påvirkes forfatterne, kritikernes og forlagsredaktørenes litteraturforståelser av de rådende akademiske oppfatningene om litteraturen.

De omtalte delene av akademiet har noen av de samme koblingene til biblioteksektoren. Litteraturvitenskap inngår i bibliotekarutdanningen, men da sammen med andre fagområder. En god del ansatte i biblioteksektoren har også andre typer litteraturvitenskapelig utdanning. Som mottaker av «kulturfondbøkene» har biblioteksektoren vært en viktig aktør på det litterære feltet siden etableringen av innkjøpsordningen i 1965. Som vi skal komme tilbake til senere i dette kapitlet, er folkebibliotekene vel så sterkt innleiret i to andre samfunnsområder: kulturpolitikken og offentlig tjenesteproduksjon.

Forleggere, forfattere, oversettere, redaktører, kritikere, bibliotekarer, medlemmer av vurderingsutvalg og akademikere utgjør ikke bare en kjerne i litteraturfeltet. I mange tilfeller innehar de *samme personene* flere ulike roller og posisjoner samtidig. En god del bytter også hatter med jevne mellomrom. For å nevne noen eksempler: Anne Oterholm er en anerkjent forfatter som debuterte i 1995 og fikk Aschehougprisen i 2010. Hun har også vært kritiker og skribent i Morgenbladet og Vinduet. I perioden 2005 til 2012 var hun leder for Den norske Forfatterforening. I dag er hun medlem av Kulturrådet, leder for Faglig utvalg for litteratur og førsteamanuensis ved Universitetet i Tromsø der hun leder forfatterstudiet (UiT, u.å.). Anne Horn har bibliotekarutdanning og har arbeidet som skolebibliotekar i Bærum kommune og som konsulent for barne- og ungdomslitteratur i Statens bibliotektilsyn. Hun har vært barne- og ungdomsredaktør i Tiden Norsk Forlag, og etablerte barne- og ungdomsavdelingen Ompax i 1998 i Pax forlag. Her var hun sjefredaktør til 2013. Horn har fått NBU-prisen og Askeladdprisen (Store norske leksikon, u.å.). I dag er hun pensjonist, men også leder i vurderingsutvalget for skjønnlit-

teratur for barn og unge. Inger Elisabeth Hansen er en anerkjent lyriker som ble nominert til Nordisk råds litteraturpris i 2004 og mottok Gyldendalprisen i 2003. Hun har vært leder i Forfatterforeningen 1997–1999 og vært medlem av dets litterære råd (Andersen, 2019). Hun er kritiker i blant annet Klassekampen og konsulent for lyrikk i Aschehoug. Vi ser altså at aktører flytter seg mellom ulike roller og posisjoner innenfor litteratursektoren. Denne typen overlappning bidrar til å spre, samkjøre og vedlikeholde sentrale oppfatninger på tvers av de organisasjoner og virksomheter som utgjør litteraturfeltet.

Vi ser altså at litteraturfeltet har tette koblinger mot andre samfunnsområder med egne logikker. Senere i kapittelet skal vi se nærmere på de viktigste tilstøtende samfunnsområdene og hvordan endringer der har påvirket litteraturfeltet.

Posisjoner og prestisje i det litterære felt

På kunstfeltet litteraturen er anerkjennelse en viktig form for kapital. Gjennom våre intervjuer med forleggere, forfattere, kritikere og deres organisasjoner har vi identifisert fem viktige kilder til anerkjennelse på feltet.

- Sosial kapital i form av relasjonen mellom forlag og forfattere
- Symbolsk kapital i form av priser, nominasjoner og kritikker
- Symbolsk kapital i form av adgang til innkjøpsordninger og innkjøp
- Sosial kapital i form av verv og medlemskap i foreninger
- Symbolsk kapital i form av tildeling av stipender

Forlagene og forfatternes prestisje på litteraturfeltet henger nær sammen. Forlagene oppnår prestisje ved å utgi bøkene til anerkjente forfattere. Forfattere oppnår på sin side prestisje ved å utgi bøkene sine på anerkjente forlag. Ut fra vårt feltperspektiv er forlagenes og forfatternes posisjon på litteraturfeltet et resultat av anerkjennelsen de oppnår blant de øvrige aktørene på feltet. Våre intervjuer tyder på at de mest anerkjente forla-

gene (heretter omtalt som inkumbentforlagene) er de tre store forlagene Aschehoug, Cappelen Damm og Gyldendal og deres mer spesialiserte imprinter Oktober (Aschehoug), Flamme (Cappelen Damm), Kolon og Tiden (Gyldendal). I tillegg er nynorskforlaget Samlaget såpass sentralt blant nynorskforfatterne at forlaget åpenbart hører til denne gruppen.

Bak inkumbentforlagene finnes det en gruppe veletablerte forlagshus som har et jevnt godt renommé slik som Solum Bokvennen med imprinter, Kagge Forlag og Vigmostad & Bjørke med imprinter. I tillegg nyter noen mer spesialiserte forlag særskilt anerkjennelse innenfor sine litterære nisjer. Her kan vi blant annet nevne Pax innenfor sakprosa for voksne, Omnipax som har spesialisert seg på barnelitteratur, Forlaget Press innenfor oversatt litteratur, avantgardeforlaget H//O//F, Pelikanen forlag, samt No Comprendo Press og Magikon innenfor tegneserier og illustrert litteratur.

Begge forlagstypene er avhengige av å vedlikeholde sin anerkjennelse i litteraturfeltet. Kommersielt vellykkede beslutninger, som utfordrer uformelle spilleregler i bransjen, kan gi tap av så vel prestisje som renommerte forfattere. Et konkret eksempel som kan illustrere dette, er Anne Oterholms brudd med Gyldendal etter 20 år, som en reaksjon mot forlagets omtale av *Fifty Shades of Grey*.⁴⁸ Flere av våre informanter peker også på at økninger i andelen nullinger i innkjøpsordningen kan gå ut over renomméet til et forlag.

En viktig kilde til prestisje blant både forfattere og forlag er litteraturpriser. Det finnes en rekke slike priser, og de tre største norske forlagene Aschehoug, Gyldendal og Cappelen Damm har alle opprettet egne. Samlaget deler ut Nynorsk litteraturpris i samarbeid med Det Norske Teatret og Noregs Mållag. Foruten internasjonale priser slik som Nobels litteraturpris og ALMA-prisen (Astrid Lindgren Memorial Award) for barnelitteratur er tre av de mest prestisjefylte prisene som norske forfattere kan oppnå, *Nordisk råds litteraturpris*, *Brageprisen* og *Litteraturkritikerprisen*.

48 «Det var ikke boka som var dråpen, men måten de snakket om den, sier hun, og understreker at frustrasjonen handler om forlagets ledelse, og ikke om det redaksjonelle arbeidet, som hun har vært godt fornøyd med» (<https://www.dagbladet.no/kultur/at-fifty-shades-er-litteratur-orker-jeg-ikke-a-vaere-med-pa/60645674> – Dagbladet 19.8.2015).

Vi har gått gjennom tildelingene av disse prisene sett i forhold til forfatter-nes forlagstilknytning.

Hvert år siden 1962 har Nordisk råd tildelt sin litteraturpris til forfatteren av Nordens beste skjønnlitterære verk det foregående året. Fra 2013 innstiftet samme institusjon en egen pris for barne- og ungdomslitteratur. Så langt har 11 norske forfattere vunnet Nordisk råds litteraturpris, mens to norske bøker har vunnet tilsvarende pris for barne- og ungdomslitteratur. Av de 13 vinnertitlene er 12 utgitt på et inkumbentforlag. Fem bøker er utgitt på Gyldendal, tre på Aschehoug, to på Oktober og én på henholdsvis Cappelen Damm og Samlaget. Den siste norske vinneren av prisen for barne- og ungdomslitteratur er Kristin Roskifte. Roskifte bryter med mønsteret ovenfor. Hun debuterte riktignok på Gyldendal, men i 2007 stiftet hun nisjeforlaget Magikon sammen med sin samboer, og den prisvinnende tittelen er utgitt på dette forlaget.

Litteraturkritikerprisen ble innstiftet i 1950 som en pris for voksen skjønnlitteratur. Fra 1978 er det blitt tildelt en egen pris til skjønnlitteratur for barn og unge, og fra 2012 deles det også ut en pris til beste sakprosa. Brageprisen har blitt tildelt fra 1992 i klassene Skjønnlitteratur for voksne, Barn og ungdom, Sakprosa og Hedersprisen. I tillegg har man siden 1996 tildelt en pris innenfor åpen klasse, der man hvert år velger et nytt sjangeruttrykk som det konkurreres innenfor. Vinnerne av de seks «ordinære» prisutdelingene mellom 1995 og 2019 fordeler seg etter forlag som vist i tabell 3.1 på neste side.

Oversikten over forlagene som har utgitt vinnerne av Litteraturkritikerprisene og Brageprisene, følger det samme mønsteret som Nordisk råds litteraturpris. De prisvinnende titlene er i all hovedsak utgitt på inkumbentforlagene. Man ser også en viss nisjedannelse mellom inkumbentene. De tre største forlagene er «generalister» som jevnt over vinner priser innenfor alle sjangerne. Oktober er svært sterke på skjønnlitteratur for voksne, mens Samlaget utmerker seg sterkt innenfor skjønnlitteratur for barn. Alle prisvinnerne innenfor skjønnlitteratur for voksne er publisert på inkumbentforlag. Forfattere på anerkjente nisjeforlag har i tre tilfeller vunnet priser, men da innenfor de lavere rangerte sjangerne sakprosa og skjønnlitteratur for barn og unge.

Tabell 3.1 Vinnere av Kritikerprisen og Brageprisen etter forlag og sjanger.

Forlag	Voksen skjønn		Barn skjønn		Sakprosa		Totalt
	Kritiker	Brage	Kritiker	Brage	Kritiker	Brage	
Aschehoug	6	4	8	3		3	24
Cappelen Damm	3	3	6	7	2	4	25
Gyldendal	7	2	1	1	2	2	15
Samlaget	1	3	9	9			22
Oktober	5	10			2	1	18
Tiden	1	3		2			6
Kolon	2						2
Pax					1		1
Spartacus					1		1
No Comprendo				1			1

Flere av forfatterne vi har intervjuet, forteller at det er stor oppmerksomhet i feltet omkring hvilke bøker som blir kjøpt inn ved innkjøpsordningen, og kanskje enda viktigere, hvilke forfattere som nulles og hvor mange nullinger ulike forlag får. Tabell 3.2 viser antall påmeldte og andel innkjøpte titler i skjønnlitteratur for voksne for årene 2015–2019 fordelt etter et utvalg forlag. Vi har her utelatt de påmeldingene for 2019 som i skrivende stund ikke er avgjort.

Tabellen viser at de åtte inkumbentforlagene i stor grad dominerer innkjøpsordningen for skjønnlitteratur rettet mot voksne. De står bak to tredjedeler av alle påmeldingene (945 av totalt 1411 titler) og tre fjerdedeler av alle bøkene som kjøpes inn (910 av 1210).

Vi finner den samme tendensen når målgruppen er barn og unge. På sakprosa har inkumbentforlagene også en dominerende posisjon, men mindre dominerende enn innenfor skjønnlitteratur. I 2018 sto de for en tredjedel av påmeldingene (114) og drøyt halvparten av de innkjøpte titlene (54). Innenfor denne ordningen har andre anerkjente forlag som Kagge, Vigmostad & Bjørke og forlagene rundt Mater AS (blant annet Pax, Spartacus, Dreyer og Omnipax) til sammen en fjerdedel av de påmeldte titlene. Imidlertid er andelen innkjøpte titler markant lavere i denne gruppen enn blant inkumbentene (om lag 30 % mot 48 %). På oversatt litteratur er forlagshuset Solum Bokvennen størst. I 2018 sto dette forlagshuset bak en femtedel av de påmeldte og innkjøpte titlene. Andelen innkjøpte i feltet er om lag som snittet til inkumbentforlagene. De høyeste innkjøpsandelene innenfor oversatt litteratur finner vi likevel blant spesialiserte nisjeforlag, slik som Press som spesialiserer seg på oversettelser (90 %), og blant mindre tegneserieforlag, avantgardeforlag og sakprosaforlag.

Hvis vi vender tilbake til skjønnlitteraturen for voksne, ser vi at innkjøpsandelene langt på vei speiler det statushierarkiet i litteraturfeltet som våre informanter har beskrevet. Alle inkumbentforlagene får innkjøpt mer enn 90 prosent av sine påmeldte titler, og flere ligger tett opp mot 100 prosent. De etablerte, mellomstore forlagshusene Vigmostad & Bjørke, Solum Bokvennen og Kagge har en innkjøpsandel på om lag 85 prosent.

Tabell 3.2 Antall påmeldte og andel innkjøpte titler i Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur (voksne) etter forlag, 2015–2019.

Forlag	Påmeldte	Andel innkjøpt
Cappelen Damm	200	96 %
Oktober	159	98 %
Gyldendal	157	98 %
Aschehoug	141	93 %
Samlaget	102	98 %
Flamme	74	92 %
Tiden	65	97 %
Kolon	47	100 %
Vigmostad & Bjørke med imprinter	51	82 %
Solum Bokvennen med imprinter	47	87 %
Kagge	19	84 %
H//O//F	30	83 %
Pelikanen	9	100 %
No Comprendo	5	100 %
Magikon	2	100 %
Svært små forlag og selvpublisister	157	46 %
Totalt	1411	86 %

Vi ser også at de anerkjente nisjeforlagene oppnår nesten samme resultat som inkumbentene, dog med langt færre påmeldte titler.

Relasjonen mellom forfattere og forlag

For å se nærmere på hvordan forskjellene i innkjøpsandeler oppstår, har vi gjennomgått lister over forfattere som mellom 1995 og 2019 har fått bøker meldt på innkjøpsordningen for skjønnlitteratur rettet mot voksne lesere. Av disse er det 92 forfattere som har fått meldt på ti eller flere titler. Denne gruppen har den høyeste andel innkjøpte titler (92 %), fulgt av gruppen som har utgitt mellom fem og ni titler i perioden (86 %). Vi har så kartlagt hvilke forlag disse forfatterne har utgitt bøkene på, og deretter analysert mønsteret i relasjonen disse forfatterne har hatt til forlagene i perioden. Hovedfunnet er at de fleste av relasjonene mellom forlagene og de hyppigst påmeldte forfatterne er preget av sterk kontinuitet. Hele 43 forfattere har alle sine påmeldte bøker på samme forlag. Blant denne gruppen har Aschehoug, Oktober og Cappelen Damm 10 «lojale» forfattere hver (da betrakter vi Cappelen og Cappelen Damm som samme forlag). Ytterligere 12 forfattere har i all hovedsak publisert på samme forlag, men har ved en eller to anledninger publisert en bok på et annet forlag. Andelen forfattere som har hatt et tett forhold til det samme forlaget gjennom hele perioden, er altså 60 prosent (55 forfattere). Av de siste 37 forfatterne med 10 eller flere påmeldte utgivelser har 12 forfattere byttet fra et inkumbentforlag til et annet. Halvparten av disse har gått fra et mer allment inkumbentforlag (Aschehoug, Gyldendal, Cappelen Damm og Samlaget) til et av imprintene innenfor forlagshuset. Vi finner kun én forfatter som har begynt sin forfatterkarriere på et ikke-inkumbentforlag og skiftet til et inkumbentforlag i denne perioden. Vi kan trekke to viktige slutninger på bakgrunn av dette mønsteret. For det første bruker ikke inkumbentforlagene sin posisjon og prestisje til å kannibalisere på forlagene lavere i felt-hierarkiet. For det andre er det svært lav grad av oppadgående mobilitet blant forfatterne innenfor forlagshierarkiet.

Vi finner igjen det samme mønsteret blant forfatterne som har meldt på 5 til 9 titler på innkjøpsordningen i perioden og innenfor skjønnlitteratur for barn og unge. Den viktigste forskjellen mellom voksenlitteraturen og barnebokforfattere er at noen barnebokforfattere veksler mer mellom forlagene, avhengig av hva slags litteratur de utgir. Eksempelvis kan en barnebokforfatter velge to ulike forlag til et illustrert verk og til en ren tekstbok. Noen forfattere utgir barnebøker på ett forlag og skjønnlitteratur rettet mot voksne på et annet.

I intervjuene gis det en plausibel forklaring på dette mønsteret. Flere representanter for inkumbentforlag har fortalt at de mottar svært mange manus fra debutanter. Fra disse velger de å gå videre med noen få, mens langt de fleste blir avvist. Disse forfatterne oppsøker så andre forlag som i en del tilfeller velger å utgi de tidligere avviste titlene. Vi ser altså et mønster der de mest anerkjente forlagene får velge først, og at de mest lovende forfatterne etablerer en relasjon til ett av disse forlagene og deretter forblir hos dette. Videre ser vi at hvis denne gruppen forfattere først skifter forlag, forblir de innenfor kretsen av inkumbentforlag.

Blant unntakene fra hovedmønsteret er noen anerkjente forfattere som av og til publiserer enkelte verk på anerkjente nisjeforlag slik som Pelikannen og H//O//F. Vi finner også seks forfattere som sent i forfatterskapet helt eller delvis har byttet til et forlag som ligger nær forfatterens bosted. Det finnes også noen få selvpublisister i gruppen med mange påmeldte bøker. Disse har langt høyere avslagsandel enn de øvrige forfatterne. Unntaket er forfatteren Erling Pedersen som veksler mellom å utgi sine titler på Aschehoug og sitt eget forlag Fresje, og som blir kjøpt inn hver gang. Det som har skapt størst oppmerksomhet i feltet, er en liten gruppe, først og fremst krimforfattere, som har gått fra et inkumbentforlag til et nytt og uttalt kommersielt forlag. De mest fremtredende eksemplene er krimforfatterne Jørn Lier Horst og Tom Egeland som gikk fra henholdsvis Gyldendal og Aschehoug til Petter Stordalens Capitana Forlag. Horst har også en betydelig eierandel i Capitana.

Vi har spurt ulike grupper forfattere og tegneserieskapere om hvordan vedtak om innkjøp påvirker deres anerkjennelse i feltet. Funnet her er todelt. Innenfor de selektive innkjøpsordningene Sakprosa for voksen, Sakprosa for barn og ungdom og Tegneserier gir innkjøp anerkjennelse. For automatiske ordninger synes logikken å være snudd på hodet. I utgangspunktet forventes det av etablerte forfattere at deres titler blir kjøpt inn, slik at en nulling heller medfører tap av anerkjennelse. Flere informanter har påpekt at nullinger kan være sårt og noe det er vanskelig å snakke om. Det synes også å være en etablert norm for forlagenes opptreden i slike situasjoner. Forlagene forventes å forsvare forfatteren betingelsesløst både innad og utad i mediene, og gjør som oftest det.

Medlemskap og stipender

De ulike gruppene forfattere, oversettere, kritikere, illustratører og tegneserieskapere har alle etablert organisasjoner som arbeider for å endre eller bevare deres posisjon på litteraturfeltet. Organisasjonene beslutter opptak av medlemmer, og de har opprettet egne råd som blant annet deler ut stipender etter søknad. Begge disse aktivitetene distribuerer prestisje i litteraturfeltet.

Når det gjelder medlemsopptak, er det først og fremst Den norske Forfatterforening (DnF) og Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere (NBU) som vurderer forfatternes litterære kvaliteter i opptaksprosessen. I begge organisasjonene tas medlemmer opp basert på vurderinger av to utgitte bøker. Opptak til DnF avgjøres av organisasjonens litterære råd. Listen for opptak ligger høyt.⁴⁹ Flere av våre informanter peker på at medlemskap i DnF gir medlemmet anerkjennelse som forfatter. Inntil nylig ble opptak til NBU også gjort av organisasjonens litterære råd, men praksisen er nå endret til en hovedregel der to barne- og ungdomsbøker

49 Intervju med Den norske Forfatterforening januar 2019. Fra 2020 skal opptak avgjøres av en egen opptakskomité, ikke av Det litterære Råd.

innkjøpt på Innkjøpsordningen for skjønnlitteratur gir rett til opptak. Også opptak til NBU blir av våre informanter beskrevet som en viktig form for anerkjennelse.

Opptak til Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFFO) og Grafill, som organiserer illustratører, tegneserieskapere og andre visuelle yrker, er av mer automatisk karakter. NFFO krever utgivelse av 100 sider sakprosa på forlag, mens Grafill krever bachelor i et relevant fag eller minst tre års relevant yrkeserfaring. Medlemskap i disse organisasjonene gir tilhørighet til et faglig fellesskap, men medfører i seg selv ikke stor prestisje i feltet.

Alle organisasjonene tildeler stipender. Stipendmidlene er finansiert gjennom vederlag for at bøker står til disposisjon i bibliotekene og for kopiering av litteratur. I Norge er vederlagsmidlene kollektive midler som fordeles mellom foreningene, som igjen deler dem ut som stipend etter søknader. Noen stipender tildeles etter temmelig objektive kriterier, mens andre tildeles av litterære råd og utvalg på bakgrunn av en skjønnsmessig vurdering av tidligere publikasjoner og planlagte prosjekter. Informantene våre peker på at det å motta stipender tildelt etter skjønn gir prestisje i feltet. Det samme gjelder tildeling av andre stipendtyper, for eksempel Statens kunstnerstipend og stipender fra forlag og ulike private stiftelser.

Anerkjennelsen av litterære sjangere og uttrykk

Ifølge Bourdieu (2000) vil prestisje i et felt ofte være fordelt langs noen sentrale dimensjoner. Gjennom analyser av intervju med forleggere og forfattere har vi identifisert tre hoveddimensjoner som har definert hierarkiet for verdsettelse av litteratur. Den viktigste dimensjonen går mellom den høyverdige kunst-litteraturen og den lavere verdsatte underholdningslitteraturen, med sakprosa posisjonert mellom disse polene. En annen skillelinje følger målgruppen for litteraturen. Den tredje skillelinjen er mindre synlig og er knyttet til forholdet mellom tekst og bilde. Innenfor samfunnsområdet kunst nyter visuell kunst høy aktelse. Innenfor det

underliggende kunstfeltet litteratur er likevel tekst høyere verdsatt. Vi skal komme nærmere tilbake til dette i kapittel 9. De fleste gruppene som skaper litteratur, har etablert organisasjoner for å fremme sine interesser overfor andre aktører på litteraturfeltet og aktører på andre felt. En viktig del av feltets utvikling er drevet frem av stridigheter mellom grupper av forfattere om hvordan ulik litteratur skal verdsettes.

Historisk har skjønnlitteratur for voksne innenfor sjangerne dramatikk, lyrikk og prosa oppnådd klart høyest anerkjennelse. Adgang til det beste selskap i feltet i form av medlemskap i Den norske Forfatterforening (DnF), grunnlagt i 1893, var også lenge forbeholdt forfatterne av slik litteratur.⁵⁰ Sentrale litteraturpriser slik som Nobelprisen i litteratur og Nordisk råds litteraturpriser (innstiftet i 1962) samt den norske Litteraturkritikerprisen (1950) var lenge forbeholdt denne delen av litteraturen. Ved etableringen av Innkjøpsordningen for litteratur i 1965 ble posisjonen til denne delen av litteraturen stadfestet ved at det kun var denne som kunne kjøpes inn.⁵¹

Forfattere av barnebøker har hatt en akseptert, men mindre prestisjefylt plass på litteraturfeltet. Barne- og ungdomsbokforfattere organiserte seg allerede i 1947 gjennom foreningen Norske barne- og ungdomsbokforfattere (NBU). Begge de to skjønnlitterære organisasjonene tar opp medlemmer etter søknad der vurderingen av søkerens litterære verk er det sentrale opptakskriteriet. Barne- og ungdomslitteraturens lavere status gjorde seg gjeldende ved at den ble utelatt fra innkjøpsordningen i 1965.

En viktig del av kampen om anerkjennelse og ressurser innenfor litteraturfeltet har stått om grensene for innkjøpsordningene. Slik sett speiler utviklingen i innkjøpsordningen langsiktige endringer i prestisje mellom ulike litteraturtyper. Den første endringen kom allerede i 1966. Etter initiativ fra Thorbjørn Egner ble det etablert en egen innkjøpsordning for barne- og ungdomslitteratur under navnet den «lille innkjøpsordninga» (Fidjestøl, 2015, s. 60), der man kjøpte inn 500 eksemplarer og distribuerte disse til visse spesialinstitusjoner. I 1977 ble ordningen utvidet til å kjøpe inn 1000

50 I utgangspunktet var kriteriene neppe så strenge (se Ringdal, 1993, s. 12).

51 Se kapittel 2.

eksemplarer, og i 2015 ble den formelt slått sammen med skjønnlitteratur for voksne til én ordning.

Forfattere av underholdningslitteratur slik som krim, romantikk og western var lenge utenfor det gode selskap. Dette kom til uttrykk ved at slike forfattere ikke kom i betraktning for medlemskap i Forfatterforeningen. I 1972 organiserte krimforfatterne seg i Rivertonklubben med det formål «å fremme den gode norske kriminallitteratur» (Rivertonklubben, u.å.). Et viktig tiltak var etableringen av Rivertonprisen for årets beste krimbok. Dels som et resultat av kampen om anerkjennelse, og dels på grunn av omfattende kulturelle endringer og nye tanker på det kulturpolitiske feltet i form av et utvidet kvalitetsbegrep oppnådde populærlitteratur med litterære kvaliteter, og da spesielt krim, en større anerkjennelse innenfor litteraturfeltet. En svært konkret manifestasjon var at krim etter hvert kunne kjøpes inn på innkjøpsordningen for skjønnlitteratur.

En tredje og fjerde endring på litteraturfeltet er at innkjøpsordningen har blitt utvidet til å omfatte sakprosa og tegneserier. Fra 1996 ble det opprettet en selektiv innkjøpsordning for sakprosa for barn og ungdom (under benevnelsen «Faglitteratur») og i 2005 ble det opprettet en tilsvarende ordning for sakprosa for voksne. Norsk faglitterær forfatterforening (NFF) ble etablert i 1978, og utvidet gjennom sammenslåing med Norsk faglitterær oversetterforening i 1990, som til sammen utgjør dagens NFFO (Hovde 2018). Vi vil gå nærmere inn på denne prosessen i kapittel 10. Vi vil her nøye oss med å slå fast at sakprosaforfattere, gjennom en vellykket appell til det politiske feltet om offentlighet og demokrati og med støtte fra et samlet litteraturfelt gjennom Aksjon Utvid Innkjøpsordningen, oppnådde politisk støtte til etableringen av en selektiv innkjøpsordning for sakprosa i 2005.⁵² Den nye innkjøpsordningen må også sees i lys av en gradvis økning i «litterær kvalitet» i sakprosaen (se f.eks. Lindstad, 2012; Bech-Karlsen, 2014, 2016) og en medfølgende anerkjennelse av sakprosa

52 «No forstod begge skribentgruppene at det berre var til statens fordel om vi stod fram som usamde offentleg. Norske forfattarar hadde endeleg lært kor dumt det var å føre klankampar seg imellom for opne medium», sa barnebokforfatteren Mette Newth som ledet aksjonen seinere (NFFO, 2018).

på litteraturfeltet. Utviklingen på det norske litteraturfeltet speiler en internasjonal utvikling. Tildelingen av Nobelprisen i litteratur til sakprosaforfatteren Svetlana Aleksijevitsj i 2015 er en klar bekreftelse på sakprosa-sjangerens økte anerkjennelse innenfor litteraturen internasjonalt.

Også tegneserier som litterært uttrykk har oppnådd gradvis økt anerkjennelse, og særlig på 2000-tallet. Statushevingen manifesterte seg i at Brageprisens Åpen klasse i 2005 ble forbeholdt tegneserier, og prisen ble tildelt den internasjonalt anerkjente tegneserieskaperen John Arne Sæterøy med kunstnernavnet Jason. I 2011 vant Inga Sætre prisen for skjønnlitteratur for barn og ungdom, og i 2013 ble hun – som første tegneserieskaper – nominert til Nordisk råds litteraturpris for barn og ungdom. Samme år mottok Steffen Kverneland Brageprisen i klassen for sakprosa for biografien *Munch*, mens Anders Kvammen gjentok Sætres bragd med *Ungdomsskolen* i 2016. Parallelt med tegneseriens stigende status ble tegneserier gradvis innlemmet i innkjøpsordningen. Det ble i 2003 opprettet en kvote på noen få eksemplarer innenfor innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Deretter ble det etablert en egen selektiv innkjøpsordning for tegneserier fra 2012.

En type litteratur som ikke har oppnådd å komme innenfor det gode selskap er den såkalte serielitteraturen. Den er fremdeles i praksis utelukket fra innkjøpsordningen for skjønnlitteratur gjennom kravet til helhetlig verk. Den oppfattes også som å ha lav litterær verdi av feltets inkumbenter, blant annet fordi den er «formelbasert». Dette fører til at produktive, populære og kommersielt svært vellykkede forfattere, slik som Frid Ingulstad og Margit Sandemo, som for øvrig ble hedret med Kongens fortjenstmedalje i 2014, har fått avslag på søknad om opptak til Den norske Forfatterforening.

Selv om utviklingen fra 1960-tallet og frem til i dag kjennetegnes av at flere litteraturtyper har oppnådd større aksept og anerkjennelse, tyder våre intervjuer på at de tre dimensjonene for verdsettelse fremdeles er av betydning. Den tekstlige kunstlitteraturen for voksne nyter fremdeles høyest anerkjennelse i litteraturfeltet. Gjennom språk utøves symbolsk makt (Bourdieu, 1996, s. 4) og de språklige dimensjonene som benyttes av våre informanter, ofte uttrykt som dikotomier, representerer den dominerende forståelse for høy og lav verdsettelse i feltet. Begrepet «litteratur» benyt-

tes i motsetning til «sjangerlitteratur» og «visuell litteratur». I intervjuene benyttes også begrepet «forfatter» i motsetning til ulike typer sjangerforfattere, slik som «barnebokforfattere», «sakprosaforfattere», «krimforfattere» og «serielitteraturforfattere».

Den litteraturtypen som synes å ha oppnådd klart størst statusheving siden innkjøpsordningen ble opprettet, er sakprosa for voksne. Som vi skal komme nærmere tilbake til i kapittel 8, har den økte anerkjennelsen både opphav i tilpasninger til feltets egne spilleregler i form av aktive grep innen NFFO for å styrke den litterære kvaliteten på sakprosaen, og i NFFOs argumentasjon på det tilstøtende feltet: kulturpolitikken. I neste avsnitt skal vi se nærmere på endringer i feltene som omgir litteraturfeltet, og hvordan disse har påvirket litteraturfeltet.

Litteraturens forhold til andre felt

Kulturrådet og kulturpolitikken

Kulturrådet og det norske litteraturfeltet er sterkt innleiret i hverandre. Ifølge Fidjestøl (2015) var hovedformålet med opprettelsen av Norsk kulturråd å støtte opp om norsk skjønnlitteratur. Mangset og Hylland (2017, s. 221) beskriver forholdet mellom Kulturrådet og det politiske feltet som et pågående spenningsforhold mellom det å være et autonomt, kulturfaglig organ på armlengdes avstand fra politiske myndigheter og det å være kulturpolitikkenes forlengede arm, et kulturpolitisk redskap for departement og storting (se også Mangset, 2013). Alfred Fidjestøls bok om Kulturrådets historie har slike strider som et gjennomgående tema, og han konkluderer: «Norsk kulturråd likna eit skip i havsnød som i 50 år har drive omkring mellom ulike regjeringar, mellom smale og breie kulturomgrep, mellom svak og sterk politisk styring, mellom økonomiske oppgangstider og nedgangstider» (Fidjestøl, 2015, s. 334).

Mangset og Hylland (2017, s. 222) beskriver en utvikling i Kulturrådet der det gradvis vokser fram og hevdes en idé om at Kulturrådet skal være

et autonomt kulturfaglig organ, som skal tildele midler basert på kunstfaglig skjønn. Gjennom praktisk erfaring, debatt og strid oppnår Kulturrådet en armlengdes avstand til kulturpolitikken. Dermed blir Kulturrådet først og fremst innleiret i kunstens logikk, mens forvaltningen av innkjøpsordningene blir innleiret i litteraturens tankesett og verdier.

Kulturrådet består av to hoveddeler: Rådet med underliggende utvalg, og Kulturrådets administrasjon som dels utfører saksbehandlingsoppgaver for Rådet og utvalgene, og dels driver forvaltningsarbeid for Kulturdepartementet. Kulturrådet huser dermed to logikker, som gir to ulike måter å vurdere kunst på. Ut fra kunstfeltets logikk vil blant annet originalitet og opplevelse være viktig (Oterholm, 2019). Forvaltningslogikken tilsier på sin side at saksbehandler skal opptre rettferdig og skape forutsigbarhet gjennom å behandle like saker likt. Dette kan oppnås ved å etablere et sett målbare kriterier for å vurdere et verk.

Mangset og Hylland (2017, s. 223) beskriver 1990-tallet som et viktig vendepunkt i Kulturrådets utvikling. Fra dette tiåret blir Kulturrådet tildelt en rekke nye forvaltningsoppgaver. Dette har ført til at Kulturrådets administrative del har vokst, med den konsekvens at Kulturrådet har fått noe mer preg av å være et kulturdirektorat (Fidjestøl, 2015). I den samme perioden som Kulturrådet utvikler seg i mer retning av et kulturdirektorat, har logikken for offentlig forvaltning endret seg fra å være mer politisk styrt og basert på skjønn, til å bli mer byråkratisk og regelbasert.⁵³ I 2015 ble det nedsatt et offentlig utvalg med mandat å utrede en ny forvaltningslov. Utvalgets innstilling, som ble lagt frem i NOU 2019: 5, kan illustrere dreiningen i forvaltningens fokus. Utredningen framhever blant annet borgermedvirkning og rettssikkerhet, og anbefaler sterkere krav til offentlig saksbehandling om å være åpen, forståelig og saklig (op.cit., s. 143–147).

53 Denne prosessen knyttes gjerne til New Public Management som har preget reformer i offentlig sektor siden 1980-tallet (Hood & Dixon, 2015). For Norges del problematiseres denne utviklingen i den andre maktutredningen (NOU 2003: 19) og i senere forskningsarbeider og utredninger om offentlig forvaltning (se blant annet Røvik, 2007; Christensen & Lægred, 2008).

Kulturrådet har de siste årene gjennomført flere endringer som reflekterer de nye forventningene. Nettsidene gir allmennheten svært god tilgang på informasjon om innkomne søknader og vedtak innenfor ulike støtteordninger. Det har også skjedd endringer som påvirker litteraturfeltet og følger en annen logikk enn feltets egen. Fra 2014 er innkjøpsordningen blitt tydeligere definert som forvaltning av offentlige midler i regi av Kulturrådet. En konsekvens er at organisasjonenes «oppnevningsrett» har blitt omgjort til en forslagsrett, og at blant annet geografisk bosted vektlegges sterkere når man oppnevner de ulike utvalgene.

Kravene til åpenhet og saklighet ved tildeling av midler kan på noen områder være i utakt med litteraturfeltets logikk. Den typiske måten å oppnå åpenhet og saklighet på er å etablere mer «objektive» kriterier for tildeling av støtte. Innenfor academia har man eksempelvis gått i denne retningen ved tildeling av forskningsmidler ved å etablere tydelige kriterier for kvalitet langs noen forhåndsdefinerte dimensjoner, som man bedømmer ved hjelp av et sett kriterier etter et poengsystem. Denne typen kriterier står i motsetning til litteraturfeltets logikk der man vurderer litterære verk helhetlig og på bakgrunn av skjønn.

Bokbransjens institusjoner og logikker

Med utgangspunkt i perspektivet vi har lagt til grunn, kan et felt avgrenses fra andre felt ved logikken som råder på feltet (Bourdieu, 2000; Fligstein & McAdam, 2012). Vi betrakter således bokbransjen som et annet felt enn litteraturen ved at den er en del av samfunnsområdet økonomi og følger en markedslogikk. De to feltene er sterkt innleiret i hverandre. Den gjensidig tette avhengigheten mellom de to feltene innebærer at de respektive feltlogikkene gjør seg gjeldende på det andre feltet i form av det Bourdieu (2000) omtaler som heteronome poler. Dette gjør seg eksempelvis gjeldende ved at kunstforlag og ideelle bokhandlere bevisst kan velge kommersielt sett uegnede strategier, ut fra litteraturfeltets logikk om at litteratur er viktig i seg selv, mens forlag som nyter høy grad

av anerkjennelse på litteraturfeltet, kan foreta økonomisk rasjonelle valg, slik som å utgi *Fifty shades of grey*, og dermed pådra seg tap av prestisje på litteraturfeltet.

Den norske Forfatterforenings og det nyetablerte Forfatterforbundets⁵⁴ diskurser illustrerer også hvordan to ulike feltlogikker overlapper. Forfatterforeningen opptar medlemmer på kunstneriske kriterier, men avtalene DnF inngår, gjelder alle forfattere, uavhengig av medlemskapet. DnF oppfatter seg selv både som en fagforening og som en organisasjon som forvalter litterær kvalitet. Forfatterforbundet legger et mer rendyrket fagforeningsperspektiv til grunn og ønsker derfor ikke å stille litterære kvalitetskrav, men aksepterer alle skjønnlitterære forfattere som medlemmer. Forfatterforbundets standpunkt representerer den ortodokse polen blant fagorganisasjonene innenfor samfunnsområdet økonomi, men tilhører den heteronome polen i kunstfeltet litteratur. Både *Fifty shades of grey*-utgivelsen og etableringen av Forfatterforbundet indikerer således at den ortodokse polen på litteraturfeltet svekkes.

I likhet med litteraturfeltet er utviklingen i bokbransjen avhengig av utviklingen på det politiske feltet. I tillegg til innkjøpsordningen påvirker kulturpolitikken bokbransjen gjennom statlige stipendordninger til forfattere og tegneserieskapere, indirekte økonomisk støtte i form av mva.-fritak på bøker samt gjennom fritak fra konkurranselovgivningen, som muliggjør å inngå Bokavtalen og avtaler om normalkontrakter. Forleggerforeningen har inngått avtaler om normalkontrakt med DnF, NBU, NO, Forfatterforbundet og NFFO (Den norske Forleggerforening, u.å.). Det er derimot ikke inngått noen form for normalkontrakter som regulerer illustratørenes vilkår, men det finnes en rammeavtale. Normalkontraktene pålegger Forleggerforeningens medlemsforlag å benytte en normalkontrakt med tilhørende bestemmelser overfor forfattere og oversettere som ønsker dette, og som er medlem i organisasjonene avtalene er inngått med.

54 Forfatterforbundet ble dannet i januar 2018. I innkallingen til møtet het det at «initiativet kom istand for å gi uorganiserte forfattere mulighet til å organisere seg», og i pressemeldingen etter møtet het det at organisasjonen ble etablert «som en motreaksjon på Den norske Forfatterforenings restriktive medlemspraksis» (Forfatterforbundet, 2018).

Bokavtalen er inngått mellom Forleggerforeningen og Bokhandlerforeningen og regulerer omsetningen av bøker i Norge. Den har eksistert siden 1962 og har vært reforhandlet en rekke ganger (Rønning & Slaatta, 2019, s. 75–76). Avtalen omfatter skjønnlitteratur, sakprosa og faglitteratur for høyere utdanning. I Bokavtalen defineres det en fastpris på nye bøker som gjelder frem til 1. mai året etter utgivelsestidspunktet, der muligheten for å gi rabatt er begrenset. Etter fastprisperioden er det fri prisfastsettelse.⁵⁵ Etter avtalen har bokhandlerne plikt til å skaffe til veie bøker som lagerføres av forlagene, ved forespørsel fra kundene, mens forlagene har en leveringsplikt overfor bokhandlerne (Røhne mfl., 2018).

Begge avtaleverk tar langt på vei prisforhandlinger ut av markedsrelasjonene. Bokavtalen tar prissetting ut av konkurransen om salg av nye bøker. Normalkontraktene fjerner på sin side forhandlingene om royalty mellom forlagene og den enkelte forfatter. Dette effektiviserer vekk det fordyrende leddet litterært agentur, og det sikrer forfatteren, den som oftest svakere part, anstendige vilkår fra forlagene (Rønning & Slaatta, 2019, s. 102–103). Normalkontraktene endrer også vilkårene for konkurransen mellom forlagene. I stedet for å tiltrekke seg attraktive forfattere ved å tilby bedre økonomiske vilkår enn andre forlag dreier konkurransen mellom forlagene seg i større grad om kvaliteten på forleggeriet. Døren er likevel ikke helt lukket for å bruke økonomiske goder i forhandlingene. En del av avtalen da Jørn Lier Horst skiftet til Petter Stordalens Capitana forlag, var at han gikk tungt inn på eiersiden i forlaget. Flere forfatterinformanter har også opplyst at forhandlingene mellom forlag og enkelte suksessforfattere kan omfatte andre økonomiske forhold, for eksempel markedsføring av boka eller tilgang på andre betalte oppdrag for forlaget.

En viktig effekt av avtaleverkene er en reduksjon i konkurransen i bokbransjen, som regulerende myndigheter ikke tillater i de fleste andre bransjer. Bokbransjens tillatelse til å dempe konkurransen utfordrer et markedsliberalt perspektiv for regulering av markeder. Ut fra dette perspektivet vil fri konkurranse som oftest foretrekkes fordi det antas å

55 Når innholdet utgis i et nytt format, starter en periode med fast pris for det nye formatet.

allokere varer og tjenester mest effektivt. Denne logikken er rådende hos Konkurransetilsynet som er svært kritisk til Bokavtalen ut fra et konkurransehensyn (Konkurransetilsynet, u.å.).

De fleste av bokbransjens sentrale institusjoner ble etablert på 1960-tallet. Dette var i en fase der blandingsøkonomiske, korporative løsninger var den næringspolitiske normalen – snarere enn unntaket. Fra 1980-tallet har det pågått en næringspolitisk dreining i mer markedsliberal retning (Christensen mfl., 2008). Denne har blant annet gjort seg gjeldende i form av deregulering og konkurranseutsetting av en rekke tidligere gjennomregulerte markeder.

At myndighetene både aksepterer og bistår i markedskoordinering i bokbransjen, er til dels distriktspolitisk, men først og fremst kulturpolitisk begrunnet.

Det distriktspolitiske formålet er å bidra til at det finnes bokhandlere over hele landet, samt å sikre at kjøperne får et videst mulig tilbud av bøker (Rønning & Slaatta, 2019, s. 76). Begrunnelsen er knyttet til den generelle målsettingen om et likeverdig tjenestetilbud i hele landet. At bokbransjen inngår i statens satsing på likeverdige tjenester, reflekteres i at det statlige Merkur-programmet (Merkantilt kompetanseprogram for utkantbutikker) i 2008 opprettet et eget opplegg for distriktsbokhandlere (Merkurprogrammet, u.å.). Det kulturpolitiske formålet ved å tillate bokavtalen er langt på vei det samme som for innkjøpsordningen: å bidra til at det utgis flest mulig titler av høy kvalitet og at disse blir gjort tilgjengelige for leserne gjennom henholdsvis bokhandler⁵⁶ og bibliotek. Dette skal oppnås ved å la brede titler krysssubsidiere smale titler, samt gi forlag og forfattere større grad av forutsigbarhet.

Markedsreguleringen av bokbransjen er således avhengig av politiske konjunkturer knyttet til kulturpolitikken relative posisjon vis-à-vis næringspolitikken. Maktforholdene mellom de to politikkområdene følger til en viss grad en høyre-venstre-akse i det politiske landskapet. Kampen om bokloven illustrerer dette. I 2013 vedtok et rødgrønt stortingsflertall

56 Friprissystemer vil blant annet flytte bestselgersalg fra bokhandler til matvarekjeder.

en boklov med sterk støtte i bokbransjen og litteraturfeltet. Forslaget innebar å styrke den juridiske statusen til Bokavtalen og normalkontrakten fra forskrift til lov, og utvide gyldighetsområdene til å gjelde alle aktørene, uavhengig av foreningstilnytning. Etter valget høsten 2013 tapte de rød-grønne partiene stortingsflertallet og regjeringsmakten, med den konsekvens at loven aldri trådte i kraft.

Markedet for bøker – struktur og utviklingstrekk

De tre viktigste leddene i den økonomiske verdikjeden for bøker er forfatterne og forlagene som skaper og utgir litteratur, samt bokhandlerne som står for drøyt halvparten av det totale salget av bøker (Den norske Forleggerforening, 2019, s. 5). I sin statistikk deler Forleggerforeningen (2019, s. 6) bokmarkedet inn i tre delmarkeder. I 2018 var allmenntilmarkedet størst med en total omsetning på kr 3357 millioner, tilsvarende 65 prosent av totalmarkedet. Dernest følger fagbokmarkedet og skolebokmarkedet med henholdsvis 953 og 845 millioner. Sjøvold mfl. (2019) har anslått om lag samme totalbeløp og fordeling mellom markedskategoriene. Den generelle utviklingen i det norske bokmarkedet er at omsetningen faller. Hvis vi kontrollerer for generell prisstigning, har realomsetningen falt med nesten 20 % mellom 2013 og 2018 (Forleggerforeningen, 2019; Sjøvold mfl., 2019). I tillegg øker andelen bøker som går utenom de tradisjonelle omsetningskanaler, som «er importert direkte til norske forhandlere og videresolgt til forbrukere i Norge, eller som er importert direkte av forbrukere i Norge fra utenlandske nettbokhandlere» (Sjøvold mfl., 2019, s. 38). Befolkningens lesevaner kan synes å være i ferd med å endre seg. Riktignok har andelen som leser en bok daglig, vært forholdsvis stabil siden 2010, men for de yngre aldersgruppene har andelen falt markant i denne perioden (Schiro, 2019; Vaage, 2018). Det viktigste vekstmarkedet i perioden er strømmetjenester for lydbøker. Øvrige digitale utgivelser har så langt hatt en forholdsvis beskjeden posisjon. Dette forholdet kan endre seg etter at e-bøker har fått momsfrigjøring med virkning fra 1. juli 2019.

Vi vil ikke gå detaljert inn på eierstrukturene i bokbransjen her, men nøyer oss med å slå fast at de tre store forlagshusene Aschehoug, Cappellen Damm og Gyldendal i dag er svært tonegivende aktører i bokbransjen i kraft av sine dominerende markedsandeler og gjennom eierskap i distribusjonsapparatet, dominerende eierandeler i bokhandlerkjeder, bokklubber og digitale strømmetjenester.

Fra tid til annen etableres det nye forlag som utfordrer den etablerte bransjestrukturen. I dag er forlagshuset Vigmostad & Bjørke den mest fremtredende av disse. Forlagshuset ble etablert av NHH-studentene Arno Vigmostad og Arnstein Bjørke, som begynte med trykking av eksamenshefter på studenthyblene i 1990. Forlaget etablerte seg først innenfor sakprosa, men har gjennom en rekke oppkjøp utvidet sin virksomhet til å dekke alle litterære uttrykk (Neraal, 2018). I dag er forlagshuset den fjerde største aktøren i bransjen og det klart største forlaget som ikke er medlem av Forleggerforeningen. Kagge er en annen aktør som har vokst forholdsvis raskt. I 1996 etablerte Erling Kagge forlaget Familievennen, i 2000 omdøpt til Kagge forlag, som i dag er Norges femte største forlagshus. Kagge har hovedvekt på sakprosa, men publiserer i dag titler innenfor alle kategorier litteratur (Neraal, 2019).

Den nyeste utfordreren til inkumbentforlagene er forlagshuset Strawberry Publishing AS, som nylig ble etablert av Jonas Forsang og Magnus Rønningen i samarbeid med Petter Stordalen som i dag er største eier med 50 prosent av aksjene. Under Strawberry-paraplyen finner vi en rekke forlag, der Capitana forlag i dag er det mest synlige med flere bestselgerforfattere rekruttert fra inkumbentene. Det er også verdt å merke seg at Strawberry i 2019 kjøpte det mellomstore forlaget Juritzen som nå har skiftet navn til Pioner forlag. Initiativtakerne bak Strawberry har et uttalt motiv om å «rokke ved det bestående» (Stordalen & Ihle, 2019, s. 81). Sjefredaktør Jonas Forsang uttrykker det slik:

Vi er her for å gi selv de tyngste norske forlagskonsernene konkurranse. Det er de ikke vant til, og vi mener det er på høy tid. I flere tiår har norsk bokbransje vært preget av at tre store forlagskonserner eier og kontrollerer alt fra bokhandlerkjeder til distribusjonskanaler, bok-

klubber og massemarked. Vi er her for å tenke nytt, fordi vi tror det må til for å få nye generasjoner til å begynne å lese bøker. Og som de mest observante allerede har fått med seg: Vi har gassen i bånd.

Strawberry-forlagene har ellers sendt ut ulike signaler om sitt forhold til bransjens etablerte spilleregler. Den nye aktøren bryter konkurransemønsteret ved å rekruttere forfattere fra inkumbentforlagene, har meldt seg ut av Den norske Forleggerforening og er derfor ikke bundet av Bokavtalen.⁵⁷ På den andre siden uttrykte Forsang: «Vi skal gi ut et bredt utvalg litteratur, både etablerte og debuterende forfatterskap. Både kommersielle og smale.»⁵⁸ Noen av forlagetets signaler tyder altså på at Strawberry vil finne seg en posisjon innenfor det etablerte hierarkiet.

Det er likevel et annet viktig utviklingstrekk som representerer en større trussel mot det etablerte interaksjonsmønsteret i markedet: Konkurransen fra internasjonale aktører skjerpes. Netthandelselskapet Amazon, som ble etablert i 1995, er i dag verdens største selskap og hadde en omsetning på \$177 mrd. i 2017 (Rossen & Neraal, 2018). Med økningen i netthandel tar Amazon en stadig større del av markedet for bøker. Sommeren 2020 tyder mye på at norske forlag vil inngå avtale med Amazons europeiske distribusjonsselskap.⁵⁹

Flere internasjonale strømmetjenester for bøker forsøker også å etablere seg på det norske markedet.

For strømming av lydbøker er det heller ikke oppnådd enighet i feltet. Cappelen Damm har sitt eget selskap (Storytel), mens Aschehoug og Gyldendal samarbeider om et annet (Fabel). De har ikke funnet varige løsninger for å tilby hverandres utgivelser.⁶⁰ Aschehoug og Gyldendal vil foreløpig ikke selge digitale lydbøker til bibliotekene. *Aftenpostens* Ingunn Økland hevder det likner «misbruk av markedsrett».⁶¹

57 VG 22.6.2020.

58 <https://bok365.no/artikkel/vi-er-her-for-a-gi-de-tyngste-norske-forlagskonsernene-konkurranse/>

59 *Klassekampen* 3.6.2020.

60 *Klassekampen* 19.3.2020.

61 *Aftenposten* 7.7.2020.

Omsetningssvikt og økt konkurranse bidrar til å styrke den kommersielle prioriteringen blant de etablerte forlagene. Samtidig har inkumbentforlagene selv gått i bresjen for en omfattende konsolidering innenfor bokbransjen. De anerkjente forlagene Oktober, Flamme, Kolon og Tiden, som tradisjonelt først og fremst har vært drevet ut fra litterære målsettinger, har havnet i økonomiske vansker og blitt overtatt av de mer kommersielt orienterte forlagshusene Aschehoug, Cappelen Damm og Gyldendal. Disse eierforskyvningene illustrerer en markant tendens innenfor den norske bokbransjen til at kommersielle logikker vinner terreng på bekostning av kunstneriske, noe som også styrker denne heteronome polen i litteraturfeltet.

Forfatterne som selvstendig næringsdrivende

Mens forlagene representerer den økonomiske makten i bokbransjen, står forfatterne for den litterære skaperkraften. Forfatternes vilkår for å skape litteratur er således avgjørende for bokbransjens og litteraturfeltets utvikling. I de senere år er det gjennomført flere offentlige utredninger om den økonomiske tilstanden blant kunstnerne. Utredningen *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Skarstein, 2015) og den tilhørende *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstneres inntekter*, gjennomført av Telemarksforskning (Heian mfl., 2015), viste at det blant forfattere er en overvekt av selvstendig næringsdrivende. Kunstnerundersøkelsen viste i perioden 2006–2013 en 37 prosents vekst i antallet skjønnlitterære forfattere, men at den gjennomsnittlige inntekten fra deres kunstneriske virke falt med 12 prosent. Dette skjedde i en periode da befolkningen sett under ett økte sine inntekter med 23 prosent. I 2013 hadde de tre gruppene skjønnlitterære forfattere, (skjønnlitterære) oversettere, fagbokforfattere og oversettere en gjennomsnittlig kunstnerisk inntekt på om lag 200 000 kroner. Utredningen viste også at inntektsforskjellene mellom forfattere øker, og at det er noen få med svært høye inntekter som trekker gjennomsnittsinntekten opp. *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Skarstein, 2015) viser videre at inntektsfall fra litteraturen leder kunstnerne over i

ikke-kunstnerisk virksomhet. En slik inntektskilde er fremføringsinntekter. I 2018 var forfatternes totale inntekter fra denne typen inntektskilder om lag 35 millioner kroner (Sjøvold mfl., 2019, s. 50). Mange forfattere henter også en vesentlig del av inntekten fra andre typer arbeid. De fleste skjønnlitterære forfattere lever i en blandingsøkonomi og er avhengig av flere og andre inntektskilder enn kunstnerisk aktivitet. Dette betyr i realiteten at forfatterne samlet sett har fått mindre tid til å skape litteratur enn tidligere.

Etter 2015 er det ikke gjort noen systematiske forsøk på å kartlegge antallet forfattere. Vi kan således ikke tallfeste den videre utvikling, men intervjuer med ulike bransjeaktører tyder på at antallet forfattere snarere har økt enn falt de siste årene. En slik tolkning underbygges av utviklingen i søknader til de statlige kunstnerstipendene. I et intervju med *Kulturplot* beskriver seniorrådgiver Ken Stebergløkken i Kulturrådet, som jobber med både kunstnerøkonomi og Statens kunstnerstipend, en situasjon med sterk konkurranse om midlene og med en relativt lav tildelingsprosent over tid for de aller fleste stipendordninger. Statens kunstnerstipend mottok i 2019 til sammen 8521 søknader og tildelte 882 stipend. Andelen tildelinger var 10,3 prosent. Ser vi tilbake til 2009, var antallet søkere 4573 og tildelingsandelen var 14,6 prosent (Kulturplot, 2019).

Det er verdt å merke seg at stipendkomiteene oppnevnes av kunstnerorganisasjonene. For skjønnlitteratur for voksne oppnevnes komiteen av DnF, mens stipendkomiteen for barne- og ungdomslitteratur oppnevnes av NBU. Komiteene foreslår hvem som skal få stipend, men formelt er det Utvalget for statens kunstnerstipend⁶² som tildeler stipendene. I praksis blir som regel innstillingene fra stipendkomiteene fulgt. Dermed er det organisasjonene selv som kontrollerer de statlige bevilgninger som går direkte til forfatterne. Det er verdt å merke seg at et forsøk fra Solberg-regjeringen på å endre organisasjonenes utnevningsrett til en innstillingsrett i 2017/2018 møtte svært sterke protester fra feltets aktører og derfor ikke ble gjennomført.

62 Utvalget består av fem medlemmer, alle oppnevnt av departementet, to oppnevnt etter innstilling fra kunstnerorganisasjonene.

En annen gruppe stipend finansieres fra vederlagsmidlene. I 2018 utgjorde de kollektive vederlagsmidlene som går til stipender, om lag 140 millioner kroner (Sjøvold mfl., 2019, s. 51).

Stipendkomiteene oppnevnes av de ulike foreningene: for skjønnlitteratur voksen av DnF, for barne- og ungdomslitteratur av NBU, for oversettere av NO, for sakprosa av NFFO, og for illustratører, grafiske designere og tegneserieskapere av Grafill.⁶³ Som vi har vært inne på tidligere, tildeles deler av disse vederlagsmidlene basert på skjønnsmessige vurderinger, mens andre tildeles etter mer objektive kriterier, slik som NFFOs reisestipend og lignende. Både NFFO og Grafill har imidlertid styrket kunstneriske kvalitetskrav i tildelingskriteriene de senere årene. Dette utviklingstrekket bidrar til at litteraturfeltets kunstlogikk gjør seg stadig mer gjeldende for fordelingen av denne delen av forfatterinntektene i bokbransjen.

Etableringen av Forfatterforbundet (FF) virker i motsatt retning. Kravet til medlemskap i FF er at man har utgitt en skjønnlitterær bok, og man har også en egen ordning for aspirantmedlemmer. Organisasjonen jobber ut fra en tradisjonell fagforeningslogikk som vil samle alle som oppfatter seg som forfattere, i én organisasjon. Logikken skiller seg tydeligst fra DnF som tar opp medlemmer etter en litterær kunstlogikk (men som også inngår avtaler på vegne av alle forfattere). På en måte representerer de to organisasjonene to poler i feltene kunst og i økonomi.

I kunstfeltet representerer DnFs forvaltning av litterær kvalitet den ortodokse polen. I økonomien som samfunnsområde, i det minste i Norge, er derimot fagforeningsdiskursen om at «alle skal med» den ortodokse logikken. I det økonomiske delfeltet bokbransjen og kulturpolitikken har DnFs «dobbelt»-diskurs så langt rådet grunnen. Etableringen av Forfatterforbundet som en reell utfordrer til Forfatterforeningen innebærer at forfattere som tilhører den heteronome pol og er mer innrettet på markedet (som serieforfattere og nullede krimforfattere), organiserer seg og styrker sin posisjon.

63 Det har gjerne vært hevdet at Bourdieus og Escarpits beskrivelser av delingen av forfattergruppa i forfattere som tilhører henholdsvis den autonome pol og den heteronome pol, ikke passer helt for Norge, fordi det ikke fins to helt adskilte kretsløp. Utviklingen de siste årene kan tyde på at dette ikke lenger er helt åpenbart.

De to diskursene kolliderer i spørsmålet om vederlagsmidlene. DnF peker på at vederlagsmidlene kan tildeles ikke-medlemmer hvis forfatteren tidligere har skapt god litteratur. Forfatterforbundet hevder at DnFs medlemmer blir prioritert. De peker på at Forfatterforeningens litterære råd både vurderer søknader om opptak til DnF og tildeler stipender. Dermed vil det samme synet på hva som er av litterær verdi, gjelde, med den følge at DnFs medlemmer og «kunst»-litteraturen blir favorisert. Fra 2020 har Forfatterforeningen etablert en egen opptakskomiteé, skilt fra Det litterære Råd som deler ut stipendene.

I sin kamp om rett til vederlagsmidlene kan FF trekke veksler på logikken fra et annet tilstøtende felt, nemlig samfunnsområdet offentlig forvaltning. En sentral logikk i offentlig forvaltning er at like saker skal behandles likt, noe som taler for å redusere betydningen av skjønnsutøvelse. Vederlagsmidlene er offentlig godtgjørelse for at bøker er offentlig tilgjengelig, blant annet i folkebibliotek. Medlemmene i FF har bøker i bibliotekene og bidrar således til å generere bibliotekvederlagsmidler. Dermed skal de etter en forvaltningslogikk ha sin del av potten. Denne logikken vinner terreng, og Kulturdepartementet har slått fast at Forfatterforbundet har rett til å fordele en del av bibliotekvederlaget. I første omgang har de overlatt til organisasjonene å fordele stipendpotten på nytt. Disse forhandlingene er per mars 2020 ikke kommet i mål, men vil resultere i at Forfatterforbundet får rett til å dele ut en del av stipendmidlene. Det er foreløpig uklart hvilket grunnlag FF vil bruke for tildeling av stipender.

Biblioteksektoren

Biblioteksektoren har en rekke koblinger til bokbransjen og litteraturfeltet. Sentrale aktører i bibliotekfeltet har hatt og har viktige roller i begge de to andre feltene. I bokbransjen har bibliotekene en viktig rolle som stor innkjøper av bøker. I 2018 kjøpte bibliotekene bøker for 591 millioner kroner på kommersielle vilkår fra forlagene, noe som tilsvarer drøyt 11 prosent av totalmarkedet for norske bøker (Forleggerforeningen, 2019, s. 6). Bibliote-

kenes viktigste rolle i det litterære kretsløpet er likevel å gjøre litteraturen tilgjengelig for befolkningen. I alt lånes det ut rundt 16,7 millioner bøker hvert år fra norske folkebibliotek. Bibliotekenes beslutninger om hvilke titler som skal kjøpes inn, påvirker befolkningens tilgang på ulike titler. Bibliotekarene påvirker også hvilke bøker som lånes ut, ved å anbefale og profilere noen titler i større grad enn andre.

Biblioteksektoren er et forholdsvis svakt sosialt felt, med en utydelig logikk som er preget av feltets sterke koblinger til andre samfunnsområder og deres logikker. Det overordnede ansvaret for bibliotekene ligger hos Kulturdepartementet, mens det juridiske rammeverket folkebibliotekloven forvaltes av den statlige etaten Nasjonalbiblioteket (Oterholm, 2019, s. 117). Folkebibliotekene befinner seg på sin side i et spenningsforhold mellom kommunal tjenesteyting og kulturpolitikk. Folkebibliotekene drives av kommunene med støtte fra fylkeskommunene og inngår i den kommunale tjenesteytingen. Formålet med folkebibliotekene, slik det er formulert i folkebibliotekloven, er nettopp en kombinasjon av kulturpolitikk i form av dannelse og folkeopplysning på den ene siden og tjenesteyting i form av utlån og informasjon om litteratur på den andre (folkebibliotekloven, 2014).⁶⁴

Bibliotekar er den dominerende profesjonen i folkebibliotekene. Kommunen er lovpålagt å ha en person med bibliotekarutdanning som leder av folkebiblioteket (selv om dispensasjoner kan gis), med mindre man har minst fem fagutdannede bibliotekarer. Bibliotekarprofesjonen speiler på mange måter spenningsforholdet mellom logikken tjenesteyting og kulturpolitikk. OsloMet – storbyuniversitetet, som huser Norges fremste kompetansemiljø i bibliotek- og informasjonsvitenskap, sin beskrivelse av bibliotekar som «en blanding av informasjonsarbeider, pedagog og en kulturarbeider» illustrerer dette spenningsforholdet godt.⁶⁵ Bibliotekarutdanningen omfatter litteraturvitenskapelige emner, som gir bibliotekarene

64 Folkebibliotekene har til oppgave å fremme opplysning, utdanning og annen kulturell virksomhet, gjennom aktiv formidling og ved å stille bøker og andre medier gratis til disposisjon for alle som bor i landet.

65 <https://www.oslomet.no/studier/sam/bibliotek-informasjonsvitenskap-bachelor>

noen av de samme oppfatninger om litteratur som råder i litteraturfeltet. Å bidra til dannelses gjennom å formidle god litteratur kan kobles til kulturpolitikken. Folkebibliotekenes informasjonsarbeid huser også en annen pol knyttet til normer for tjenesteyting. Mange har pekt på at ideer fra New Public Management har ført til en endring i normen for offentlig tjenesteyting til å likne på relasjonen et foretak har til en kunde (Hood & Dixon, 2015). Idealet har gått fra å gi brukeren det vedkommende har behov for, til å gi brukeren det vedkommende etterspør. I folkebibliotekene danner dette to poler mellom å formidle litteratur som gir innsikt og dannelses, og litteratur som underholder (Oterholm, 2019, s. 117). Skillet relaterer seg til forholdet mellom det skjønne, eller dannende, og det behagelige, som vi skal gå nærmere inn på i kapittel 4.

Som vi har sett i kapittel 2, var aktører i biblioteksektoren sentrale under etableringen av innkjøpsordningen på 1960-tallet. Som mottaker av kulturfondbøkene har biblioteksektoren siden vært en viktig aktør på det litterære feltet. Biblioteksektoren øver dessuten innflytelse over litteraturfeltets utvikling, gjennom et medlem i Faglig utvalg for litteratur, forslagsrett (tidligere oppnevningrett) til flere av vurderingsutvalgene i innkjøpsordningen,⁶⁶ og gjennom innkjøp av bøker over egne mediebudsjetter. Innkjøpsordningene spiller også en stor rolle for folkebibliotekene ved at kulturfondbøkene utgjør en betydelig del av sektorens årlige tilvekst av bøker.

I noen tilfeller kommer spenningsforholdet mellom bibliotekets roller som tjenesteyter og dannelsesinstitusjon til syne i debatter, gjerne i form av forslag om endringer i innkjøpsordningen i favør av det majoriteten av lånerne ønsker å lese. Vi skal komme nærmere tilbake til denne problemstillingen i kapittel 11, og nøyer oss her med å slå fast at dette spenningsforholdet ikke er et nytt fenomen, men er dokumentert i en rekke tidligere forskningsarbeid (se bl.a. Naper, 2007, 2009; 2011; Colbjørnsen, 2017).

66 Formelt har nå *alle* forslagsrett, men det er rimelig å anta at forslag fra organisasjonene i sektoren vil veie tyngre når Kulturrådet utpeker vurderingsutvalgene.

Konklusjon

Vår konklusjon er at både den norske bokbransjen og det norske litterære feltet er kjennetegnet av høy stabilitet. Bokbransjen er dominert av tre forlagshus som har dominerende eierandeler i distribusjons- og salgsløstet.⁶⁷ De tre forlagshusene har en lang tradisjon for å balansere kommersielle og kunstneriske hensyn, og nyter høy grad av anerkjennelse i litteraturfeltet.

De prisvinnende og mest anerkjente forfatterne utgir sine titler på de mest anerkjente forlagshusene. Relasjonene mellom forfatter og forlag er svært stabile, og når en forfatter først skifter fra et prestisjefyllt forlag, går vedkommende som oftest til et av de andre dominerende forlagene. Blant forfatterne er det svært lav grad av oppadgående sosial mobilitet i forlagshierarkiet, men det forekommer at anerkjente forfattere utgir enkelte titler på anerkjente nisjeforlag, eller at noen finner seg et forlag nær der de bor, i den senere delen av forfatterskapet.

Det råder et tydelig hierarki mellom ulike litteraturtyper. Verbaltekstlig «kunst»-litteratur for voksne har høyest prestisje, mens underholdningslitteratur, visuell litteratur og litteratur med barn som målgruppe er lavere rangert. Dette hierarkiet manifesterer seg i statusen til ulike litteraturpriser, tilgang på stipender og innretningen på innkjøpsordningene. Etablering av nye priser og gradvise utvidelser av innkjøpsordningene er et uttrykk for at flere litterære sjangere og uttrykk vinner aksept. Forskjeller i de ulike prisenes relative anerkjennelse og i vilkårene for innkjøp innenfor de ulike innkjøpsordningene viser likevel at prestisjehierarkiene i all hovedsak er intakte.

De meste anerkjente forlagshusene dominerer også de ulike innkjøpsordningene. De har dominerende innkjøpsandeler på alle ordningene og lav avslagsandel. Dominansen er mest markant når det gjelder skjønnlitteratur for voksne. For de mindre verdsatte litteraturtypene hevder

67 Cappelen Damm solgte ut store deler av Tanum-kjeden i 2020, men er fortsatt en betydelig eier i nettbokhandelen Storytel.

spesialiserte nisjeforlag seg bedre. Her finner vi også eksempler på at nisjeforlagene fra tid til annen publiserer titler som mottar prestisjefylte litteraturpriser.

På litteraturfeltet råder kunstens logikk, og denne logikken gjør seg gjeldende i forvaltningen av innkjøpsordningene. Det anses som viktig å utgi god litteratur for litteraturens egen del, langt på vei uavhengig av dens appell til potensielle lesere. Samtidig er det et viktig argument for ordningene å nå ut til leserne ved å gjøre denne litteraturen tilgjengelig gjennom bibliotekene. Vurderinger av litterær verdi krever kunstnerisk, skjønnsmessig vurdering av verket i sin helhet. Et sentralt poeng i vår analyse er at kunstfeltets logikk utfordres av konkurrerende logikker på tilstøtende felt, som trenger inn i litteraturfeltet via de ulike relasjonene til disse feltene.

Kulturrådet er en viktig del av litteraturfeltet som tradisjonelt har vært preget av kunstfeltets logikk, men institusjonen har også en rolle som utøver av norsk kulturpolitikk. Utviklingen siden 1990-tallet er at Kulturrådet har blitt litt mer direktorat og litt mindre råd (Fidjestøl, 2015), med den konsekvens at både kulturpolitiske målsettinger og forvaltningsmessige prinsipper har fått større betydning for virksomheten i Kulturrådet. Dette har endret praksis for oppnevning av vurderingsutvalg og til dels sammensetningen av utvalgene. Det har også bidratt til noe mer fokus på «objektive» kriterier og målgrupper, samt hva disse har behov for, i utvalgenes prioriteringer.

Bokbransjen er et marked som er svært sterkt innleiret i kulturpolitikken. I tillegg til opprettelsen av offentlige økonomiske støtteordninger har myndighetene tillatt forfatterne, forleggerne og bokhandlerne å organisere markedsinteraksjonen gjennom normalkontrakter og Bokavtalen. Motytelsen er bransjens bidrag til (distrikts- og) kulturpolitiske målsettinger. Dette reguleringsregimet ble etablert på 1960-tallet da denne typen blandingsøkonomiske løsninger var vanlige. Siden den gang har markedsregulering med henblikk på fri prisdannelse blitt den nye normalen, og dette har satt reguleringsregimet under press. Så langt har bokbransjens svært gode interne organisering og dens kobling til kulturpolitikken bidratt til å bevare den rådende markedsorden. Til tross for stor politisk velvilje er

bokbransjen et marked under press. Befolkningens lesevaner er i endring, og konkurransen fra internasjonale aktører øker. Blant forlagene har det også vokst frem enkelte forlag med en sterkere kommersiell orientering. Betydningen av dette bør likevel ikke overdrives. En vel så viktig utvikling for det litterære feltet er en dreining i mer kommersiell retning blant de etablerte forlagshusene.

Litteratur

- Andersen, P.T. (2019). Inger Elisabeth Hansen i *Store Norske Leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Inger_Elisabeth_Hansen
- Bech-Karlsen, J. (2014). *Den nye litterære bølgen: Litteraritet og transparen i norske dokumentarbøker 2006–2013*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Bech-Karlsen, J. (2016). *Fra allvitende til flerstemmig. Norsk dokumentarlitteratur i et historisk og sammenliknede perspektiv*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Bjerke, P. & Halvorsen, L.J. (2018). *Kulturtidsskriftene: En analyse av kulturtidsskriftene i Norge*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Christensen, T., Lie, A. & Læg Reid, P. (2008). Beyond new public management: Agencification and regulatory reform in Norway. *Financial Accountability & Management*, 24(1), 15–30.
- Colbjørnsen, T. (2017). Åpenhet i det digitale bibliotek: Om politiske føringer og gnisninger mellom kommersiell bokbransje og bibliotek i en digital tid. I: A. Anderson mfl. (2017). *Det åpne bibliotek: Forskningsbibliotek i endring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Den norske Forleggerforening (u.å.). Avtaler. Hentet 10.8.2020 fra <https://forleggerforeningen.no/avtaler-og-jus/avtaler/>

- Den norske Forleggerforening (2019). Bokmarkedet 2018: Forleggerforeningens bransjestatistikk. Hentet 15.9.2019 fra https://forleggerforeningen.no/wp-content/uploads/2020/06/08_Bransjestatistikk_2018.pdf
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.
- Folkebibliotekloven (2013). *Lov om folkebibliotek*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Forfatterforbundet (2018, 13. januar). Pressemelding: Historisk dag for forfatterne. Hentet fra <http://www.norskeforfattere.no/2018/01/13/pressemelding-historisk-dag-for-forfatterne/>
- Heian, M.T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Bø: Telemarksforsking.
- Hood, C. & Dixon, R. (2015). *A Government that Worked Better and Cost Less?: Evaluating Three Decades of Reform and Change in UK Central Government*. Oxford: OUP.
- Hovde, K-O. (2018). Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening i *Store Norske Leksikon*. https://snl.no/Norsk_faglitterær_forfatter-_og_oversetterforening
- Konkurransetilsynet (u.å.). Bør bokbransjens unntak fra konkurransereglene videreføres. Hentet 10.8.2020 fra <https://konkurransetilsynet.no/bor-bokbransjens-unntak-fra-konkurransereglene-viderefores/>
- Kulturplot (2019, 17. oktober). Kunstnerstipend for de få. Hentet fra <https://kulturplot.no/kulturpolitikk/2019/kunstnerstipend-for-de-fa>
- Lindstad, B. (2012). *Når det strides på parnasset-om maktforskyvninger i den norske litteraturinstitusjonen* (Masteravhandling). Høgskolen i Vestfold.
- Mangset, P. (2013). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt*. TF rapport 313. Bø: Telemarksforsking.

- Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Merkurprogrammet (u.å.). Utviklar bokhandlar i distrikta. Hentet 10.8.2020 fra <https://www.merkur-programmet.no/bokhandel>
- Naper, C. (2007). *Kvinner, lesning og fascinasjon: «Bestselgere» i bibliotek og kiosk*. Oslo: Pax.
- Naper, C. (2009). Fra mangfold til enfold: Norsk litteraturpolitikk og norske lesevaner i forandring. *Nytt norsk tidsskrift*, nr. 1, 2009.
- Naper, C. (2011). «Gjør døren høy, gjør porten vid». Folkebibliotekaren og formidlingen. I: R. Audunson, *Krysspeilinger. Perspektiver på bibliotek- og informasjonsvitenskap* (s. 205–222). Oslo: ABM-media.
- Neraal, A. (2018). Forlagshuset Vigmostad & Bjørke i *Store Norske Leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Forlagshuset_Vigmostad_og_Bj%C3%B8rke
- Neraal, A. (2019). Kagge forlag i *Store Norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Kagge_Forlag_AS
- NFFO (2018, 13. september). *Kampen om innkjøpsordninga*. Hentet fra <https://nffo.no/aktuelt/nyheter/nffo-40-kampen-om-innkjopsordninga>
- NOU 2013: 4. *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Departementenes servicesenter, Informasjonsforvaltning.
- NOU 2003: 19. *Makt og demokrati*. Oslo: Departementenes servicesenter, Informasjonsforvaltning.
- NOU 2019: 5. *Ny forvaltningslov: Lov om saksbehandlingen i offentlig forvaltning (forvaltningsloven)*. Utredning fra utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 23. oktober 2015 til å revidere forvaltningsloven. Oslo: Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon, Teknisk redaksjon.
- Oterholm, K. (2019). *Kvalitet i praksis. En sammenliknende studie av profesjonelle leseres situerte diskusjoner av litterære kvalitet (doktoravhandling)*. Oslo: OsloMet – storbyuniversitetet.
- Ringdal, N.J. (1993). *Ordenes pris: Den norske forfatterforening, 1893–1993*. Oslo: Aschehoug.

- Rivertonklubben (u.å.). *Om Rivertonklubben*. Hentet 10.8.2020 fra <http://www.rivertonklubben.no/om-rivertonklubben/>
- Rossen, E. & Neraal, A. (2018). Amazon i *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/Amazon>
- Røhne, B., mfl. (2018). Bokavtalen, i *Store norske leksikon*. Hentet 10.8.2020 fra <https://snl.no/Bokavtalen>.
- Rønning, H. & Slaatta, T. (2019). *Litteraturpolitikens verktøykasse. Den norske modellen*. Oslo: Pax.
- Røvik, K.A. (2007). *Trender og translasjoner: ideer som former det 21. århundrets organisasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schiro, J. (2019). *Norsk mediebarometer 2018*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Sjøvold, J.M., Haave, M.B.N., Helgeland, K., Kaur, R. & Slemdal, L.I. (2019). *Kunst i tall 2018*. Oslo: Kulturrådet.
- Skarstein, V.M. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi: Rapport fra utredningen om kunstnerøkonomien*. Oslo: Kulturrådet.
- Store norske leksikon (u.å.). *Litteraturpriser*. Hentet 10.08.2020 fra <https://snl.no/taxonomy/2586>
- Stordalen, P.A. & Ihle, O.M. (2019). *Endelig mandag! 10 bud for å elske hverdagen og nå målene du har satt deg*. Oslo: Pilar.
- UiT (u.å.). *Anne Oterholm*. Hentet 10.8.2020 fra https://uit.no/ansatte/person?p_document_id=344926
- Vaage, O.F. (2018). *Norsk mediebarometer 2017*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.

Kvalitet i litteraturen: Paradokser, dilemmaer og praktiske løsninger

Av Anemari Neple

Et mål for denne utredningen er å vurdere effekten av Kulturrådets tilskuddsordninger for litteratur. I Kulturdepartementets tildelingsbrev til Kulturrådet for 2020 blir det slått fast at et overordnet mål for norsk kulturpolitikk er «å legge til rette for at enkeltkunstnere og kulturinstitusjoner skal holde høy kvalitet og være verdsatt på sitt felt, både nasjonalt og internasjonalt» (Kulturdepartementet, 2020, s. 2). Å vurdere effekten av tilskuddsordningene innebærer dermed blant annet å undersøke i hvilken grad de bidrar til å realisere denne målsettingen. Men hva er litterær kvalitet, og hvordan kan vi fastslå at et litterært verk er av høy kvalitet?

I utgangspunktet er dette komplekse spørsmål uten endelige svar. Litterær kvalitet finnes, det er det bred enighet om, men fenomenet kan ikke fanges i endegyldige definisjoner. Den litterære offentligheten er likevel rik på ulike smaksdommer og vurderinger, og hvert år ser vi verk som får gode anmeldelser, vinner litterære priser, blir oversatt til andre språk og omtalt på internasjonale litteraturfestivaler, for å nevne noe. Spørsmålet om litterær kvalitet kan imidlertid ikke kun overlates til den dagsaktuelle offentligheten, siden historien har vist med all mulig tydelighet at mange verk som i dag blir regnet for å være av høy kvalitet, slett ikke var en umiddelbar suksess. Men ett er sikkert: Om et litterært verk skal bli anerkjent som et verk av høy kvalitet, må det anerkjennes av en eller flere lesere. Og dette krever igjen en form for vurdering.

I den pågående diskusjonen om litterær vurdering er det rom for uenighet. Men dette rommet er ikke grenseløst. Vi har instinktivt et behov for å kreve at visse smaksdommer bør deles. Men kan vi kreve at andre skal anerkjenne vår smaksdom? Og hvor skal standarden for litterær kvalitet eventuelt forankres? Skal den i det hele tatt forankres? Eller er forestillingen om en litterær kanon eller en ideell kritiker avleggs i en offentlighet

som blir stadig mer flerstemmig og fragmentert? Spørsmål som dette er langt fra nye, men de er fremdeles aktuelle, og det er viktig å stille dem. Den viktigste grunnen til dette er at spørsmålet om litterær kvalitet bare kan besvares med en åpen og reflektert diskusjon som er årvåken for de utfordringene litteraturen selv presenterer. Dette gjelder for det litterære feltet generelt, men også (og ikke minst) for dem som forvalter offentlige litteraturpolitiske tilskuddsordninger.

I de foregående kapitlene har vi sett hvordan Kulturrådet huser både den regelstyrte forvaltningslogikken og den skjønnsbaserte kunstlogikken. På den ene siden legger forvaltningslogikken vekt på at saksbehandlingen må være effektiv og forutsigbar, «preget av likebehandling og åpenhet» (Vestbø, 2017). På den andre siden arbeider de ulike vurderingsutvalgene innenfor kunstfeltets logikk, og baserer sine avgjørelser på kunstfaglig skjønnsvurdering. Diskusjonene i utvalgene blir ikke referatført, og det gis kun standardiserte begrunnelser for avslag. Fra tid til annen er disse premissene gjenstand for offentlig debatt. Spørsmålene som stilles er gjerne disse: Bør kriteriene for innkjøp være tydeligere fra Kulturrådets side? Bør vurderingsutvalgene i større grad begrunne sine avslag? Og er det riktig at avgjørelsene fattes i lukkede rom?

I de to neste kapitlene ser vi nærmere på spørsmålet om litterær kvalitet ut fra kunstlogikkens perspektiv. Kapitlene henger innbyrdes sammen og har sitt eget teoretiske rammeverk, forankret i filosofisk estetikk, som supplerer den sosiologiske feltteorien som legger premissene i boken for øvrig. I dette kapitlet nærmer vi oss spørsmålet om kvalitet i litteraturen ved å se hvordan det inngår i en flere hundre år lang diskusjon om blant annet estetikk, smak og dømmekraft. I første del tar vi utgangspunkt i 1700-tallet, hvor spørsmålet om *det skjønn*e forflytter seg fra gjenstanden (kunstverket) til bevissthet, noe som resulterer i et filosofisk forsvar for en smaksstandard (Hume) og en undersøkelse av muligheten for å kreve allmenngyldighet når vi feller en smaksdom (Kant). I andre del ser vi hvordan begge disse forestillingene blir utfordret i moderne tid, og hvordan begrepet «kvalitet» gjennomgår en dyptgripende endring som får kon-

sekvenser for hvordan vi forstår «kvalitet» som en estetisk term. Vi vil her trekke veksler på de innsiktene som er frembrakt gjennom Kulturrådets forskningsprosjekt *Kunst, kultur og kvalitet*, og oppsummere de momentene som blir viktige for vårt arbeid i fortsettelsen. Hensikten med denne gjennomgangen er å forstå hvordan det i det hele tatt ble et litteraturpolitisk mål at norske kunstnere og kunstinstitusjoner skal holde «høy kvalitet», og hvordan kvalitetsvurderingen i Kulturrådet er forankret i en flere hundre år lang debatt preget av både paradokser, dilemmaer og praktiske løsninger. Kapitlet fungerer også som en introduksjon til kvalitetsdebatten for lesere som ikke er kjent med tematikken fra før.

Del I: Kvalitet, smak og dømmekraft: Fra det objektive skjønnhetsbegrepet til kritikk av dømmekraften

I 1790 ga Immanuel Kant ut *Kritikk av dømmekraften*, hvor han argumenterte for den estetiske dommens subjektive allmenngyldighet. Ifølge Kant ligger det en universell fordring i smaksdommen som gjør det mulig å begrunne det estetiske områdets autonomi. Kant hevdet at kunst var frembrakt i frihet, at det ikke kunne formuleres noen regler for kunst, og at kunst var å anse som et produkt av geniets skaperkraft. Verket markerte høydepunktet i et meget viktig århundre i estetikkens historie: For første gang blir estetikken en integrert del av et filosofisk system, og den estetiske dømmekraften løftes opp på et filosofisk nivå, som en formidler mellom den rene fornuft og den praktiske fornuft. Når Kant i *Kritikk av dømmekraften* definerer smaken som «evnen til å dømme om det skjønnne gjennom et fullstendig interesseløst velbehag eller mishag» (Kant, 1790/1995, s. 79), oppsummerer han på mange måter den utviklingen innenfor estetikken som har foregått på 1700-tallet. I løpet av dette århundret ble epistemologiske problemstillinger en stadig viktigere del av estetikken. Denne utviklingen kan sees i sammenheng med filosofiens historie for øvrig: Fra og med Descartes skjer det et skifte i filosofien, en

dreining fra ontologiske til epistemologiske spørsmål. Dette får ringvirkninger på alle felt, og estetikken er intet unntak.

Vendingen mot epistemologien førte til at det objektive skjønnhetsbegrepet som hadde dominert estetikken siden Platon, nå ble erstattet. Det objektive skjønnhetsbegrepet blir blant annet forsøkt definert i Platons dialog «Hippias maior». Her hevder Sokrates at alle skjønne ting har én felles kvalitet ved seg som gjør dem til skjønne. Skjønnhet er altså ifølge det objektive skjønnhetsbegrepet en kvalitet knyttet til *gjenstanden*, og det blir følgelig viktig å finne denne skjønnhetens kjerne, for på denne måten å finne den egenskapen alle skjønne ting deler. Dette viser seg å være svært vanskelig, og jakten på de skjønne objektors fellesnevner ender resultatløs.

I løpet av 1700-tallet går man bort fra å diskutere «skjønnhet» som en kvalitet knyttet til gjenstanden, og reflekterer i stedet over hvordan «skjønnhet» eksisterer i bevisstheten. Dette fører til at estetikken kommer til å dreie seg om den estetiske erfaringens natur. Engelske og tyske filosofer er spesielt sentrale i denne utviklingen. Filosofer som Shaftesbury, Burke og Hume leverer avgjørende bidrag til den nye estetikken. Det samme gjør Baumgarten og ikke minst Kant. Resultatet er at estetikken får begreper som estetisk desinteressethet og drøftelser av smakens problem som erstatning for det objektive skjønnhetsbegrepet.⁶⁸

David Hume og jakten på «the standard of taste»

Et mulig dilemma med den nye tilnærmingen til estetiske problemstillinger på 1700-tallet er at den tar utgangspunkt i at skjønnhet er i øyet som ser, med de problemene dette medfører. Hvordan skal vi håndtere mangfoldet av smaksdommer samtidig som vi forbeholder oss rett til å hevde at noen kunstverk er bedre enn andre? Svaret er ifølge David Hume å identifisere en *smaksstandard*. I essayet «Of the standard of taste» fra 1757 argu-

68 Dette er det gjort utførlig rede for i en rekke artikler som omhandler estetikkens historie. Se f.eks. J. Stolnitz' artikler «On the Origins of Aesthetic Disinterestedness» (1961a) og «Beauty: Some Stages in the History of an Idea» (1961b).

menterer han for at det er mulig å sirkle inn en slik standard. Essayet tar utgangspunkt i velkjente dilemmaer knyttet til smak: På den ene siden kan vi godta at smak er subjektivt. «Smak og behag kan ikke diskuteres» er et akseptert utsagn. Hume har heller ingen problemer med å fremføre argumenter for den subjektive smaken. Smak er subjektivt, i den forstand at skjønnhet eksisterer som en følelse i tilskuerens bevissthet og ikke som en kvalitet ved selve gjenstanden. Ett tusen forskjellige følelser knyttet til én og samme gjenstand er derfor alle like «riktige»: Vi har de reaksjonene vi har, og de er riktige i den forstand at vi reagerer som vi gjør. Så langt skulle vi ikke ha noen problemer med å enes om at våre estetiske preferanser er like subjektive som våre kulinariske preferanser: «To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an enquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter» (Hume, 1757/1987, I. XXXIII).

Men, fortsetter Hume, selv om vi aksepterer, på epistemologisk grunnlag, at smak er subjektivt, kan vi ikke akseptere en mann som i fullt alvor hevder at Ogilby er bedre enn Milton. I slike tilfeller glemmer vi vår aksept av smak som noe subjektivt. Og med rette, ifølge Hume: Hvis alle smakspreferanser skulle stille på lik linje, ble det anarki, og da ville det ikke lenger være mulig å føre en estetisk diskusjon. Det er derfor naturlig for oss å søke en smaksstandard.

Basert på det han kaller «general observations concerning what has been universally found to please in all countries and in all ages» (Hume, 1757/1987, I. XXXIII), mener Hume det lar seg gjøre å formulere et knippe komposisjonsregler for det skjønne kunstverket. Empiristen Hume sier – med en sarkastisk brodd til det rasjonalistiske vitenskapsmiljøet – at selv om reglene er empiriske generaliseringer som ikke kan formuleres a priori, er det ikke desto mindre regler vi må kunne enes om:

Though it be certain that beauty and deformity, more than sweet and bitter, are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, [...] it must be allowed that there are certain qualities in objects, which are fitted by nature to produce those particular feelings. (Hume, 1757/1987, I. XXXIII)

Men at kunstverket oppfyller komposisjonsreglene, er alene ikke nok. På samme måte som det finnes god og dårlig kunst, finnes det også god og dårlig smak. En rekke faktorer kan forstyrre oss når vi skal bedømme et kunstverk, og det er viktig å passe på at persepsjonsbetingelsene er oppfylt. Smak defineres nemlig som evnen til å erfare og legge merke til. Aller helst skal vår smak være så fininnstilt at den kan fange opp alle nyanser. Idealet er å ha såkalt «delicacy of taste». De få som har denne fininnstilte smaken, er «de ideelle kritikerne». Humes krav til de ideelle kritikerne er så strenge at det neppe kan være særlig mange av dem, men det er da heller ikke poenget. Ifølge Hume er det nemlig de ideelle kritikerne som representerer smaksstandarden, og vi andre bør orientere oss etter dem i den estetiske diskursen:

Strong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfected by comparison, and cleared of all prejudice, can alone entitle critics to this valuable character; and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste. (Hume 1757/1987, I. XXXIII)

Når Hume har karakterisert de ideelle kritikerne, har han også identifisert smaksstandarden. Hume innrømmer riktignok at det stadig kan oppstå uenighet, selv når de ideelle betingelsene for god kunstkritikk er oppfylt. Det er slett ikke sikkert at en smaksstandard og et knippe ideelle kritikere vil være i stand til å oppheve den forvirrende uenigheten i estetiske debatter. Imidlertid kan en smaksstandard og ideelle kritikere fungere positivt med tanke på å stimulere til ytterligere estetisk samtale.

Kants estetikk: Smak som dømmekraft

Forestillingen om en smaksstandard og et sett med ideelle kritikere er nær forbundet med et annet problem i estetikken på 1700-tallet: Hvor-

dan kan vi anerkjenne at smaken er subjektiv, samtidig som vi hevder at visse smaksdommer er allmenngyldige? Det er altså dette Immanuel Kant konfronterer når han i *Kritikk av dømmekraften* lar begreper som smak og dømmekraft blir gjenstand for en dyptloddende filosofisk undersøkelse. Til forskjell fra Hume er Kant ikke opptatt av å argumentere for en smaksstandard. I stedet ønsker han å avdekke *nødvendige* betingelser for smaken. Med Kant får vi en fullt utviklet epistemologisk estetikk, og *Kritikk av dømmekraften* handler derfor om den estetiske erfaringen og dens logikk.

Dette har sammenheng med Kants erkjennelsesfilosofi. Kants «koper-nikanske vending» i filosofien består i en vending mot subjektet: Strukturen i universet er et resultat av menneskelig observasjon. Han oppgir ikke den objektive tenkningen, men hevder at objektiv tenkning alltid er forankret i mennesket. På denne bakgrunn er det mulig for Kant å utarbeide en erkjennelsesteori grunnet i enkeltmennesket. Objektive prinsipper må – i henhold til Kants filosofi – alltid etableres med henblikk på subjektet. Kant lykkes dermed i å gi full støtte til den moderne empiriske vitenskapen samtidig som han gir full støtte til at mennesket er et fritt og ansvarlig vesen.

Kant vektlegger altså at kunsten bare kan vurderes på sine egne premisser, og han skiller det *skjønne* fra det *gode* og det *behagelige*. Skjønn kunst kan dessuten beskrive ting – som i naturen ville være heslige eller ubehagelige – som skjønne. Her, sier Kant, «viser den skjønne kunsten sin fortreffelighet» (Kant, 1790/1995, s. 192).⁶⁹ Når vi i dag argumenterer for at et verk som Bret Easton Ellis' *American Psycho* kan være et kunstverk, til og med et godt kunstverk, til tross for innholdet, er dette derfor i tråd med Kants teorier.

Sentralt i Kants estetikk står definisjonen av smak som «evnen til å dømme om det skjønne gjennom et fullstendig interesseløst velbehag eller mishag». «Interesseløst» betyr i denne sammenheng ikke «uinteressert», men derimot «løst fra enhver *praktisk* interesse». Det desin-

69 Aristoteles har et tilsvarende poeng i sin *Poetikk* (se Aristoteles, 2008, s. 33).

teresserte velbehaget frembringer ikke et behov for selve gjenstanden eller forestillingsmåten, slik tilfellet er med det praktiske velbehaget. Den desinteresserte smaksdommen er kontemplativ – en rent beskuende dom, distansert fra subjektets private behov, begjær, kunnskap, kulturelle nivå og andre faktorer. Kunstopplevelsen skaper harmoni mellom forestilling og forstand ved at kunsten oppleves som hensiktsmessig uten at den tjener noe praktisk formål:

Det praktiske velbehaget bestemmes ikke bare av forestillingen om gjenstanden, men også av subjektets forbindelse med dets eksistens. [...] Smaksdommen er derimot [...] en dom som er indifferent med hensyn til en gjenstands eksistens, og som bare betrakter gjenstandens beskaffenhet ved å sammenholde den med følelsen av lyst og ulyst. (Kant, 1790/1995, s. 78)

Mens Hume betrakter følelsene som kilde til estetisk erfaring, er Kants teori om dømmekraften basert på at smaksdommen felles *før* en eventuell lystfølelse oppstår. I paragraf 9, som Kant betegner som *nøkkelen* til smaksdommen, heter det: «Denne rent subjektive (estetiske) bedømmelsen av gjenstanden, eller av forestillingen hvorved den gis, går *forut* for lysten ved gjenstanden; den er *grunnen* til denne lysten ved erkjennelsesevnenes harmoni» (Kant, 1790/1995, s. 87).

Den estetiske dommen er derfor begrepsløs. Den kan ikke begrunnes eller bevises, men på grunn av det desinteresserte velbehaget vi legger til grunn når vi feller en smaksdom, kan vi kreve allmenngyldighet for denne dommen. Når vi feller en smaksdom, handler dette primært om oss selv, sier Kant, men vi taler med en allmenn stemme. Siden velbehaget kan tilbakeføres til nødvendige betingelser for erkjennelse som vi må forutsette hos alle, må vi forutsette at de andre er enige. I tillegg til den interesseløse smaksdommen finnes det private smaksdommer som ikke fordrer noe krav om allmenngyldighet. Det *skjønne* skilles derfor ut fra det *gode* og det *behagelige*:

Når det gjelder det behagelige, er enhver tilfreds med at hans dom, som hviler på en privat følelse, og gjennom hvilken han sier om en gjenstand at han liker den, innskrenker seg til hans person alene. [...] Hva det behagelige angår, gjelder således grunnsetningen: *enhver har sin egen smak* (sansenes smak). (Kant, 1790/1995, s. 81)

Humes paradoks er derfor ikke et paradoks hos Kant. Men dermed er det også av største viktighet å skille det behagelige fra *det skjønne*. Med det skjønne forholder det seg nemlig ganske annerledes:

[H]older han noe for å være skjønt, så forventer han at andre har et lignende velbehag; han dømmer ikke bare for seg selv, men for enhver, og taler om skjønnhet som om den var en egenskap ved tingene. [...] Han klandrer dem hvis de dømmer annerledes, og frakjenner dem smak, hvilket han ikke desto mindre forlanger at de skal ha. Her kan man derfor ikke si at enhver har sin egen smak. Det ville nemlig være ensbetydende med å si at det slett ikke finnes noen smak, dvs. ingen estetisk dom som rettmessig kan gjøre fordring på alles tilslutning. (Kant, 1790/1995, s. 81–82)

Et sentralt poeng for Kant er altså at vi *fordrer* allmenngyldighet når vi dømmer om det skjønne (eller stor kunst, som vi kanskje ville sagt i dag). Og siden den estetiske smaksdommen er av en slik natur at den angår den allmennmenneskelige delen av vår bevissthet, er det mulig for Kant å definere den som *subjektivt allmenngyldig*.

Det er imidlertid ikke gitt at vi vil *være* enige, og våre estetiske diskusjoner og tvister er ikke over med Kants estetikk. Kants agenda i *Kritikk av dømmekraften* er imidlertid først og fremst *deskriptiv*, ikke kunstkritisk. Spørsmålet om hvordan en estetisk dom eventuelt skal begrunnes og hva som skal til for at vi kan formidle våre vurderinger til andre, er ikke et tema hos Kant. Allikevel er *Kritikk av dømmekraften* stadig aktuell i den moderne debatten om estetikk. Dette skyldes ikke minst at Kant legger så stor vekt på frihet både i skapelsen og vurderingen av

kunst, og dermed legger til rette for at vi kan forstå kunst som et eget felt. Han vektlegger også mottagerens aktive rolle i kunstopplevelsen, og – i forlengelsen av dette – hvor viktig det er at kunst blir *anerkjent* som kunst.⁷⁰

Del II: Fra standard til standardisering: Kvalitetsbegrepet i moderne tid

Forutsetningene for å diskutere begreper som kvalitet, smak og dømmekraft har endret seg radikalt fra 1700-tallet og frem til i dag. I en nyere artikkel om litterær kvalitet i et historisk perspektiv reflekterer en gruppe litteraturforskere ved Universitetet i Bergen over at vanskeligheten med å gripe og definere fenomenet litterær kvalitet ikke har blitt mindre med årene, snarere tvert imot: «Siden romantikken er [...] den vestlige kulturen blitt ytterligere subjektivert, mye mer historisert og dessuten sterkt utfordret for sitt hegemoni» (Hagen, Hamm, Pedersen, Sejersted & Vassenden, 2018, s. 85). Dette får også konsekvenser for hvordan vi nærmer oss Kants og Humes tekster:

Hume skriver [...] at «den samme Homer som gledet Athen og Roma for tusen år tilbake, blir ennå beundret i Paris og London». *Iliaden* og *Odysseen* har beholdt all sin kraft, sier han, gjennom alle «forandringer i klima, politisk styresett, religion og språk». 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? (Hagen mfl., 2018, s. 85)

70 Mary A. McCloskey formulerer det på følgende måte i sin bok *Kant's aesthetic*: «In not seeing a beautiful strawberry to be beautiful and in seeing it just as the fruit of the strawberry plant or as something to eat one does not violate any real end. However, in failing to appreciate the worth of a worthwhile of art one does violate a real and not merely a 'formal' end. Its finality – the causation of the object by its concept and the perfection of the object in relation to that concept – is produced through a human act. Fine art is produced as art and must be recognised as art» (McCloskey, 1987, s. 107–108).

Tanken om det universelle og allmennmenneskelige, som for Hume og Kant synes enkel å artikulere, er i dag presset fra flere hold, og både feministiske og postkoloniale perspektiver har utfordret etablerte forestillinger om den litterære kanon så vel som muligheten til å kreve at en bestemt estetisk smaksdom skal eller bør deles. Artikkelen konkluderer likevel med at de «tradisjonelle kvalitetskriteriene lever [...] 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» (Hagen mfl., 2018, s. 106).

Alt dette medfører at vi i dag nærmer oss fenomenet litterær kvalitet i et bredere perspektiv enn tidligere. Dilemmaene og paradoksene er flere, og svarene har kanskje også flere forbehold. Men *spørsmålene* er ikke nødvendigvis så ulike som på Humes og Kants tid: Hva er det som gjør at vi vurderer noen kunstverk som gode og andre som svake? Og hvem er best egnet til å vurdere dette?

I Kulturrådet kommer disse spørsmålene blant annet til uttrykk i forvaltningen av innkjøpsordningene: Hva skal kjøpes inn? Hvordan skal kvaliteten sikres? Og hvem skal få ansvar for å vurdere det? I de senere årene har Kulturrådet også tatt initiativ til å stille spørsmålet om selve *begrepet* kvalitet i en tverrfaglig kontekst. Gjennom forskningssatsingen *Kunst, kultur og kvalitet* er kvalitetsbegrepets historiske og politiske forutsetninger grundig drøftet. Dette har blant annet resultert i to tverrfaglige antologier, *Kvalitetsforståelser* (Eliassen & Prytz, 2016) og *Kvalitetsforhandlinger* (Hovden & Prytz, 2018), hvor en rekke forskere, filosofer og kritikere nærmer seg begrepet «kvalitet» i kunst og kultur fra flere hold.

I den førstnevnte antologien blir det særlig lagt vekt på «den betydning de institusjonelle og politiske rammene har for kvalitetsforståelsen» (Eliassen & Prytz, 2016, s. 3). Både enkeltvis og samlet belyser artiklene hvordan begrepet kunstnerisk eller litterær «kvalitet» i realiteten er av nyere dato og ikke så selvforklarende som man kanskje skulle tro. Redaktørene Knut Ove Eliassen og Øyvind Prytz tar også til orde for en skjerpet bevissthet om hvilke begreper vi tar i bruk når vi vurderer kunstverk: «Det er vårt håp at tekstene i denne boken viser kompleksiteten ved begrepet 'kvalitet', og

videre at de anskueliggjør hvordan 'kvalitet' kun er én mulig måte å artikulere og vurdere estetisk verdi på» (Eliassen & Prytz, 2016, s. 4).

Kvalitet, benchmarking og nyliberalisme

Knut Ove Eliassen utdyper denne problemstillingen i sin artikkel, som har tittelen «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet». I artikkelen tar han utgangspunkt i at begrepet «kvalitet» brukes som om det var selvforklarende, men at det i realiteten er ganske nytt å snakke om kvalitet slik vi gjør i dag. Det viktigste poenget i vår sammenheng er at «kvalitet» har andre konnotasjoner enn for eksempel «skjønnhet» og «estetisk verdi». Begrepet «kvalitet» er ikke en estetisk term som gir seg selv, og den har ikke alltid vært en viktig del av den estetiske terminologien. Snarere er interessen for «kvalitet» i kunst og kultur av nyere dato, og knytter seg blant annet til samtidens politiske kontekst, ikke minst det vi i dag kjenner som *New Public Management* (Eliassen, 2016, s. 183). Riktignok har kvalitetsbegrepet også tidligere vært en del av det kulturpolitiske vokabularet, fra det utvidede kulturbegrepet ble introdusert i stortingsmeldingene på 1970-tallet, via 1980-tallet hvor «bruken av ordet øker voldsomt» (s. 183), og frem til årtusenskiftet. Men i vår tid har det også fra offentlig hold i økende grad blitt gjort forsøk på å bestemme begrepets innhold. En av grunnene til dette er at kulturoffentlighetens infrastruktur er endret i nyere tid:

Omstruktureringen av offentlighetssfæren i og med de nye sosiale mediene, og dertil hørende nye kanaler for distribusjon og ikke minst vurdering av estetiske produkter, har bidratt sterkt til det som ligner på et bredt sammenbrudd i de enhetlige verdistandardene som tidligere rådet. (Eliassen, 2016, s. 184)

Dette fører til at behovet for å artikulere premissene for vurdering av litterær kvalitet er sterkere enn tidligere. Konsekvensen er imidlertid

at vi er mer eller mindre blinde for de politiske rammene som omgir begrepet i våre dager.

I det 20. århundret har begrepet «kvalitet» spilt en mindre fremtredende rolle i filosofien og estetikken. I stedet har det vært hyppig brukt i vareproduksjon (i tilknytning til såkalt *Benchmarking* og *Quality Assurance*) og i forbindelse med *Management Quality*, hvor målet er å optimalisere ressursutnyttelsen i alt fra flyselskap og banker til deler av offentlig sektor (Eliassen, 2016, s. 194). Resultatet er at begrepet «kvalitet» i økende grad har kommet til å handle om ulike former for *standardisering*.⁷¹ Dette kan synes fjernt fra vurderingen av kvalitet i kunst og litteratur. Men som Eliassen påpeker, spiller disse forholdene inn på vår moderne forståelse av kvalitetsbegrepet. Det er i denne perioden vi begynner å forstå kvalitet som «noe som er bedre, likt med eller dårligere enn noe annet» (s. 197). Og det er også i denne perioden begrepet «kvalitet» for alvor blir knyttet til «*sammenligning* og *spesifisitet*» (s. 197). Det hele kulminerer i det nyliberale paradigmet som fortsatt er rådende innenfor både næringslivet og samfunnsforvaltningen. Sentralt i dette paradigmet står troen på at anvendelsen av markedets mekanismer ikke bare bør gjelde i det tradisjonelle varebyttet, men også anvendes på andre samfunnsområder, deriblant staten og kulturen. Sentrale faktorer er blant annet konkurranse, ytelsesoptimalisering og – ikke minst – sammenligning. «Summen av dette», oppsummerer Eliassen, «er at kvantifisering blir en nøkkel til kvalitetssikring, og omvendt at *Total Quality Management* rommer en ambisjon om alle tings målbarhet, altså ekvivalens» (s. 197).

71 Eliassen sporer denne tendensen tilbake til rustningsindustrien og frem til ledelses- og produksjonsteorien, og fastslår at «[f]remveksten av standarder handler [...] om produksjonslivets behov for å sikre ensartet, konsistent kvalitet» (Eliassen, 2016, s. 195). En av verdens mest innflytelsesrike organisasjoner, utdyper han, er i dag den private *International Organization for Standardization* (ISO), som ble grunnlagt i 1947 og har base i Genève. Organisasjonen har siden 1970 publisert over 20 000 internasjonale standarder som omfatter alt fra papirstørrelse (A4) til ulike standarder for ledelse og miljø. Felles for disse standardene er at de er sammenlignbare over landegrensene, og på denne måten garanterer for den frie utvekslingen av varer og tjenester som er et mantra for vår tid. Fra 1987 og fremover begynte ISO også å publisere ulike sett med ikke-tekniske standarder som handler om å sikre kvalitet i eksempelvis «design, utvikling, produksjon, installasjon og service» (s. 196).

Overført til kvalitetsvurderingen av kunstverk bygger kvalitet i denne betydningen av ordet altså på en forestilling om at det er mulig å sette opp et sett med kriterier som det enkelte verk kan måles mot, og om kriteriene er oppfylt, kan vi konstatere at verket holder en viss kvalitet. I moderne tid beveger interessen for kvalitet seg altså i skjæringspunktet mellom objektet og systemet. Diskusjonene om smak og dømmekraft trer i bakgrunnen, siden systemets klarhet i teorien kan garantere for at erfarne aktører innen et felt vil felle samme dom, at det dermed vil bli lettere å utøve skjønnsvurdering, og at vurderingen vil bli mer transparent. I forlengelsen av dette kan vi spørre om ikke begrepet «kvalitet» også har tydeligere bånd til den regelstyrte forvaltningslogikken enn beslektede termer som «skjønnhet», og dermed bidrar til å øke forventningene til at kvalitet også i kunst og kultur skal være målbar.

I Tildelingsbrevet til Kulturrådet 2020 presiseres det at kulturpolitikens nasjonale mål er «at alle skal få tilgang til et fritt og uavhengig kulturliv av ypperste kvalitet, som fremmer fornyelse, mangfold, inkludering, dannelse og demokratisk deltakelse» (Kulturdepartementet, 2020, s. 2). Graden av kvalitet ser her utvilsomt ut til å være synonymt med «godt». Dette står i kontrast til den rolle kvalitetsbegrepet – ifølge Eliassen – tradisjonelt har spilt i Kulturrådet, for eksempel i forbindelse med innkjøpsordningene, hvor ordet gjerne «i overveiende grad [ble] brukt for å karakterisere håndverksmessig skikkelighet og materialbeherskelse, eller rett og slett bestemte egenskaper ved boken, verket eller fremførelsen» (Eliassen, 2016, s. 200).

Utfordringer

«Jeg vil heller lese en dårlig bok av en god forfatter enn en god bok av en dårlig forfatter», skriver Kjersti Annesdatter Skomsvold i essayet *Den andre forsvinninga* (2019, s. 59), og illustrerer med dette hvor komplisert spørsmålet om kvalitet i litteraturen kan være. Men uansett om vi snakker om *litterær kvalitet* i betydningen «høy kvalitet = god litteratur» eller vi

bruker andre begreper, som *litterær verdi* (som Eliassen foretrekker (2016, s. 200–201)), foretar vi stadig vekk en form for vurdering. En utfordring for alle som arbeider med litteratur, enten man er kritiker, forsker eller medlem av et vurderingsutvalg, ligger i å formidle denne vurderingen videre til andre. Men heller ikke dette er uproblematisk i nyere tid. Vi har tidligere sett hvordan en gruppe litteraturforskere ved Universitetet i Bergen reflekterte over de historiske forutsetningene for oppfatningen av litterær kvalitet. I antologien *Kvalitetsforhandlinger*, som artikkelen er en del av, blir denne artikkelen supplert med en annen artikkel som vektlegger *nyere utfordringer*. Og også her er det stoff til ettertanke.

Artikkelen vektlegger, som vi også tidligere har vært inne på, at offentligheten i dag er både pluralistisk og fragmentert, noe som gjør det stadig mer utfordrende å kreve allmenngyldighet for en bestemt verdivurdering. Begrepet «litterær kvalitet» viser ikke lenger til noe permanent, objektivt eller udiskutabelt, og kanskje må det også være slik. Allikevel er klassiske forfattere som Shakespeare, Dante og Austen stadig høyt ansett, og de

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). (Hagen mfl., 2018, s. 113)

Forestillingen om litterær kvalitet slik vi kjenner den, er allikevel presset fra ulike hold i den litterære offentligheten i dagens Norge, og ifølge artikkelforfatterne er det særlig fire tendenser som utmerker seg: For det første har populærkulturen fra 1970 og fremover fått stadig større aksept som kultur og dermed bidratt til å destabilisere skillet mellom høy- og lavkultur. For det andre har dekonstruksjonen fremdeles status som «den siste retningen innen litteraturvitenskapen» (Hagen mfl., 2018, s. 115), og dekonstruksjonen er kjent for å utfordre alle stabile størrelser, også «all kanoniserende selv-sikkerhet». For det tredje presenterer den såkalte postlitteraturen og andre avantgardistiske strømninger i samtiden litteratur som ikke forsøker å være

«god» i noen tradisjonell betydning av ordet. Og sist, men ikke minst, har kvalitetsbegrepet og forestillingen om den litterære kanons relevans spilt en stadig mindre rolle i norske læreplaner og lærebøker i senere tid.

Særlig det siste poenget fremstår som alvorlig, all den tid de øvrige utfordringene vil kunne håndteres av en kritisk og opplest offentlighet. Men kan vi som samfunn gjenkjenne og enes om litterær kvalitet (eller verdi) hvis vi ikke lenger har en felles forståelse av grunnlaget? Dette maner til ettertanke, all den tid en felles forståelse av kvalitetskriteriene er avhengig av at vi forstår hverandre. Og forestillingen om en litterær kanon, enten den fungerer som en rettesnor eller et utgangspunkt for debatt, har gjennom tidene spilt en viktig rolle når det gjelder å utvikle et felles grunnlag for samtalen om litterær verdi i offentligheten.

I vår sammenheng er det likevel på tide å vende oppmerksomheten mot de *praktiske* løsningene på alle paradoksene og dilemmaene som preger diskusjonene om litterær kvalitet og verddivurdering. I boken *Litteraturpolitikens verktøykasse. Den norske modellen* slår Helge Rønning og Tore Slaatta fast at spørsmålet om litterær kvalitet i en litteraturpolitisk kontekst «mest av alt [er] et praktisk spørsmål, og i ethvert litteraturpolitisk regime finnes det konkrete måter å håndtere og vurdere kvalitet på» (Rønning & Slaatta, 2019, s. 21). I neste kapittel skal vi derfor vende oppmerksomheten mot Kulturrådets praktiske håndtering av kvalitetsspørsmålet.

Litteratur

Aristoteles (2008). *Poetikk* (Ø. Andersen, Overs.). Oslo: Vidarforlaget.

Hagen, E.B, Hamm, C., Pedersen, F.H., Sejersted, J.M. & Vassenden, E.

(2018). Litterær kvalitet 1: Historiske perspektiver. I: J.F. Hovden & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 85–112). Bergen: Fagbokforlaget.

Hagen, E.B., Pedersen, F.H., Sejersted, J.M. & Vassenden, E. (2018).

Litterær kvalitet 2: Nyere utfordringer. I: J.F. Hovden & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 113–142). Bergen: Fagbokforlaget.

- Eliassen, K.O. (2016). Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet. I: K.O. Eliassen & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 183–202). Bergen: Fagbokforlaget.
- Eliassen, K.O. & Prytz, Ø (red.) (2016). *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hovden, J.F. & Prytz, Ø. (red.) (2016). *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hume, D. (1987). Of the Standard of Taste. I *Essays, Moral, Political and Literacy*. Indianapolis: Liberty Fund Books, digital publisering: https://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL.html?chapter_num=28#book-reader (Utgitt 1757.)
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, overs.). Oslo: Pax. (Utgitt 1790 med tittelen *Kritik der Urteilskraft*.)
- Kulturdepartementet (2020). *Statsbudsjettet 2020*. Tildelingsbrev til Norsk kulturråd. Ref. 19/1258–32. 27. januar 2020. Oslo: Det kongelige kulturdepartement. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/bfc80a4a827d42a28f66e5d1f379ae35/norsk-kulturrad-tildelingsbrev-2020-.pdf>
- McCloskey, M.A. (1987). *Kant's Aesthetic*. London: Macmillan.
- Rønning, H. & Slaatta, T. (2019). *Litteraturpolitikens verktøykasse: Den norske modellen*. Oslo: Pax.
- Skomsvold, K.A. (2019). *Den andre forsvinninga*. Oslo: Oktober.
- Stolnitz, J. (1961a). «Beauty»: Some Stages in the History of an Idea. *Journal of the History of Ideas*, 22(2), 185–204. doi:10.2307/2707832
- Stolnitz, J. (1961b). On the Origins of «Aesthetic Disinterestedness». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(2), 131–143. doi:10.2307/427462
- Vestbø, A. (2017, 28. februar). Den litterære infrastrukturen. *Dagbladet*, kronikk, s. 30–31.

Godt nok for innkjøp? Kvalitet i vurderingsutvalgene og i det litterære feltet

Av Anemari Neppe

I forrige kapittel konstaterte vi at spørsmålet om litterær kvalitet er omfattende, men at det i en litteraturpolitisk kontekst først og fremst er et praktisk problem. Rønning og Slaatta konstaterer at løsningen på dette problemet i litteraturpolitikens verden ligger i utøvelsen av et kollektivt skjønn (2019, s. 22). I Norge er det Kulturrådets vurderingsutvalg som har denne oppgaven. I dette kapitlet ser vi derfor nærmere på rammene for utvalgenes arbeid, hva slags kvalitetsbegrep de opererer med, og hvilke retningslinjer de navigerer etter. Vi konsentrerer oss i første omgang om de automatiske innkjøpsordningene for skjønnlitteratur for voksne, nærmere bestemt lyrikk og prosa. De øvrige ordningene vil bli behandlet i senere kapitler.

Kapitlet er inndelt i to deler. I første del undersøker vi hvordan kvalitetsvurderingen i Kulturrådet i dag forankres i samtalen mellom vurderingsutvalgenes medlemmer, hvilke kriterier som ligger til grunn for vurderingen, og hvordan disse kriteriene blir anvendt i utvalgene. I andre del diskuterer vi hva slags konsekvenser det har at den tidligere Ankenemnda nå er avviklet og erstattet med en suppleantordning. Vi konstaterer at tillit mellom partene er avgjørende for at innkjøpsordningen skal fungere, og observerer i forlengelsen av dette at flere av våre informanter peker på nedleggelsen av Ankenemnda som en utfordring i denne sammenheng.

Del I: Det ideelle er det representative

I Rønning og Slaattas bok om norsk litteraturpolitikk kan det synes som om de teoretiske spørsmålene om litterær kvalitet bare kan besvares med et sett med praktiske verktøy. Den situasjonsbestemte skjønnsutøvelsen

som utøves i Kulturrådets vurderingsutvalg, har ikke desto mindre lange tradisjoner, og kan også forankres teoretisk. I forrige kapittel så vi hvordan David Hume forankrer sin forestilling om smaksstandarden i en gruppe kvalifiserte smaksdommeres felles diskusjon. Med dette vektlegger han også *samtalens* betydning for kvalitetsvurderingen. Og nettopp samtalen fremstår i dag som en kraftfull rettesnor i en offentlighet preget av mangfold og friksjon. Kulturrådets antologi om kvalitetsvurdering fra 2018 har tittelen *Kvalitetsforhandlinger* (Hovden & Prytz, 2018), og understreker dermed at vurderingen av kunstnerisk kvalitet i dag er en prosess. I antologiens innledning er samtalen også her etablert som et bærende fundament:

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. (Hovden & Prytz, 2018, s. 21)

I artikkelen «Om grunnlaget for kvalitetsvurderinger i kunst: en begrepslig undersøkelse» utdyper Simo Säätelä dette poenget, og forankrer det blant annet i Humes forestilling om smaksstandarden. Artikkelen tar utgangspunkt i Knut Ove Eliassens refleksjoner over kvalitetsbegrepet som ble skissert i forrige kapittel, og supplerer Eliassens analyse med en filosofisk undersøkelse av begrepet «kvalitet» forankret i Ludvig Wittgensteins begrep om «familielighet» (Säätelä, 2018, s. 62). Säätelä bemerker, med referanse til Eliassen, at det finnes «flere forskjellige kvalitetsforståelser i omløp innenfor ulike områder av kunsten og kulturen» (s. 61). Han argumenterer for et skille mellom *relativ* og *absolutt* kvalitet hvor «relativ kvalitet» fungerer som et relasjonelt begrep, der kvalitet kan forstås ut fra en standard eller et sett med kriterier, mens «absolutt kvalitet» viser til en opplevelse som ikke kan beskrives, men må oppleves (s. 66).⁷² Til tross

72 For en annen tilnærming til spørsmålet om absolutt og relativ kvalitet, se Stian Grøegaards artikkel «Om kvalitet under reformbyråkratiet» (2016).

for at det er forskjeller på de to måtene å forstå kvalitetsbegrepet på, påpeker Säätelä, finnes det også «et underliggende slektskap mellom [dem] som gjør at vi kan snakke om 'familielikhet'» (s. 66). I forlengelsen av Eliassens refleksjoner vektlegger han nødvendigheten av et bevisst forhold til kvalitetsbegrepet, og fremholder at «[k]valitetsvurdering (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 artikulerede målestokker» (s. 68).

Spørsmålet er altså hvor standarden for kvalitet skal forankres, og for Säätelä er løsningen altså å forankre den i samtalen. I kunstfeltet vil det i praksis være vanskelig, for ikke å si umulig, å etablere et sett med udiskutable kriterier for kvalitet. Av hensyn til kunstverkets egenart kan kunstfeltets logikk aldri fullt ut tilpasses moderne forvaltningslogikk. Men dette betyr ikke automatisk at man skal avfeie kvalitetsbegrepet. Løsningen ligger snarere i et perspektivskifte hvor oppmerksomheten forflytter seg fra *enighet om kriterier* til selve *diskusjonen om kvalitet* (s. 80).

I forlengelsen av dette kan vi konstatere at vurderingsutvalgene i Kulturrådet ikke bare er en praktisk løsning på et stort og komplekst teoretisk problem, men trygt forankret i en filosofisk kontekst med røtter tilbake til 1700-tallets debatter om kvalitet, smak og dømmekraft. Vurderingsutvalgene er satt sammen av representanter fra ulike deler av det litterære feltet. Alle har bred erfaring med å vurdere litteratur, og til sammen skal utvalget representere den allment interesserte og kompetente leser. Vurderingsutvalgene kan altså sies å være en moderne variant av Humes ideelle kritikere, i den forstand at det *representative* (bredde og mangfold i blant annet kjønn, alder og geografisk tilhørighet) i dag har større vekt enn det *ideelle*. I praksis forvalter de Kulturrådets standard for litterær kvalitet, og de forvalter den i fellesskap, med samtalen som det bærende element.

I forrige kapittel så vi at det overordnede målet for tilskuddsordningene er å sikre allmennheten «tilgang til et fritt og uavhengig kulturliv av *yppest kvalitet*» (Kulturdepartementet, 2020, s. 2, vår uth.). Vurderingsutvalgenes viktigste mandat er imidlertid ikke å finne frem til de beste

bøkene, men å bestemme hva som er godt nok for innkjøp. Kulturrådet presiserer at de stiller krav til kvaliteten på bøkene som kjøpes inn, men for de automatiske ordningene dreier det seg om et minstekrav. Dette betyr at vurderingsutvalgene er forpliktet til å konsentrere seg om de utgivelsene som enten er for svake til å bli innkjøpt eller befinner seg i en gråsoner. Spesielt for prosautvalget, som behandler et økende antall titler per år, er utfordringen å navigere mellom de bøkene som blir innkjøpt «uten særlig begeistring» (Prosautvalget, 2013), og de som får avslag.

Samtalene i vurderingsutvalgene har derfor et annet formål enn de fleste andre samtaler om kvalitet i det litterære feltet. Der Det litterære råd diskuterer hvem som kvalifiserer for medlemskap i Forfatterforeningen og hvem som skal få arbeidsstipend eller Tarjei Vesaas' debutantpris, og der ulike prisjuryer bestemmer hvem som for eksempel skal få Brageprisen eller nomineres til Nordisk råds litteraturpris, skal vurderingsutvalgene i Kulturrådet først og fremst diskutere hvor den nedre grensen for kvalitet går. Begrunnelsene er unntatt offentlighet, men medlemmene vet samtdig at vedtakene kan bli gjenstand for debatt.

Vurderingsutvalgene, prisjuryene og Det litterære råd har likevel det til felles at de diskuterer sine vurderinger med andre, og at avgjørelsene tas i fellesskap. Som vi skal se er også vurderingskriteriene i stor grad de samme, enten man diskuterer prisvinnere, nullinger eller gråsoner.

Kulturrådet – en objektiv og nøytral kritiker

Rønning og Slaatta bemerker at samtalene i vurderingsutvalgene kan sammenlignes med vitenskapelige fagfellevurderinger «ved at like kyndige (forfattere) leser og vurderer andre forfatters verk» (2019, s. 22). Forskjellen er at ingen utenfor Kulturrådet, heller ikke forlagsredaktøren eller forfatteren, har tilgang til vurderingen. Det er viktig å understreke at dette ikke er unikt for vurderingsutvalgene i litteratur. Kulturrådets informanter understreker at praksisen kan sammenlignes med arbeidet i andre utvalg på andre kunstfelt i Kulturrådet: «I de tilfellene hvor skjønnsvedtak

begrunnes (noe som er ganske sjelden), er det svært svært [sic] kortfattede begrunnelser, og jeg tror aldri jeg har sett at skjønnsvedtak om støtte for eksempel til kunstbøker eller faglitteratur på kulturvern eller liknende begrunnes.» Vurderingsutvalgene for litteratur er imidlertid gjenstand for bredere offentlig interesse enn mange av de andre utvalgene i Kulturrådet, og for mange er utvalgenes arbeid omgitt av et mytisk skjær. Retningslinjene for arbeidet, og de ulike kriteriene utvalgsmedlemmene forholder seg til, er likevel klart formulert og offentlig tilgjengelig. Det finnes også flere publikasjoner som gir et innblikk i vurderingsutvalgenes arbeid. Knut Oterholm analyserte diskusjonene i både Prosautvalget og Lyrikkutvalget i sin doktoravhandling fra 2019. Hans analyser er et verdifullt bidrag til å forstå Kulturrådets vurderingsarbeid, ikke minst fordi han sammenligner det med andre profesjonelle leseres diskusjoner. Et annet viktig bidrag er Jahn Thons analyse av den nå nedlagte Ankenemnda i *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (2016).

Jahn Thons analyse tar utgangspunkt i nullingen av Anne Holts *Mea Culpa* i 1998 (se også kapittel 2). Dette vedtaket, som Ankenemnda altså opprettholdt, resulterte i en omfattende debatt, «deriblant flere store offentlige konferanser» (Thon, 2016, s. 503), som kulminerte i at hele innkjøpsordningen ble utredet. Ifølge Thon var vedtaket om nulling begrunnet i en «rent estetisk litterær vurdering» av romanen: «Begrunnelsen var rent litterær og knyttet til at boken var 'en uinteressant, dårlig utroskapsroman', dominert av 'trivialiteter, banaliteter og mangel på uro og spenning'» (s. 503). Thon legger også vekt på at den estetiske vurderingen veide tyngre enn andre argumenter, som at boken hadde et viktig tema eller at den ble kjøpt og lest av mange. Den voldsomme debatten, fortsetter han, handlet imidlertid ikke bare om en bestemt bok eller en bestemt forfatter, men om Ankenemndas – og dermed Kulturrådets – rolle: «Ankenemnda opptrådte i offentligheten som de alltid hadde gjort: som litteraturkritikere med offisielt mandat – noe som i seg selv er svært problematisk» (s. 503). For Thon kan innkjøpsordningen betraktes som en art «statsautorisert litteraturkritikk» (s. 502), og vurderingsutvalgene har i forlengelsen av dette et viktig, men vanskelig mandat.

Thon konkluderer med at vurderingsutvalgene i Kulturrådet arbeider etter de samme kriteriene som gjelder i normal litteraturkritikk. Å være medlem av et vurderingsutvalg er likevel noe ganske annet enn å være litteraturkritiker, noe medlemmene også er klar over. En informant i Knut Oterholms avhandling reflekterer over dette:

Jeg er vant til å lese på en annen måte [enn i vurderingsutvalget]. Her har jeg følelsen av at jeg bør være mer objektiv når jeg leser, at jeg mobiliserer en mer nøytral side av meg selv. Jeg er vant til å lese ut fra interesse, nysgjerrighet, lyst. Det er det som har vært drivkraften. Jeg har jobbet i sammenhenger der jeg har vært alene. Det betyr at jeg har måttet velge, eller valgt, en mer subjektiv, personlig måte å jobbe på. Jeg har fulgt min egen oppfatning av kvalitet og utvidet forståelsen av hva som er godt etter hvert. Det er annerledes enn å arbeide her. Men en lærer å lese av dette arbeidet også. (PD4) (Oterholm, 2019, s. 178)

Der kritikeren kan tillate seg å være subjektiv, har medlemmene av vurderingsutvalgene en mer objektiv, nøytral rolle. De representerer ikke bare seg selv og sin egen smak, og de feller sine dommer i dialog med andre lesere. Å vurdere om en bok er god nok for innkjøp, er dessuten ikke ensbetydende med å vurdere om en bok er *god*. En av våre informanter sier det slik: «Å vurdere om noe er godt nok avhenger ikke av om man liker boken i det hele tatt.»

Forestillingen om den objektive og nøytrale rammen legger premisene for utvalgenes arbeid. Men de konkrete skjønnsvurderingene minner i praksis om skjønnstøvelsen i det litterære feltet for øvrig. Oterholm bemerker at de ulike gruppene han intervjuet i sitt arbeid (henholdsvis bibliotekarer, medlemmer i vurderingsutvalgene og medlemmer av Det litterære råd), i det store og hele hadde en felles forståelse av de sentrale kriteriene for litterær kvalitet:

Selv om deltakergruppene har ulike mandat og motivasjon for sine praksiser, deler de flere kriterier for hva som oppfattes som er litterær kvalitet: vesentlig for at noe oppfattes som litterær kvalitet er at verket

evner å involvere og bevege leseren. For alle gruppene som har deltatt er det avgjørende for god skjønnsutøvelse at den ikke er mekanisk, dette gjelder enten om fokus for vurderingen primært er orientert mot leserens reaksjon eller verket. (Oterholm, 2019, s. 8)

Oterholm konstaterer at begrepet *litterær kvalitet* fungerer som et hovedkriterium for vurderingsutvalgene, og at medlemmene også opererer med flere underkriterier. Hva slags kriterier er så dette, og hvordan finner utvalgsmedlemmene – og vi – frem til dem? Slik vi ser det, er kriteriene beskrevet i fire skriftlige kilder, som alle er offentlig tilgjengelig. Tre av de fire kildene er utformet i Kulturrådet, hvorav tre før og den fjerde etter endringene fra 2015.

Kvalitet og kriterier

La oss først se på de kriteriene som omhandler det litterære verket som et eget objekt. I den forbindelse finnes det to lister som begge setter søkelys på hvilke elementer i et verk som kan bidra til en opplevelse av høy eller lavere kvalitet. Den første er utformet av Kulturrådet i 1994, og består av et sett med vurderingskriterier i stikkordsform. Listen ble i sin tid utformet av forfatteren Paal-Helge Haugen (jf. Thon, 2016, s. 504), og er en stikkordliste med standardbegrunnelser som Ankenemnda kunne bruke når de skulle begrunne sine vedtak offentlig.⁷³ Denne listen er ofte sitert og nevnes eksempelvis både av Bale (2001), Freihow (2001), Thon (2016) og Oterholm (2019) som et utgangspunkt for kvalitetsvurdering av litteratur. Kriteriene er:

73 Ole Marius Hylland skriver i en artikkel at Ankenemndas standardbegrunnelser i sin tid ble utarbeidet som følge av press utenfra: «In 1996 a writer complained to the Norwegian Parliamentary Ombudsman (*Sivilombudsmannen*) stating that the justification for *not* including her book in the purchasing programme was not good enough, and a potential violation of the Public Administration Act (*Forvaltningsloven*). The ombudsman ruled in favor of the Art Council, but the council decided that it should formulate a set of criteria to be used both for the assessment and dismissal of books in the programme» (Hylland, 2012, s. 15).

- sjangerspesifikke virkemidler
- stilistiske virkemidler
- struktur og komposisjon
- tematisk oppbygging og utvikling
- språkbehandling
- kunnskapsgrunnlag

I sin avhandling konkluderer Oterholm med at disse kriteriene stadig vekk var virksomme i utvalgene han observerte på 2000-tallet: «Selv om kriteriene [...] ikke eksplisitt nevnes i vurderingssamtalene, anvendes de implisitt i arbeidet», konkluderer han (Oterholm, 2019, s. 183). Oterholms informanter vektlegger imidlertid at kriteriene ikke oppleves som forhåndsdefinerte, men oppstår i møte med det aktuelle verket:

I samtalen starter en av deltakerne med å slå fast at kriterier er noe en oppdager: «Det er i møte med den konkrete boka man oppdager kriteriene» (PD4). Betrakningene gjenspeiler på dette punktet en grunnleggende praktisk tenkemåte, nemlig at kriterier er resultater av en prosess og ikke på forhånd gitte målestokker for kvalitet. Å anvende kriterier er også å prøve dem ut mot boka. Kriteriene aktualiseres i lesningen og i vurderingen – som er samtalen. (Oterholm, 2019, s. 193)

Selv om utvalgene, bevisst eller ubevisst, forholder seg til ulike sett med kriterier, skal dette altså ikke forstås dit hen at kriteriene regnes som normative. Det er snarere et sett med deskriptive kriterier som beskriver hva slags momenter som kan være sentrale i en diskusjon om litterær kvalitet. At kriteriene, slik Oterholm ser det, anvendes *implisitt* uten at de nevnes eksplisitt, er et uttrykk for dette: En leser med lang erfaring, som har til hensikt å innta en objektiv og nøytral leseposisjon, kan møte det litterære verket på sine egne premisser og forstå hva slags kriterier det skal vurderes etter.

Et annet viktig dokument i denne sammenhengen er oversikten over retningslinjer som blir brukt i Det litterære råd, som flere av våre informanter refererer til. Også dette er først og fremst et deskriptivt dokument. En

informant som i sin tid var med på utformingen, karakteriserer det som «et utsnitt av det man snakker om i Rådet». Oversikten fra Det litterære råd har mange av de samme elementene som finnes i Haugens liste, og også her handler det om kriterier knyttet til selve verket. Siden dokumentet er utformet i Forfatterforeningen, handler det også spesielt om forfatterens evner. Blant kriteriene som nevnes er språk (som står øverst på listen), håndverk, blikk, kognitiv verdi, troverdighet, nødvendighet, originalitet og sjangerbevissthet. Avslutningsvis nevnes også aktualitet og risiko. Spørsmål som diskuteres er blant andre disse: «Behersker forfatteren språket? Har forfatteren kontroll på sine virkemidler? Hvordan er komposisjonen? Er forfatteren stilbevisst?» Og: «Tror man på den litterære stemmen?» (Det litterære råd i DnF, u.å.)

Det er altså verdt å merke seg at den nedlagte Ankenemnda og Det litterære råd – som for det meste må sies å diskutere bøker i hver sin ende av skalaen – hadde noenlunde samme utgangspunkt for sine diskusjoner om litterær kvalitet. Kriteriene for litterær kvalitet i et verk oppleves som stabile i de to listene, selv om formålet med diskusjonene er forskjellig. Om et verk innfrir eller oppleves som sterkt, vil det antagelig innfri på flere punkter i disse listene – og motsatt om det oppleves som et svakt verk. Språk og sjanger er eksempler på to kriterier som kan være utslagsgivende for leseropplevelsen, enten i den ene eller den andre retningen.

Det litterære råd ligger i sin funksjon og sitt mandat enda nærmere Humes ideelle kritikere enn vurderingsutvalgene i Kulturrådet, siden Det litterære råds oppgave (når de fungerer som stipendkomité) nettopp er å identifisere de beste bøkene og de største (eller mest lovende) forfatterskapene. I sitt dokument understreker de innledningsvis – ikke ulikt Hume – at spørsmålet om litterær kvalitet er omfattende, men at en erfaren leser likevel vil være i stand til å skille mellom verk av høy og lavere kvalitet.⁷⁴ De presiserer også at kriteriene i det siterte dokumentet ikke er ment å være normative:

74 «Litterær verdi kan verken defineres eller måles endelig. Rådets virksomhet forutsetter likevel at det finnes en forskjell på godt og dårlig, og at man som erfaren leser og forfatter er egnet til å vurdere hva som er hva» (Det litterære råd i DnF, u.å.).

Rådet erfarer likevel at et verk kan mangle flere av disse egenskapene og likevel ha litterær verdi. Dette skyldes blant annet at noen av egenskapene står i motsetningsforhold til hverandre. For eksempel kan originalitet innebære et brudd med det man vanligvis forstår med godt språk og godt håndverk. Dessuten kan det å utfordre etablerte kvalitetsoppfatninger være litterært interessant i seg selv. (Ibid.)

Vi står altså overfor et sett med kvalitetskriterier som beskriver ulike aspekter ved et litterært verk, og en gruppe erfarne lesere som evner å møte det litterære verket på sine egne premisser og forstå hva slags kriterier verket bør vurderes etter. Fleksibilitet, litterær sensibilitet og evnen til å være lydhør overfor verket er viktige egenskaper i dette arbeidet – og som medlemmer av vurderingsutvalgene må leserne også bestrebe seg på å innta en så objektiv posisjon som mulig.

Forfatteren, verket og forlaget

I forbindelse med denne utredningen har vi hatt tilgang til opptak fra samtaler i vurderingsutvalgene de senere årene, og vi har også lest et utvalg rapporter fra Prosautvalget og Lyrikkutvalget fra 2013 til i dag. Vårt inntrykk er, i likhet med Oterholm, at vurderingskriteriene er stabile i den forstand at elementer fra de to siterte listene går igjen i vurderingsutvalgenes diskusjoner, uten at disse kriteriene nødvendigvis nevnes eksplisitt. Når en tidligere utvalgsleder skal beskrive utgivelser som ligger i det «nedre mellomstaket», vektlegger hun faktorer som «slurv, lite originalitet og svakt språklig uttrykk» (Prosautvalget, 2013).⁷⁵ Umotiverte synsvinkelskifter, banal metaforbruk og liten kontroll over de formelle virkemidlene er andre faktorer som kan trekke helhetsinntrykket ned. Det er ikke vanskelig å kjenne igjen kriteriene fra den tidligere Ankenemnda og Det litterære råd. Vårt inntrykk er at alvorlig svikt når det gjelder språk og stilistiske virkemidler, kan være

75 Siteret fra Prosautvalgets rapport 2013, opprinnelig formulert i 2011. Utvalgsleder i 2013 bemerker at «nøyaktig det samme som beskrives her, også gjelder for 2013» (Prosautvalget, 2013).

fellende i denne gråsonen, og utfordringen for vurderingsutvalgene er å avgjøre om en utgivelse har noen positive kvaliteter som kan veie opp: «I [det nedre mellomsjiktet] gjelder det for samtlige at det er det samlede inntrykket som avgjør godkjenning eller avslag, og ofte 'reddes' en ellers svak utgivelse av å ha et par kvaliteter blant mange svakheter» (ibid.).

I tillegg til kontinuitet i de verkinterne kvalitetskriteriene opplever vi også at dagens utvalg bruker Kulturrådets nåværende retningslinjer aktivt, ikke minst når de skal begrunne avgjørelser om avslag. Disse retningslinjene ble formulert i forbindelse med endringene i 2015, og fastslår at utvalgene skal legge vekt på om de påmeldte titlene

- framstår som helhetlige litterære verk,
- innehar tilstrekkelige kunstneriske, språklige og håndverksmessige kvaliteter, og
- har vært underlagt nødvendig redaksjonelt arbeid.

Kulturrådets nyere retningslinjer innebærer ikke et brudd med tidligere tiders praksis, siden det midterste punktet må sies å romme de verkinterne kriteriene vi hittil har skissert. To viktige presiseringer blir likevel operative i denne nye listen, nærmere bestemt *helhet* og *nødvendig redaksjonelt arbeid*. I utvalgsrapportene ser vi at begge disse kriteriene er til hjelp når vurderingsutvalgene skal begrunne avslag. I Prosautvalgets rapport fra 2018 blir det slått fast at bøkene som får avslag, ofte svikter «på formelle kriterier, [...] de svikter på noen av punktene om kvalitet i retningslinjene» (Prosautvalget, 2018). Om svikt på det første punktet heter det blant annet:

I enkelte tilfeller opplever vi for eksempel at et verk er liv laga og med stort potensiale, det er kanskje både originalt og til dels velskrevet, men når det gjelder helheten, framstår det som mindre vellykket og uferdig, og leseropplevelsen kan være frustrerende og kvalitetsmessig tvilsom. Dette er tilfeller der vi har vi måttet avslå boka fordi den svikter på det første punktet i retningslinjene, noe som kan skyldes at den ikke har vært underlagt et godt nok redaksjonelt arbeid. (Ibid.)

Som vi ser, blir svikt på det første punktet satt i direkte forbindelse med svikt på det tredje punktet. Dette peker på et nyere element i kvalitetssvurderingen, som ikke nevnes eksplisitt av Jahn Thon, Paal-Helge Haugen eller i kriteriene fra Det litterære råd, men som i våre dager ofte diskuteres i Kulturrådet: betydningen av forlagets redaksjonelle behandling som avgjørende for det ferdige verkets kvalitet. Kravet om «nødvendig redaksjonelt arbeid» er et av de klart formulerte kriteriene i de nye retningslinjene. I de ulike kildene vi har hatt tilgang til, er det en klar tendens til at den redaksjonelle behandlingen blir tillagt vesentlig vekt i vurderingsutvalgene, ikke minst som kriterium for å avslå en bok. I opptakene fra vurderingsutvalgene nevnes også forleggernivået ofte, spesielt når det er snakk om kritiske bemerkninger til utgivelsene. Holdningen er generelt at forlaget kunne og burde ha grepet inn for å sikre at utgivelsen samlet fikk høyere kvalitet. Forlaget blir imidlertid ikke så ofte nevnt når det gjelder *gode* utgivelser. Det kritiske blikket på forleggeriet rammer ikke bare småforlagene, men også de store og etablerte. Følgende utdrag fra Prosautvalgets rapport for 2018 kan tjene som eksempel på denne tendensen:

Vi opplever også en god del slett språkvask, med trykkfeil og språklige inkonsekvenser. Det gjelder også de store forlagene og i noen tilfeller de virkelig gode bøkene og bøker som ellers er solide, så her trengs det en oppstramning over hele linjen. (Prosautvalget, 2018)

Vi ser altså en tendens til at den kritiske oppmerksomheten i «det nedre mellomsjiktet» forflytter seg fra forfatterens kontroll med virkemidlene til forlagets kontroll med utgivelsen. Kvaliteten på det redaksjonelle arbeidet blir nå i økende grad sett som en del av kvaliteten på selve verket.⁷⁶

76 Kulturrådets informanter presiserer at kvaliteten på forlagsarbeidet har vært diskutert «de siste 20–30 årene, i vurderingsutvalg, så vel som i Det litterære Råd». Dette er altså ikke en ny tendens, men den er sterkere til stede i utvalgsrapportene enn i de øvrige kildene vi har studert i arbeidet med utredningen.

Verket og leseren

Endelig vil vi fremheve Kjersti Bales artikkel «Mellom kunst og kitsch – om litterære kvalitetskriterier» (2001) som et viktig innlegg i debatten om vurderingen av litterær kvalitet. Artikkelen er en del av rapporten fra Kulturrådets årskonferanse år 2000, og tar utgangspunkt i Bales eget arbeid som leder av Prosautvalget. Bale kommenterer her Paal-Helge Haugens liste fra 1994, og konstaterer at denne listen i all hovedsak rommer kriterier som er formelle og verkrelaterte (s. 130). Slik Bale ser det, vil vurderingsutvalgenes avgjørelser og grenseoppganger i praksis også måtte forholde seg til andre kriterier som ikke er «snevert litterære», siden formålet med tilskuddsordningene også er «å sikre mangfold og bredde og unngå ensretting» (s. 130). På bakgrunn av dette foreslår hun å supplere Haugens liste over formelle kriterier med tre kriterier som ikke bare er rettet mot det litterære verket, men like mye mot leseren:

1. Likegyldighet eller overflødighet
2. Kitsch vs. ærlig underholdning
3. Igangsettelse av refleksjon hos leseren

Vårt inntrykk er at særlig det første av disse tre kriteriene kan komme til å få betydning dersom vurderingsutvalgene får strammere budsjetter enn i dag, eller dersom innkjøpsordningene for skjønnlitteratur en gang i fremtiden skulle bli selektive. En refleksjon over dette finnes i Prosautvalgets rapport fra 2013:

Ved å heve lista for innkjøp, ville det bli en annen type «problembøker», altså bøker som ligger akkurat i grenselandet for innkjøp/ikke-innkjøp. Dette er de bøkene vi i dag kaller «godkjent, uten begeistring», bøker som er skikkelig redigert, språklig gode nok, men som likevel oppleves som likegyldige og uten originalitet, bøker vi har «lest før», uten trykk, uten en følelse av nødvendighet. [Et utvalgsmedlem] sier det treffende: De ligner på romaner. Dette er de bøkene som heretter ville slåss om de siste plassene på innkjøpslista. (Prosautvalget, 2013)

Oterholm fremhever *nødvendighet* som et kriterium på god litteratur, og i forlengelsen av dette kan et kriterium som «overflødighet» bli fellende i større grad enn i dag, ikke minst dersom det blir inkludert i Kulturrådets hovedkriterier. Det er allikevel en krevende øvelse å diskutere «likegyldighet eller overflødighet» som et objektivt kriterium, siden opplevelsen av bøker som er «likegyldige», åpner for en mer subjektiv vurdering enn Haugens liste over verkinterne kriterier. Slik vi vurderer det i dag, basert på de ulike kildene vi har hatt tilgang til, er det først og fremst de formelle kriteriene – ikke minst forlagets redaksjonelle arbeid – som kan bidra til å felle en bok som befinner seg i gråsonefeltet.

Kvalitetssikring og kontrollmekanismer

Ikke alle deler Jahn Thons oppfatning av at Kulturrådet målbærer en form for «statsautorisert litteraturkritikk». Halfdan W. Freihow nedtoner i sin utredning det litteraturkritiske aspektet ved vurderingsutvalgenes avgjørelser:

En avgjørelse for eller imot innkjøp er i og for seg ingen autoritativ, litterært begrunnet dom over den aktuelle bokens betydning, verdi eller kvalitet; den fastslår bare om bokens innhold er av en slik art at den omfattes av de statlige kriterier for innkjøp [...]. I prinsippet burde det ikke være mer stigmatiserende å bli vraket etterskuddsvis av Kulturrådet enn ikke å bli aktivt innkjøpt over de enkelte bibliotekenes bokbudsjett. (Freihow, 2001, s. 24)

I praksis fungerer det neppe slik, hverken for forfattere eller forlag. Dette skyldes ikke minst at et avslag fra Kulturrådet har en tendens til å bli fanget opp i media, med påfølgende negativ medieoppmerksomhet. Siden Kulturrådet har rollen som en nøytral forvalter av innkjøpsordningen, og siden de automatiske ordningene kun stiller et minstekrav til kvalitet, oppleves avslag som en taus, men rammende vurdering. Et avslag har også store økonomiske konsekvenser for forlaget, og en serie avslag kan lede til konkurs.

Som følge av dette er Kulturrådet nødt til å sørge for at et vedtak om avslag ikke fattes før det virkelig er grunn til det. Og nok en gang blir samtalen, den prosessuelle vurderingen og fellesskapet viktige elementer i kvalitetsvurderingen. Et medlem i vurderingsutvalget vil først lese de bøkene hun har fått ansvar for å vurdere, men det er i samtalen at vurderingen finner sin endelige form. Dette fører til at vurderingsutvalgenes sammensetning som gruppe blir viktig.

Kontinuiteten i utvalgene sikres ved at kun noen medlemmer byttes ut av gangen. Dermed sosialiseres de nye medlemmene inn i gruppen. På samme måte som det er viktig å sikre kontinuitet i utvalgenes arbeid, er det også viktig å bytte ut medlemmene av utvalget over tid, slik at et bestemt litteratursyn ikke får dominere. Dette gjelder både for Kulturrådet og Det litterære råd i Forfatterforeningen. Et referat fra Prosautvalget i 2017 gir et innblikk i utvalgenes praktiske arbeid:

Det har vært to førstelesere på hver bok, og leseparene har variert gjennomgående. Avgjørelse har blitt tatt i møtet så sant de to førsteleserne var sikre og enige. Ved usikkerhet eller uenighet har boken blitt lest av en tredjeleser i utvalget og så behandlet på sirkulasjon pr. epost. Ved fortsatt usikkerhet eller uenighet har boken blitt sendt til suppleanten. (Prosautvalget, 2017)

Om to lesere i Prosautvalget er enige om innkjøp, er det liten grunn til å diskutere dette ytterligere. Hersker det derimot uenighet i utvalget, sendes boken videre til en ny leser – og deretter enda en, hvis man fremdeles ikke er enige. Siden Prosautvalget behandler så mange titler hvert år, er de avhengig av tempo og effektivitet i sitt arbeid, og de dveler i hovedsak ved de vanskeligste avgjørelsene. Når det gjelder Lyrikkutvalget, forholder det seg noe annerledes: Lyrikkutvalget behandler færre titler per år, og har dermed noe mer armslag i sitt arbeid. I dette utvalget leser alle medlemmene alt, og samtalene er jevnt fordelt på alle utgivelsene, også de som er selvsagte innkjøp. Det er også verdt å merke seg at Lyrikkutvalget – dersom samtalen ikke ender i konsensus – krever tre

stemmers flertall for å fatte vedtak om innkjøp. I Prosautvalget holder det altså at to lesere er enige.

Spørsmålet om litterær kvalitet avgjøres altså i praksis, det avgjøres vedtak for vedtak, og de komplekse spørsmålene om avslag og gråsoner løses ved at flere stemmer deltar i samtalen, helt til man har grunnlag for å komme med en felles dom. På denne måten søker praksisen å bygge bro over det som til syvende og sist kanskje forblir et paradoks: Som medlemmer av vurderingsutvalgene er det forventet at man inntar en så objektiv og nøytral rolle som mulig. Samtidig er skjønnsvurderingen stadig vekk en skjønnsvurdering, som alltid vil måtte inneholde elementer av individuell og subjektiv vurdering. Og til tross for at sammensetningen av utvalget i dag legger vekt på mangfold, har vurderingsutvalgenes arbeid stadig vekk et preg av elitisme når det kommer til spørsmålet om kunstnerisk kvalitet: En liten gruppe mennesker feller dommer på vegne av flertallet. Denne innvendingen kan også reises mot David Hume når han forankrer smaksstandarden hos en gruppe ideelle kritikere. Men som Simo Säätelä påpeker:

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 kritikere *kan* peke ut noe verdifullt, det vil si at deres dommer er pålitelige. (Säätelä, 2018, s. 81)

Säätelä understreker altså viktigheten av at vi har tillit til dem som har ansvaret for skjønnsutøvelsen. På den ene siden er dette et valg vi må ta, siden alternativet (nihilisme) er uholdbart. På den andre siden, kan vi tilføye, er tilliten også noe de «ideelle kritikere» må gjøre seg fortjent til gjennom å felle dommer som de øvrige aktørene i det litterære feltet kan slutte seg til, eller i det minste forstå.

Del II: Å dømme uten sikkerhetsnett: Fra ankenemnd til suppleant

Som all skjønnsvurdering er vurderingsarbeidet i det litterære feltet omfattet av et paradoks: På den ene siden er alle aktører i feltet enige om at alle stort sett vil være enige. Samtidig er alle enige om at alle av og til tar feil. I den forbindelse spilte Ankenemnda tidligere en viktig rolle i de automatiske ordningene. Tidligere ble bøker utgitt av de organiserte forlagene (tilsvarende kategori 1) automatisk anket dersom de ble avslått. Bøker utgitt på de uorganiserte forlagene (tilsvarende kategori 2) kunne formelt ankes av forlaget. Deretter ble de bøkene som hadde fått avslag, vurdert på nytt av et selvstendig utvalg som utelukkende behandlet klager. I dag er denne muligheten fjernet.

Informantene vi har intervjuet, er delt i synet på beslutningen om å fjerne Ankenemnda. Tendensen er at informanter som har kjennskap til Kulturrådet (og gjerne har erfaring som representanter i et vurderingsutvalg), støtter nedleggelsen. Forfattere og forleggere som har smertelige erfaringer med avslag, argumenterer på den andre siden for at Ankenemnda var viktig og bør gjeninnføres. Dette henger nøye sammen med en annen tendens i feltet: Aktørene opplever i det store og hele at de automatiske ordningene fungerer – med noen smertelige unntak. Graden av utilfredshet øker proporsjonalt med hvor tett på de smertelige unntakene den enkelte befinner seg. En forlagsredaktør som har opplevd at en talentfull forfatter sluttet å skrive etter å ha fått avslag fra Kulturrådet, glemmer det aldri.

Én informant svarer både «ja og nei» på spørsmålet om Ankenemnda bør reetableres. På den ene siden vektlegger hun at ordningen var ressurskrevende, og at den ikke «spiller noen stor rolle for helheten». Men hun fremhever også at muligheten til å klage bidrar til at «forfattere og forlag føler at de er blitt tatt på alvor». Ankenemnda hadde, slik denne informanten ser det, også en funksjon i kvalitetssikringen av ordningen. En annen informant peker på at Ankenemnda var *prinsipielt* viktig, og

henviser til at det alltid skjer feil i skjønnsvurdering. Han fremhever at et utvalg «lett kan komme inn i en stim», og at det er tendenser til at man som enkeltmedlem justerer seg etter de andre i gruppen. Resultatet er at man i ettertid kan angre på avgjørelser man selv har vært med å vedta.

En viktig svakhet ved Ankenemnda – som flere trekker frem – er at medlemmene av dette utvalget kun var henvist til å behandle avslåtte bøker. Dette førte til at medlemmenes sammenligningsgrunnlag ble annerledes enn for de ordinære utvalgene, noe som igjen førte til at svake bøker kunne passere grensen for innkjøp siden de var hakket bedre enn de andre svake bøkene. Uttalelser fra tidligere representanter for Ankenemnda støtter denne betenkningen. I 2013 ble Arne Olav Hageberg, som den gang var avtroppende leder av Ankenemnda, intervjuet av lokalavisen Varden. Han uttalte at arbeidet hadde vært viktig og meningsfylt, men innrømmet samtidig at han gledet seg til å slutte. En viktig grunn til dette var at han nå ville få mer tid til å lese *god* litteratur. «Når du, litt sleivete sagt, må lese de 50 dårligste bøkene i året [...] får du tid til å lese de beste?» spurte journalisten, og svaret var kontant: «Veldig lite, og det er en sorg i livet» (Lilleland, 2013).

I forlengelsen av dette mener flere informanter at dagens suppleantordning er en god og mer økonomisk effektiv erstatning for Ankenemnda: Suppleanten kobles inn dersom utvalget ikke klarer å bli enige om innkjøp eller avslag, og blir dermed en navigatør i gråsonen mellom bøker som blir kjøpt inn «uten særlig begeistring», og bøker som får avslag. Det varierer i hvilken grad suppleanten har mulighet til å møte de andre medlemmene i utvalget. En *fordel* med suppleanten, etter mange informanters mening, er at han eller hun har et sammenligningsgrunnlag som ligger tettere opptil det ordinære utvalget, enn medlemmene av Ankenemnda hadde. Suppleanten får tilsendt alle bøker som meldes på ordningen, og er forventet å holde seg orientert om årets utgivelser. På grunnlag av dette karakteriserer en erfaren informant ordningen som «gjennomtenkt», og mener suppleanten er en «god erstatning» for Ankenemnda.

Suppleanten bidrar altså med et friskt blikk og en nøytral vurdering som er egnet til å revitalisere diskusjonen om bøker utvalgene ikke

klarer å bli enige om. På denne måten får utvalget tid og rom til å fatte en best mulig avgjørelse i de vanskeligste tilfellene. Det er allikevel verdt å bemerke at suppleantordningen, slik den fremstår i dag, fortsatt gir inntrykk av å være under utprøving. Det er ikke utarbeidet noen egen instruks for suppleantens arbeid, og våre undersøkelser viser at ordningen praktiseres ulikt fra utvalg til utvalg: I Prosautvalget kan suppleanten velge om han eller hun vil skrive en uttalelse eller møte i utvalget og delta i diskusjonen om det aktuelle verket. I Lyrikkutvalget sender suppleanten kun en skriftlig vurdering. Til sammenligning hadde Ankenemnda i sin tid hele fem medlemmer som møttes jevnlig til diskusjon. For å sikre samme praksis i de ulike utvalgene hadde det antagelig vært en fordel om Kulturrådet hadde utarbeidet egne retningslinjer for suppleantens tilstedeværelse i de ulike gruppene. Kulturrådet opplyser om at dette arbeidet nå er påbegynt.

I motsetning til de ordinære utvalgsmedlemmene, som sosialiseres inn i et fellesskap, arbeider suppleanten alene. Rollen som suppleant innebærer på den ene siden å være en støtte for vurderingsutvalget, samtidig som man skal bidra til kvalitetssikringen av ordningen som helhet. Suppleantene rekrutteres til Kulturrådet fordi de har bred erfaring med kvalitetsvurdering, og tar med seg denne erfaringen inn i suppleantrollen. Å vurdere som suppleant kan likevel oppleves som uvant. En suppleant beskriver sitt første oppdrag for Kulturrådet på følgende måte:

[J]eg må innrømme at siden det var det første oppdraget jeg hadde, så var det jo ... Det opplevdes som en helt ny sjanger for meg. Jeg har lest mye og vært konsulent. Jeg har skrevet essay om litteratur, men det her ... Det var en helt ny sjanger. Og det skrev jeg også når jeg leverte [uttalelsen], at hvis de vil ha mer utfyllende, eller ... Ja, at jeg gjerne tok imot innspill. Men da fikk jeg svar at det var helt ok.

Sitatet viser at suppleanten til en viss grad kan gå i dialog med det sittende utvalget samtidig som suppleanten beholder sin rolle som et nøytralt medlem. Fraværet av fellesskap og samtale, som ellers fremheves som viktig i kvalitetsvurderingen i Kulturrådet, er likevel merkbar. Om det

hadde vært *to* suppleanter i hvert utvalg, og disse hadde hatt mulighet til å snakke sammen og utarbeide en felles vurdering, hadde suppleantene kanskje fått en sterkere fellesskapsfølelse og en mer definert stemme.

En innvending mot nedleggelsen av Ankenemnda er at ordningen nå er mindre transparent. Det blir ikke offentliggjort hvilke utgivelser som blir behandlet med suppleant. I tillegg er det utvalgene selv som bestemmer om en utgivelse skal sendes videre til suppleant. Flere bruker ordet «retts-sikkerhet» når de refererer til fordelene ved Ankenemnda, og Thon omtaler ordningen som et «sikkerhetsnett» (Thon, 2016, s. 502). Muligheten for ny vurdering sikret altså tilliten til Kulturrådet som helhet. På denne måten kan man forsvare Ankenemndas eksistens til tross for at avslaget ofte ble opprettholdt. Suppleant-ordningen bidrar ikke i samme grad som Ankenemnda til å sikre forfatterens og forleggerens følelse av rettsikkerhet. Når Ankenemnda er borte, er det derfor viktigere enn før at hovedaktørene i feltet har tillit til vurderingsutvalgenes arbeid. Om denne tilliten faller bort – slik vi har sett de senere år i forbindelse med Lyrikkutvalget og sist i Barne- og ungdomsutvalget (se kapittel 6 og 7) – blir det i større grad enn tidligere nødvendig å roe gemyttene på andre måter. Suppleanten har heller ingen offentlig stemme, slik Ankenemnda kunne ha (jf. Jahn Thon om Anne Holt).

Flere av våre informanter uttrykker forståelse for at innkjøpsordningen er presset og at Kulturrådet ønsker å bruke mest mulig midler på å støtte god litteratur. En forlagsrepresentant bemerker at det «føles hakket mer nådeløst» å få avslag i dag enn tidligere, men legger til: «Jeg tror kanskje ankenemnda var fem stykker, jeg. Det var en veldig kostbar ordning, og det skjønner jeg veldig godt – at Kulturrådet heller vil bruke penger på å støtte litteratur.» På den andre siden er det delte meninger blant informantene om hvor mye man egentlig har spart på å legge ned Ankenemnda. En annen forlagsrepresentant sier: «Jeg vil tippe at det var så lite penger, det er et viktig prinsipp at man kan anke.» En tredje utdyper at det var «lettere å leve med» avslaget så lenge det kunne ankes:

Hvis vi mener de har gjort en rar vurdering én gang ... Hvis de gjør den en gang til, så ja vel, da vet vi i hvert fall at de har gitt den en sjanse til.

Da får vi se. Ofte vil vi jo da bare konkludere med at vi er uenige her. [...] Forståelsen og respekten for komiteen og ordningen ble nok høyere, når det ikke bare var en sånn vegg der som ...

Savnet etter Ankenemnda i de automatiske utvalgene er forståelig all den tid et avslag på innkjøp får store økonomiske konsekvenser for forlaget og – ikke minst – fordi gråsonfeltet i dagens automatiske ordninger ser ut til å være utfordrende å navigere i, også for utvalgsmedlemmene. Prosautvalgets rapport fra 2015 viser også at fraværet av Ankenemnda merkes innad i vurderingsutvalgene:

Nedleggelsen av ankenemnda har gitt utvalget mer makt enn tidligere, men også et større ansvar. Andelen underkjente titler har økt med bare noen få prosent i 2015 sammenlignet med foregående år. Det kan se ut til at vi i stedet for å ha grepet til vår nyvunne makt og skjerpet inn kravene, nesten like stor grad har følt på usikkerheten ved å miste det «sikkerhetsnett» ankenemnda var. Vi er tilfredse med at vi fortsatt kan trekke inn lesninger utenfra, ved suppleanten. Suppleanten er imidlertid bare én leser, og i tvilstilfeller blir det som regel suppleantens vurdering som avgjør spørsmålet om innkjøp eller ikke. (Prosautvalget, 2015)

Kulturrådets kvalitetsvurderinger beveger seg altså i et spenningsfelt mellom det objektive og nøytrale på den ene siden og den subjektive kvalitetsvurderingen på den andre siden. Utvalgsmedlemmene må bestrebe seg på å innta en rolle som nøytral kritiker (i den grad dette er mulig), og forholder seg i praksis til et sett med formelle kriterier, ikke minst når man skal fatte avgjørelser om avslag. Ankenemnda var i sin tid en del av løsningen på det praktiske problemet med kvalitetsvurdering i en litteraturpolitisk kontekst. Når den ikke lenger eksisterer, må Kulturrådet finne andre løsninger. Utfordringen blir å sikre løsninger som er økonomisk forsvarlige, samtidig som de bidrar til å styrke og opprettholde tilliten mellom Kulturrådet og aktørene i det litterære feltet. Jo mer presset innkjøpsordningen eventuelt blir, jo viktigere blir dette tillitsforholdet.

Litteratur

- Bale, K. (2001). Mellom kunst og kitsch: Om litterære kvalitetskriterier. I: C. Lund, P. Mangset & A. Aamodt (red.), *Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000* (Norsk kulturråds rapportserie 22, s. 128–137). Oslo: Norsk kulturråd.
- Det litterære råd i DnF (u.å.). *Om kvalitetsvurdering*. Nedlastbart dokument (pdf-fil). Upaginert. Hentet fra https://forfatterforeningen.no/files/om_kvalitetsvurdering.pdf
- Freihow, H.W. (2001). *Den edle hensikt – helliger den midlene? En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur* (Norsk kulturråds rapportserie 26). Oslo: Norsk kulturråd.
- Grøgaard, S. (2016). Om kvalitet under reformbyråkratiet. I: K.O. Eliassen & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 53–67). Bergen: Fagbokforlaget.
- Hovden, J.F. & Prytz, Ø. (2018). Innledning: Kvalitetsforhandlinger. I: J.F. Hovden & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7–34). Bergen: Fagbokforlaget.
- Hume, D. (1987). Of the Standard of Taste. I *Essays, Moral, Political and Literacy*, Indianapolis: Liberty Fund Books, digital publisering: https://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL.html?chapter_num=28#book-reader (Utgitt 1757.)
- Hylland, O.M. (2012). The rhetorics of bad quality. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2012(1), 7–26.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, overs.). Oslo: Pax. (Utgitt 1790 med tittelen *Kritik der Urteilskraft*).
- Kulturdepartementet (2020). *Statsbudsjettet 2020: Tildelingsbrev til Norsk kulturråd*. Ref. 19/1258–32. 27. januar 2020. Oslo: Det kongelige kulturdepartement. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/bfc80a4a827d42a28f66e5d1f379ae35/norsk-kulturrad-tidelingsbrev-2020-.pdf>
- Lilleland, H. (2013, 5. januar). «Han er ekspert på dårlig litteratur» [Intervju med Arne Olav Hageberg]. *Varden*, s. 46.

- Oterholm, K. (2019). *Kvalitet i praksis: En sammenliknende studie av profesjonelle leseres situerte diskusjoner av litterære kvalitet* (doktoravhandling). OsloMet – Oslo Storbyuniversitet, Oslo.
- Prosautvalget (2013). Rapport fra vurderingsutvalget for norsk prosa 2013. Upaginert.
- Prosautvalget (2015). Rapport fra vurderingsutvalget for norsk prosa 2015. Upaginert.
- Prosautvalget (2017). Rapport fra vurderingsutvalget for norsk prosa 2017. Upaginert.
- Prosautvalget (2018). Rapport fra vurderingsutvalget for norsk prosa 2018. Upaginert.
- Rønning, H. & Slaatta, T. (2019). *Litteraturpolitikens verktøykasse: Den norske modellen*. Oslo: Pax.
- Säätelä, S. (2018). Om grunnlaget for kvalitetsvurderinger i kunst: En begrepslig undersøkelse. I: J.F. Hovden & Ø. Prytz (red.). *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 59–82). Bergen: Fagbokforlaget.
- Thon, J.H. (2016). Innkjøpsordningen som statsautorisert litteraturkritikk. I: S. Furuseth, J.H. Thon & E. Vassenden (red.), *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (s. 502–509). Oslo: Universitetsforlaget.

Skjønnlitteratur for voksne: Forutsigbarhet og få avslag

Av Paul Bjerke og Anemari Neple

Innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for voksne er den eldste, mest kjente og – i alle fall i omfang – den viktigste av Kulturrådets tilskuddsordninger for litteratur. Vi har beskrevet og drøftet ordningens tilblivelse og praktisering i kapittel 2. I 2015 ble Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne slått sammen med Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for barn og ungdom. Det er imidlertid store forskjeller mellom hvordan de to delene av ordningen fungerer. Vi velger å behandle dem hver for seg.

Ordningen for skjønnlitteratur er nå beskrevet slik av Kulturrådet:

Under denne ordninga kjøper Kulturrådet inn nye bøker innan sjangrane roman, novelle, kortprosa, lyrikk, dramatikk og biletbok for å gje dei vidare til norske folkebibliotek. Desse bøkene kjem i tillegg til titlane biblioteka sjølv kjøper inn over eigne budsjett. (Kulturrådet, 2020)

Det er altså et bredt tilfang av bøker i ulike sjangre som kjøpes inn gjennom innkjøpsordningen for «voksen skjønn». I dette kapitlet skal vi beskrive og drøfte hvordan «produsentene» i litteraturfeltet og bokbransjen, det vil si forfatterne og forleggerne, vurderer ordningen per i dag. Datagrunnlaget er omfattende. Vi har gått gjennom og bearbeidet listene over innkjøpte bøker i perioden 2000–2019. Vi har studert vurderingsutvalgenes rapporter i perioden 2013–2019 og andre relevante dokumenter fra Kulturrådet. Vi har lest pressedeletter i perioden og vi har – ikke minst – gjennomført lengre intervjuer med rundt tretti forfattere, forleggere, organisasjonsrepresentanter og kritikere samt ansatte i Kulturrådets administrasjon og både medlemmer og leder i faglig utvalg for litteratur. Intervjuene om ordningene skjedde i tidsrommet desember 2018 til februar 2020, og i denne

perioden ble regelverket for innkjøpsordningen endret to ganger. Vi drøfter dette en annen plass i denne boka. Her tar vi utgangspunkt i at *hovedtrekkene* ved innkjøpsordningen for skjønnlitteratur har ligget fast i hele perioden.

Innkjøpsordningen er formelt *automatisk*, det vil si at alle skjønnlitterære bøker for voksne kjøpes inn såfremt de holder et tilstrekkelig kvalitetsnivå. Hva «tilstrekkelig kvalitetsnivå» betyr, er det redegjort for i kapittel 5 i denne boka. Per 2020 kjøpes det inn 703 papirbøker og 70 e-boklisenser. Bøkene blir sendt fra forlagene til Biblioteksentralen, og forlagene og forfatterne får samtidig betalt etter faste satser.⁷⁷

Utgivelsene blir vurdert av tre ulike vurderingsutvalg, ett for «prosa» (som omfatter «romaner, noveller, kortprosa, bildebøker med prosatekst og tekstløse bildebøker med voksne som primær målgruppe»), ett som behandler «dramatikk, filmmanus og tv-manus», og ett for «lyrikk, inkludert gjendiktninger og bildebøker med lyrisk tekst». Hvis bøkene ikke vurderes som «gode nok», må forlagene refundere utbetalingen, mens forfatterne får beholde sin royalt og bibliotekene får beholde bøkene.

Innkjøp og avslag 1995–2019

Vi har detaljerte tall for innkjøp og avslag fra 1995 til 2019. I denne perioden ble det påmeldt i alt 6480 bøker i innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur. De fordeler seg slik på sjanger og innkjøp:

I perioden 1995–2019 er hele 4230 eller 65 prosent av alle påmeldte titler kategorisert som prosabøker, 28 prosent er lyrikk, 4 prosent er dramatikk og 3 prosent «annet». Figur 6.1 viser utviklingen i antallet påmeldte bøker innenfor de ulike kategoriene i perioden.

77 Dette er hovedmodellen. Det finnes også en annen modell, såkalt kategori 2. Mer om dette nedenfor.

Tabell 6.1 Avslag og innkjøp etter sjanger. Totalt 1995–2019. (N=6480)

	Avslag	Innkjøp	Total (N)	Andel av total
Dramatikk	11 %	89 %	288	4 %
Prosa	14 %	86 %	4300	67 %
Lyrikk	16 %	84 %	1859	29 %

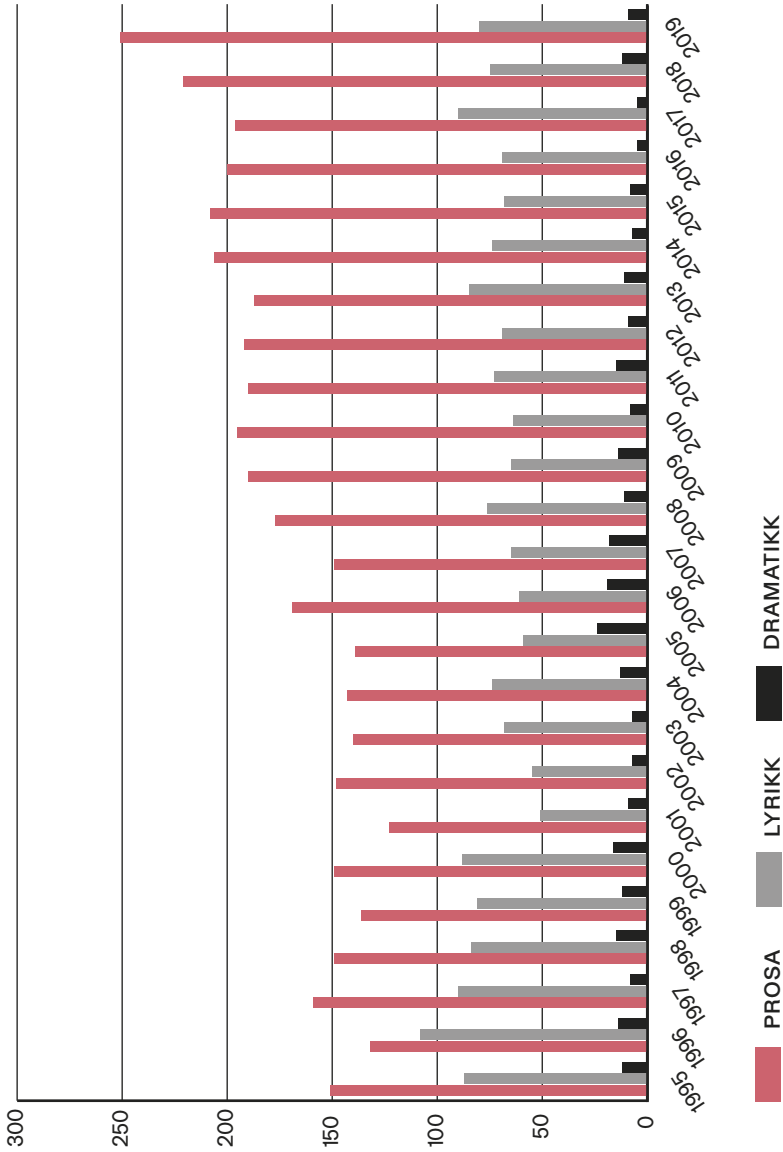
Figuren viser en klar nedgang i påmeldte lyrikksamlinger i slutten av forrige århundre, men fra 2005 har antallet lyrikkpåmeldinger vært nesten påfallende stabilt. For prosa lå antallet påmeldte titler helt stabilt fra 1995 til 2005, deretter har det vært en klar og nokså jevn økning fram til en topp de to siste årene.

Som vi ser av tabell 6.1 ovenfor, er avslagsprosenten lavest for dramatikk (11 prosent), mens lyrikk (16 prosent) ligger noe over prosa (14 prosent). Figur 6.2 viser utviklingen i andel avslag for lyrikk og prosa.⁷⁸

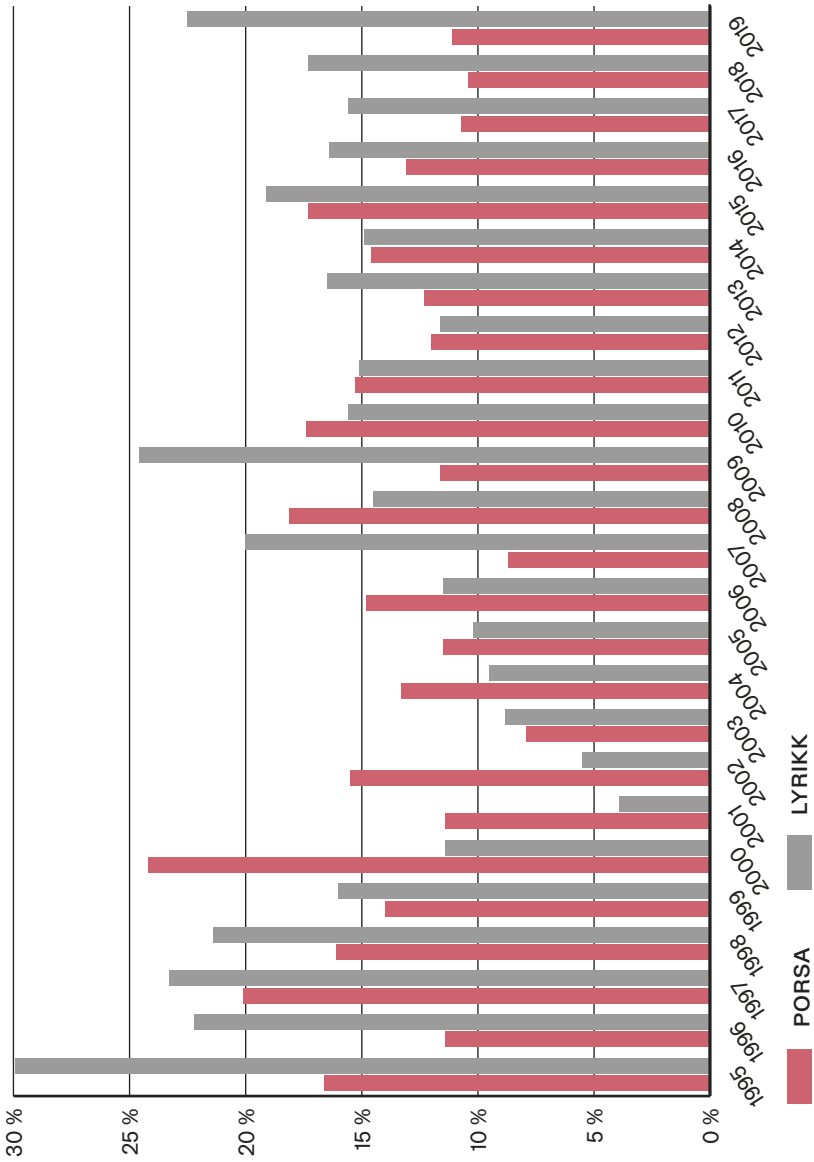
Som vi ser var andelen avslag for lyrikk klart synkende i perioden 1995 til 2001 samtidig som tallet på påmeldte sank. Deretter steg avslagsprosenten fram til 2007, og med unntak for en topp i 2010 har andelen avslag ligget ganske stabilt siden da. Andelen avslåtte prosabøker har ligget ganske stabilt mellom 10 og 12 prosent i hele perioden. Mens andelen påmeldte stiger (se figur 6.1), er avslagsprosenten (figur 6.2) stabil. Dermed øker også antallet innkjøpte bøker, som nådde et kritisk høyt nivå i 2019 (omtales på annen plass).

Vi ser også at siden 2007 har avslagsandelen for lyrikk stort sett ligget noe høyere enn for prosa. Men hovedinntrykket er at avslagsprosenten er ganske lav og at innkjøpsordningen i det vesentlige er automatisk. De aller fleste bøkene som meldes på i kategorien «voksen skjønne», blir kjøpt inn.

78 Antallet påmeldte dramatiske verk er såpass lav at en slik figur er lite egnet til å visualisere endringer.



Figur 6.1 Antall påmeldte bøker etter sjangre og år. 1995–2019 (N=6480)



Figur 6.2 Avslagsprosent etter år, 1995–2019. Lyrikk og prosa (N=6071)

Det er betydelige forskjeller mellom ulike typer forlag når det gjelder innkjøp og avslag. Inkumbentforlagene har nesten ikke avslag. De tre største, Cappelen Damm, Aschehoug og Gyldendal, har i alt fått «nullet» henholdsvis 4, 7 og 2 prosent av sine påmeldte bøker gjennom de siste 5 årene. De små, spesialiserte skjønnlitteraturforlagene ligger enda lavere. Oktober har 2 prosent avslag. Kolon har fått innkjøpt alle sine bøker disse årene og har bare fått avslått 3 av 209 påmeldte bøker gjennom forlagets historie.⁷⁹ I et mellomsjikt ligger anerkjente forlag som Vigmostad & Bjørke, Kagge og det konkursrammede Gloria, mens vi endelig har en gruppe «øvrige» forlag der avslagsprosenten ligger rundt 50.

Dette viser at innkjøpsordningen fungerer automatisk for inkumbentforlagene og – stort sett – for de anerkjente forlagene. For småforlag er det i praksis like stor sannsynlighet for å få avslag som å bli innkjøpt. På den annen side er det siden 1995 kjøpt inn nesten 400 titler fra svært små forlag og selvpublisister. Selv om dominansen og kontrollen fra inkumbentene er tydelig, har det likevel vært en åpning i systemet for små forlag. Det er mulig å utgi en eller bare noen få bøker og få dem innkjøpt. En endring i regelverket i 2020 kan endre dette bildet.⁸⁰

For årene 2018 og 2019 har vi også mer detaljerte tall om kjønn, debutanter og alder. Her er det noen interessante funn. For det første blir det påmeldt vesentlig flere skjønnlitterære bøker skrevet av menn enn av kvinner. I løpet av de to årene var det i alt påmeldt 793 bøker i kategorien «voksen skjønn». Av disse var 494 (eller 57 prosent) skrevet av menn. For det andre er det en betydelig forskjell i kjønnssammensetning i de ulike forlagsgruppene: I gruppa småforlag er det 70 prosent menn, de 8 inkumbentforlagene har rundt 55 prosent menn. Oktober og Tiden har et flertall kvinnelige forfattere blant de påmeldte utgivelsene. På den annen side er avslagsprosenten noe høyere for mannlige forfattere: 13 prosent mot 9 prosent.

79 Se også tabell 3.2 i kapittel 3.

80 Se nærmere omtale i kapittel 15.

En logistisk regresjonsanalyse av sammenhengen mellom kjønn, forlagsgruppe, debut, alder og kategoripåmelding⁸¹ på den ene siden og avslag på den andre, er vist i tabell 6.2.

I denne analysen har vi gruppert forlagene i tre kategorier i tråd med vår drøfting i kapittel 2: inkumbentforlag, andre anerkjente forlag, og «øvrige forlag». Vi har videre delt bøkene inn i tre kategorier etter forfatterens alder: Under 40 år, 41–55 år og over 55 år. I tabellen inngår også de dikotome (todelte) variablene debutant (ja/nei), kjønn og påmeldingskategori. Analysen viser at forlagsgruppe⁸² har suverent størst forklaringsverdi når det gjelder å forutsi om en bok blir kjøpt inn eller ikke. Å utgi på et inkumbentforlag gir nesten 32 ganger større statistisk sannsynlighet for å bli kjøpt inn enn å utgi på et «øvrig forlag». En bok utgitt på et «anerkjent forlag» har fire ganger så stor sannsynlighet for å bli innkjøpt som bøker utgitt på «øvrig forlag». Vi kommer tilbake til en diskusjon om mulige årsaker til dette.

Det har også selvstendig betydning om boka er meldt på i kategori 1 eller kategori 2. Bøker som er meldt på i kategori 1, blir tre ganger så ofte innkjøpt, selv når man kontrollerer for forlagsgruppe. Formelt vet ikke vurderingsutvalgene hvilken kategori bøkene er meldt inn på. Det ser også ut til at debutanter har mindre sannsynlighet for å bli kjøpt inn (alt annet likt) enn ikke-debutanter. Men denne sammenhengen er ikke signifikant, det vil si at den kan være resultat av statistiske tilfeldigheter. Forfatterens kjønn og alder har, som man ser, *ingen* selvstendig betydning for om en skjønnlitterær voksenbok blir kjøpt inn eller ikke. Vurderingsutvalget for skjønnlitteratur ser ut til å være både kjønns- og aldersblinde.

81 Forlagene kunne fra 2015 velge mellom å melde seg på som kategori 1 eller kategori 2. I kategori 1 ble alle bøkene innkjøpt, men kunne «nulles» i ettertid. I kategori 2 kunne forlag mot et gebyr på 10 000 kroner få en forhåndsvurdering. Fra 2019 ble dette endret slik at forlagene kunne få en bok forhåndsvurdert gratis. Se kapittel 2 og drøfting av dette senere i dette kapitlet.

82 For denne analysen er forlagene delt inn i tre grupper: «inkumbentforlag», «andre anerkjente forlag» og «øvrige».

Tabell 6.2 Innkjøp etter kjønn, forlagsgruppe, debut, alder og kategoripåmelding, 2018 og 2019. Logistisk regresjon (N=634)⁸³

	Signifikans	Exp(B)
Forlagstype		
Annet forlag (ref.verdi)	0	
Andre anerkjente forlag	0,001	4,238
Inkumbentforlag	0	31,809
Kategori påmelding		
Kategori 2 (ref.verdi)		
Kategori 1	0,001	2,848
Alder forfatter		
Under 40 (ref.verdi)		
40-54	0,489	1,340
55+	0,769	1,125
Debut		
Ikke-debutant (ref.verdi)		
Debutant	0,224	0,655
Kjønn		
Kvinne (ref. verdi)		
Mann	0,766	0,911
Constant	0,548	0,758

83 Logistisk regresjon betyr – enkelt forklart – at man tester effekten av ulike variabler når man holder de andre variablene i tabellen konstante. I dette tilfellet betyr det for eksempel at en bok på et inkumbentforlag har 31,8 ganger så stor sjanse til innkjøp som en bok på et «annet forlag» når mulig effekt av forfatterens alder, kjønn og debut samt bokas påmeldingskategori er kontrollert for.

Oppnevning av vurderingsutvalg

Vurderingsutvalgene blir utpekt av Kulturrådet som har ti medlemmer utnevnt av Kulturdepartementet. Oppnevningene bygger blant annet på innspill fra organisasjonene i feltet. I utvalget sitter representanter for academia, forlagsbransjen, biblioteksektoren og forfatterne. Utvalgsmedlemmene kommer fra ulike deler av landet. For å sikre kontinuitet i utvalget bytter man aldri ut alle medlemmene samtidig.

Kjønns sammensetningen er lovpålagt gjennom likestillingsloven. Det må derfor være minst to av hvert kjønn i hvert utvalg. Annen type mangfold er ikke lovfestet, «enn så lenge», som det blir formulert av en av våre informanter. Men Kulturrådet forsøker å ha med nynorskbrukere i alle utvalg. Det legges også vekt på geografisk variasjon.

Tidligere var det organisasjonene i feltet som oppnevnte medlemmene av vurderingsutvalgene. Fra 2015 ble dette endret slik at Kulturrådet står helt fritt ved oppnevningen. Våre informanter har noe ulike oppfatninger om hvorvidt denne endringen bort fra en korporativ til en forvaltningspreget utpeking av vurderingsutvalgene var riktig, men mener i all hovedsak at den foreløpig ikke har hatt særlig betydning for utvalgenes praksis.

Forfatterforeningens generalsekretær Mette Møller kommenterer den nye oppnevningssaksisen slik

Det vi har sett er at man påtakelig ofte har vektlagt geografi fremfor kompetanse. Det er kjent at de fleste kunstnere, også forfattere, bor på det sentrale Østlandet, men de kommer fra hele landet. Må vi be dem flytte tilbake? Man tar andre hensyn enn de viktigste for et sånt verv. Da er man plutselig inne på noe som er mer politisk instrumentelt, enn kunstfaglig begrunnet.

Foreslår dere ofte andre enn de som blir valgt?

Vi kan foreslå en mann fra Oslo og så trenger de en kvinne i 40-årene fra Rogaland.

En representant for administrasjonen i Kulturrådet erfarer på sin side at «foreningene føler at det er en lettere måte å kommunisere med Kulturrådet på. De kan da fritt foreslå fem–seks navn». Men alle informan- tene som har en mening om endringen, oppfatter 1) at det etter hvert legges vekt på stadig flere uformelle, ikke-litterære kriterier, særlig geografi, og 2) at endringen til nå ikke har hatt særlig stor praktisk betydning. En tydeligere vekt på mangfold, for eksempel represen- tasjon fra urfolk og minoriteter, er på vei inn. Dette er en av mange justeringer av ordningen som peker i retning mer bruk av ikke-litterære og formelle kriterier.

Effekter av innkjøp: forutsigbarhet og stabilitet

Våre informanter trekker i sum fram tre hovedeffekter av innkjøpsordnin- gen: Norsk skjønnlitteratur blir distribuert til leserne gjennom bibliotekene. Den åpner for å utvikle forfatterskap over tid (mange blir ikke kjente eller kommersielt interessante før etter fire eller fem bøker). Og den sikrer «bredde» i utgivelsene (som betyr at det ikke bare utgis bøker som man regner med kan selge tilstrekkelig i et kommersielt bokmarked).

Dette er akkurat de samme forholdene som ble trukket fram da ordningen ble evaluert rundt årtusensskiftet (se kapittel 2), og disse oppfatningene er i dag så utbredte i det litterære feltet at nesten alle våre informanter sier om lag akkurat det samme. Det nærmer seg en *doksisk* oppfatning,⁸⁴ men det betyr naturligvis ikke at oppfatningene ikke medfø- rer riktighet.

84 Begrepet brukes av Bourdieu om oppfatninger som er så utbredte at de sjelden eller aldri utfordres eller problematiseres. Oppfatninger som «goes without saying because it comes without saying», som det heter i den engelske oversettelsen av hans *Outline of a Theory of Practice* (Bourdieu 1977, s. 169), eller på norsk kanskje «tanker som tenker seg selv».

Skaper bredde og utvikler forfatterskap

Forfatterne og forleggerne og deres organisasjoner er alle *entydig samstemte* om at innkjøpsordningen er avgjørende viktig for forfattere og forleggere. Leder Heidi Marie Kriznik i Den norske Forfatterforening sier:

Helt overordnet er innkjøpsordningene ekstremt viktig for de skjønnlitterære forfatterne. [...] Det er tre viktige årsaker. Det gjør at forlagene tør satse på større bredde, det gjør at boken kommer ut til leserne og sørger for at forfatterne får et minstevederlag.⁸⁵

En sentral forlegger formulerte det slik: «Uten ordningen ville antall utgitte titler blitt kraftig redusert, og utgivelsene vil dreid seg i mye mer kommersiell retning.» Forleggeren fortsetter:

Jeg kan gjenta ting som dere kommer til å møte uavlatelig: Fem millioner innbyggere, markeder som eksisterer på randsonen av hva det er mulig å drifte kommersielt, i hvert fall med stor bredde [...]. Jeg tror det er riktig å si at tilstedeværelsen av disse ordningene siden 1960-tallet – med en høy grad av forutsigbarhet – har betydd enormt og i veldig stor grad i positiv retning.

Da Cecilie Naper vurderte innkjøpsordningen i 1997, brukte hun Roy Jacobsen som eksempel på en forfatter som var «holdt i live i påvente av det store gjennombruddet» (Naper 1997, s. 63). I 2014 henviste Kulturrådet blant annet til Per Petterson:

Én av Norges mest solgte og anerkjente forfattere, Per Petterson, debuterte i 1987. Først i 1996 hadde han et gjennombrudd som forfatter, da han ble innstilt til Nordisk Råds litteraturpris for romanen *Til Sibir*. Det var imidlertid i 2003, altså seksten år etter debuten, at han

85 Intervju 25.1.2019.

fikk et kommersielt gjennombrudd, med *Ut og stjæle hester. Til Sibir* solgte under 3000 eksemplarer totalt, *Ut og stjæle hester* solgte over 250 000 eksemplarer (Kulturrådet, 2014, s. 4).

Når forlagssjef Håkon Kolmannskog i Det Norske Samlaget i dag begrunner ordningens suksess, forteller han en liknende historie:

[Jon Fosse] er eit levande døme på at innkjøpsordninga i Noreg verkar etter føremålet. Fosse har gitt ut godt over femti bøker sidan debuten. Viss du ser på kva han skreiv i starten, så må vi kunne seie at det var svært godt, men smalt og krevjande. Heldigvis fekk Fosse stort sett halde på, fekk utvikle seg, uavhengig av om kva som er rekna som «smalt» og ikkje. Det var truleg mykje på grunn av at det fanst ei innkjøpsordning. Seinare, mange bøker seinare, då forfattarskapen var godt etablert, kom det store gjennombrøtet. Fram til då hadde Jon Fosse skrive sine dikt, sine romanar, sine essay. Og han og Samlaget meinte at det var kvalitet heile tida. Det er sjølv sagt ikkje slik at innkjøpsordningas suksess skal bli måla i om kor mange forfattarar som får eit gjennombrøt, også kommersielt. Men Fosse fikk ett til slutt. Også i prosaen. Eg ser på Jon Fosse sin forfattarskap som eit døme på at innkjøpsordninga fungerer.⁸⁶

Vi ser altså at fortellingene om hvordan innkjøpsordningen bidrar til å utvikle, røkte og skape forfattere som etter hvert opplever kunstnerisk og/eller kommersiell suksess, er helt identiske på 1990-tallet og i dag.

Bidrar til backlist-verdier og forfatterøkonomien

Forleggerne legger også stor vekt på at innkjøpsordningen bidrar til å skape *verdier av backlist*. Mekanismen er slik: Når en forfatter «slår gjennom», ofte med sin fjerde eller femte bok, har forlaget tre eller fire tidligere bøker som det blir etterspørsel etter og som kan selges og/eller nytgis i

86 Intervju 16.9.2019.

pocket, som lydbok eller på annet vis. Forlagenes regnskaper viser at om lag halve omsetningen kommer fra backlist, og enkelte forleggere spiss-formulerer at alle nytutgivelser unntatt Jo Nesbø isolert sett er tap.

Innkjøpsordningen beskrives videre som en svært viktig del av en forfatters økonomi, sammen med arbeidsstipend og andre stipender. Heidi M. Kriznik, leder i Den norske Forfatterforening, sier det slik:

Innkjøpsordningen er en bærebjelke i forfatterøkonomien fordi ordningen er sikker og utbetalingen samlet er en sum som er betydelig for den enkelte forfatter. Selv om forfattervederlaget fra innkjøpsordningen kan synes relativt lite for den øvrige befolkningen betyr den mye for forfatteren. Forfatterøkonomien er høyst uforutsigbar. Det eneste forutsigbare er at det er fastpris på bøkene så vi kan beregne royaltygrunnlaget – og innkjøpsordningen.⁸⁷

Det er svært få forfattere som kan leve av skrivingen alene. De fleste har andre jobber i tillegg. Mange har oppdrag innenfor det litterære systemet, i form av skrivekurs, sommerkurs, forlagsoppdrag (konsulentvirksomhet, språkvask og korrektur) og lignende. Forfattere har også mulighet til å få ekstrainntekter gjennom foredrag, opplesninger og litterære samtaler. Mange av disse organiseres gjennom Norsk Forfattersentrum⁸⁸ som tar seg av fakturering og sørger for minstehonorarer. Betydningen av denne type ekstrainntekter for forfatterne ble spesielt tydelig under Koronakrisen, som medførte et betydelig inntektstap for mange (Egeland, 2020; European Writers' Council, 2020) Det er likevel ikke slik at disse oppdragene betyr like mye for alle forfattere. En erfaren informant beskriver det som «fint» at denne muligheten finnes, men legger til at det er en tendens til at de samme forfatterne «blir spurt hele tiden». Denne type inntekter betyr dermed «mer for noen, men mindre for dem som ikke har den posi-

87 Intervju 25.1.2019.

88 Norsk Forfattersentrum er en medlemsorganisasjon som ifølge sin nettside «formidler forfattarer til opplesninger, bokbad, foredrag, skrivekurs, skulebesøk og mykje anna. Viktige oppdragsgjevarar er bibliotek, skular, offentlege institusjonar, bokbransjen, organisasjonar og næringslivet.» (Norsk Forfattersentrum u.å.).

sjonen». Informantene legger også vekt på at forfattere generelt lærer å klare seg med mindre penger enn gjennomsnittet. Et arbeidsstipend, som tilsvarer rundt 50 prosent av en normal arbeidsinntekt, vil derfor «føles som mer for en forfatter». Det samme gjelder inntektene fra innkjøpsordningen.

Det samlede inntrykket fra forfatterinformantene bekrefter naturlig nok resultatene fra tidligere undersøkelser av forfatterøkonomien (se kapittel 3). Beskrivelsene er like, uavhengig av kjønn, sjanger, etnisitet og bosted.⁸⁹ Den eneste forskjellen i tilnærming synes å være mellom unge og eldre forfattere. Mange av forfatterinformantene forteller at de i starten av karrieren knapt hadde noe forhold til innkjøpsordningen i det hele tatt. De gir uttrykk for at de «ikke hadde noe bevisst forhold til Kulturrådet før debuten», og sier at innkjøpsordningen «aldri var et tema med forlaget». En informant forteller at han lærte om innkjøpsordningen, bokbransjen og begrepet «nulling» på Skrivekunstakademiet, men presiserer samtidig at det «tok lang tid før man ble klar over at Det litterære råd og Kulturrådet er forskjellige ting». Bevisstheten om støtteordningenes betydning kom først senere i karrieren. «Først når man sitter i ulike utvalg, forstår man hvordan ting fungerer», sier en forfatter som har hatt mange verv i feltet. Forfatternes mål er i utgangspunktet å utvikle et bokprosjekt. Dernest er målet å få prosjektet antatt av et forlag, og endelig håper de at den ferdige boken skal generere oppmerksomhet, oppdrag og inntekter. Våre intervjuer og våre dataanalyser (se kapittel 2) viser at forfattere in spe primært forsøker å bli antatt på et av de store inkumbentforlagene. Det kan se ut til at forfattere må sosialiseres inn i litteraturfeltets tilskuddsøkonomiske logikk.

89 I utredningen har vi intervjuet forfattere som både har lang erfaring som forfatter og som har hatt opp til flere sentrale verv i forfatterorganisasjonene. Informantene har derfor ikke bare uttalt seg på vegne av eget forfatterskap, men også kunnet tale på vegne av forfatterne generelt. Den kommende Kunstnermeldingen, som for tiden er under arbeid (Regjeringen, 2020), vil antagelig gå nærmere inn på spørsmålet om differensiering av kunstneridentiteten med hensyn til kjønn, alder, mangfold og geografisk tilhørighet. I et innspill til meldinga skriver Den norske Forfatterforening blant annet at «[d]et er behov for å innhente oppdatert informasjon og kunnskap om kunstneres inntekt og næringsgrunnlag for å kartlegge den økonomiske situasjonen, slik at en kan avdekke behov og se hvor tiltak må settes inn for å bedre kunstnerøkonomien. Fremtidige undersøkelser av kunstnerøkonomien bør i langt større grad enn Kunstnerundersøkelsen fra 2013, tilpasses hver enkelt kunstnergruppe».

Disse funnene er i tråd med formuleringer i Kulturrådets innspill til Kunstnermeldingen. Der påpekes det at forfattere (og andre kunstnere) har et annet forhold til økonomiske incentiver enn andre grupper:

Kulturøkonomien og fokuset på kunstnerens økonomi-økosystem, tar ikke nødvendigvis opp i seg forståelsen av kulturell eller symbolsk kapital etter Bourdieus definisjon. Kulturrådet vil her peke på et dilemma i kunstnerpolitikken: mange kunstnere vil forstå inntekter som et tilskudd for å realisere sitt kunstneriske prosjekt, og ikke som personlig inntekt. Kunstnere som styres av høy symbolsk kapital vil ikke nødvendigvis være drevet av behov for profitt eller overskudd. Det er denne profittdriveren som i stor grad styrer hele grunnideen i en økonomisk modellforståelse og i dette perspektivet det er utfordrende å finne en felles plattform for gode virkemidler i kunstnerpolitikken. (Kulturrådet, 2019, s. 23)

Hvis forfatterne får et manuskript antatt til videre utvikling, foregår det videre arbeidet med manuskriptet normalt i tett samarbeid med forlagets redaktør. Det er ofte et fast, langvarig forhold mellom redaktøren og forfatteren. I dette samarbeidet er innkjøpsordningen (og andre økonomiske spørsmål) i all hovedsak en ikke-sak. Temaet kommer iblant opp når det kan diskuteres om boka skal meldes på en innkjøpsordning eller ikke, eventuelt på hvilken ordning. Det kan være usikkerhet knyttet til dette fordi en forfatter som hovedregel bare kan meldes på med én bok per ordning per år.

Iblant kan forfattere ønske påmelding, men blir advart fordi boka faller utenfor kriteriene – eller det kan være at forfatteren ikke ønsker påmelding fordi han eller hun frykter nulling. Det er uansett forlagene som tar avgjørelsen, men i samråd med forfatterne. Det er *forlaget* som har avtale med Kulturrådet.

Selv om forfatterne ofte har et begrenset personlig forhold til innkjøpsordningen, er de mer enn klar over hvor viktig den er for norsk litteratur: Forfatterne vektlegger at innkjøpsordningen sikrer en forutsigbar økonomi

for både forfatter og forlag, og anser den som avgjørende for bredden og kvaliteten i norsk litteratur. Informantene vi har snakket med, forteller også at utenlandske kollegaer ønsker seg liknende vilkår: «Alle forfattere i andre land ønsker seg en innkjøpsordning.»

Forfatterne er også opptatt av at innkjøpsordningen sikrer at bøkene blir tilgjengelige for potensielle lesere på bibliotekene. En erfaren forfatter sier det på denne måten:

[Innkjøpsordningen] stimulerer forlagene til utgivelser av litteratur som ikke vanligvis selger så godt, og den sørger for at litteraturen spres til folk gjennom bibliotekene, og altså utenom det kommersielle kretsløpet. Det er kjempeviktig for norsk litteratur! Det hindrer ensretting og høyner kvaliteten. Dette betyr mye mer enn enkeltsummen per bok for forfatteren.

Den samme forfatteren karakteriserer det som «et skrekkscenario for norsk litteratur» hvis innkjøpsordningen forsvinner. Vedkommende begrunner dette med at tendensen i feltet allerede i dag bærer preg av bestselgere og underholdningslitteratur, og understreker at denne tendensen ville vært enda sterkere uten innkjøpsordningen. «Forfattere ville hatt mindre tid til å skrive, og de ville kanskje også forsøkt å skrive mer 'tilpasset'.»

Vi ser altså at forfatterne ofte omtaler støtten på et overordnet nivå, som støtte til norsk litteratur og ikke som en støtte til dem som individuelle forfattere. *Tallene* viser likevel at inntektene fra innkjøpsordningen har betydning i en – for de fleste vedkommende – skral forfatterøkonomi.

En viktig begrensning er at det bare kan meldes på én bok per år fra en og samme forfatter i hver ordning. Noen få melder på og får innkjøpt bøker i flere ordninger. I 2018 var det tre forfattere som meldte på tre bøker hver, rundt tretti forfattere meldte på bøker i to ulike innkjøpsordninger, vanligvis én voksenbok og én barne- og ungdomsbok. De øvrige forfatterne hadde bare én bok hver i ordningene totalt og kunne dermed maksimum få en inntekt på mellom 77 000 kroner og 112 000 kroner, avhengig av sjanger. En normal forfatterinntekt var ifølge Telemarksforskings analyser 467 000 kroner i 2013 (Heian mfl., 2015, s. 57). Av dette kom 217 000

fra forfattervirksomheten. Dermed utgjør et kulturrådsinnkjøp om lag 20 prosent av en normal årsinntekt for en forfatter og rundt halvparten av de *kunstneriske* inntektene.

På den annen side skjuler gjennomsnittstallene store variasjoner i inntektene. Den kunstneriske medianinntekten⁹⁰ for forfattere var på bare 146 000 i 2013, noe som antyder at det fins en del forfattere som tjener mye, mens de fleste har mer beskjedne inntekter. Hvis vi korrigerer for pris- og lønnsvekst fra 2014, kan vi anslå at et kulturrådsinnkjøp utgjør minst halvparten av en medianforfatters inntekt fra forfattervirksomheten.

De fleste etablerte forfattere blir påmeldt og får sine bøker innkjøpt. Våre tall viser at 92 prosent av bøkene fra forfattere som har hatt ti eller flere titler påmeldt i innkjøpsordningen, er blitt innkjøpt.⁹¹ Ved nulling beholder dessuten forfatterne royalty. Innkjøp fra kulturfondspenger er altså inntekter man kan regne med.

Det kommer dessuten som et «forskudd» når boka *gis ut*. Dermed trenger forfatteren heller ikke vente på salg.

Forutsigbarhet

Den automatiske innkjøpsordningen for skjønnlitteratur skaper *forutsigbarhet og stabilitet*. Forlagene, særlig inkumbentforlagene, kan ta som utgangspunkt at en bok blir innkjøpt hvis de følger sine normale rutiner og vurderinger. Denne forutsigbarheten bidrar til at spørsmål om penger og et manuskripts *kommersielle* potensial ikke blir en del av forholdet mellom redaktør og forfatter. Disse to helt sentrale personene i det å skape «litteratur av høy kvalitet», som er et av innkjøpsordningens formål, kan konsentrere arbeidet nettopp om å skape bøker av en slik art, ikke å tilpasse litteraturen til et marked.

Forutsigbarheten sikrer dessuten at redaktøren og forfatteren ikke behøver å tilpasse seg en eventuell «litterær smak» i Kulturrådet. Forfat-

90 Altså inntekten til den forfatteren som har den «midterste» inntekten hvis man sorterer fra høyest til lavest.

91 Se gjennomgang i kapittel 2.

terne vi har intervjuet, vektlegger at de først og fremst er opptatt av å skrive en så god bok som mulig, og at de ikke tenker på verken Kulturrådet eller anmelderne i skriveprosessen, mens en forlegger med en sentral posisjon i feltet peker på at det har vært helt avgjørende at Kulturrådet *ikke* bruker makten som ligger i innkjøpsordningen.

Et av genitrekke med innkjøpsordningen er maktfordelingen man la til grunn da man satte opp utvalgene og regimet. I andre land har man for eksempel gitt bibliotekarene ansvar for barneboklitteraturen. Det går veldig fint i noen år, men gradvis vil man se sporene av en *ønsket* litteratur når man gir en gruppe makt over et felt. Dette skjedde i Danmark, der skolebibliotekarene fikk kontroll over barnebøkene.

Slik kan man si at stabiliteten i den automatiske innkjøpsordningen skjermer forfatteren og forlagsredaktørene både fra markedsøkonomiens krav og krav fra dominerende litterære kvalitetsforståelser.

Effekten av nulling: smerte og disiplin

De automatiske innkjøpsordningene har en kvalitetssikring. Utgivelsen skal godkjennes av vurderingsutvalgene som er oppnevnt av Kulturrådet. Da innkjøpsordningen ble etablert, ble alle bøker utgitt av Forleggerforeningens og Forlagssambandets medlemmer innkjøpt. Men etter bare noen få år (se kapittel 2) ble det nødvendig å etablere en «nedre list». Det viste seg raskt umulig å forsvare statlige innkjøp av enhver utgitt skjønnlitterær bok, helt uten en uavhengig vurdering.

Spørsmålet om såkalt «nulling» har helt siden den ble innført, alltid vært sentralt i diskusjonen om innkjøpsordningen. Slik er det fortsatt, selv om nulling i dag har mindre umiddelbar økonomisk betydning for forfattere på kategori 1-forlag. De beholder den utbetalte royalti.

For alle kan «nulling» svekke statusen i feltet. En nulling betyr en underkjenning av arbeidet, særlig fordi avslagsprosenten er så lav som den er.

Ingen av voksenbokforfatterne vi intervjuet har selv opplevd nulling.⁹² Men de kjenner gjerne kolleger som har lidd den ublide skjebnen, og sier nokså unisont at det er «sårt», «man blir satt i gapestokk» og så videre, men det er en utbredt oppfatning at forleggerne, som formelt har søkt om innkjøpet, stiller seg lojalt bak forfatteren og gir støtte og oppmuntring. Noen hevder at det tidligere, før alle avgjørelsene ble publisert på nettet, kunne hende at forfatterne ikke engang fikk vite av forlaget at boka var avslått.

En erfaren forfatter beskriver nulling som «en del av risikoen med å være forfatter», og mente forfattere flest håndterer et avslag fra Kulturrådet som man håndterer en dårlig anmeldelse. Nullinger er imidlertid ikke nødvendigvis et tema for samtale forfatterne imellom, mens anmeldelser i større grad blir diskutert. Informantene er ellers enige om at eventuell negativ medieoppmerksomhet er det verste med en nulling.

Det er ikke helt unormalt at selv kjente og etablerte forfattere iblant ikke blir innkjøpt (8 prosent av bøkene fra forfattere som har meldt på mer enn 10 bøker, er nullet). Dette er kjent i feltet og bidrar til at «skammen» ved en avvisning blir begrenset. Likevel er det åpenbart problematisk. En sentral forlegger sier det slik:

Det er først og fremst forfatteren som får det offentlige stempelet av å ikke være god nok. Det er veldig annerledes å tilhøre et kollektiv som en forlagsansatt alltid gjør, og å være en enkeltperson som står ansvarlig for et verk slik forfatteren er. Det er til dels nådeløst. Det har skjedd at forfattere insisterer på at de ikke skal meldes på for de orker det ikke. Det er så stor belastning. Da sier vi det er greit.

Flere forleggere sammenligner det med å stryke til eksamen, andre omtaler det som en «skandale». Bortfallet av Ankenemnda styrker også det nådeløse aspektet ved ordningen.

92 Se omtale av «nullet» barnebokforfatter i kapittel 7.

Våre informanter sier også – i all hovedsak – at «nulling» ikke får negative konsekvenser for forfatterens framtid på forlaget. Forfatterne er av den oppfatning at forlaget er opptatt av å ivareta en forfatter som har opplevd nulling, og peker på at en forfatter både kan oppleve å bli nullet og få stipend fra Det litterære råd i Forfatterforeningen. Siden Forfatterforeningens stipender har høyere status i feltet enn å bli innkjøpt av Kulturrådet, kan skuffelsen ved en nulling også nyanseres hvis forfatteren senere får stipend.

Mens forleggerne er *noe* mer nyanserte. Noen av våre informanter hevder at mer underholdningspregede forfattere kan få problemer med å få utgitt neste bok.

For etablerte forlag er det likevel slik at en unntaksvis nulling er noe man kan leve med, siden innkjøpsordningen som helhet sikrer forutsigbarhet i forlagsøkonomien.

2017: nulling av lyrikk

I kapittel 2 så vi hvordan det skapte debatt da Kulturrådet i 2006 luftet muligheten for å halvere antallet innkjøpte eksemplarer av nye norske diktsamlinger, uten å avkorte honoraret til forfatteren. Vi har ikke senere sett tilsvarende forslag fra Kulturrådets side. Men at forslaget fra 2006 i det hele tatt ble fremmet, forteller noe om lyrikkens spesielle og utsatte posisjon i det litterære feltet. På den ene siden er lyrikken en av de viktigste skjønnlitterære sjangrene historisk sett, og lyrikere som Cecilie Løveid (nå Kolon) og Øyvind Rimbereid (Gyldendal) kan gi betydelig symbolsk kapital for et forlag. På den andre siden er det liten tvil om at ny norsk lyrikk generelt har lavt salgspotensial, sjelden får offentlig oppmerksomhet utenfor nisjeorganene og i hovedsak blir lite lånt ut på bibliotekene. Blant lyrikerne som dominerer bestselgerlistene de senere årene, finner vi navn som Trygve Skaug og Alexander Fallo, som ikke er meldt på til innkjøpsordningen. Det er rimelig å tolke dette som at forlaget vurderer at utgivelsene har kommersielt potensial, men at de ikke vil passere grensen

for «tilstrekkelig litterær kvalitet» i Kulturrådet. Foruten Skaug og Fallo er det diktantologiene som de senere årene har hatt størst kommersiell suksess i lyrikksjangeren. I spissen finner vi antologien *Ren poesi* (2015), redigert av Ellen Wisløff og inspirert av instagramkontoen med samme navn. Heller ikke denne type antologier kan meldes på til innkjøpsordningen, siden det ikke dreier seg om utgivelser av ny lyrikk.

Det er likevel viktig å minne om at den eksperimentelle kunstlyrikken ikke nødvendigvis er spesielt smalere eller mer marginal enn tilsvarende eksperimentell kunstprosa. I en artikkel fra 2013, som stadig er aktuell i dag, problematiserer den danske lyrikkforskeren Peter Stein Larsen myten om lyrikken som «litteraturens fattige stebarn», og argumenterer for at samtidslyrikken på 2000-tallet er en «særdeles vital genre». Larsen stiller også spørsmål ved påstanden om at samtidslyrikk er en sjanger som selger spesielt lite, og peker på at «man ved et kort blik på dagens bestsellerlister vil se, at det stort sett kun er genrelitteraturen, dvs. krimier og erotiske fortellinger, samt biografier og livsstilshåndbøker, der er representert her» (Larsen, 2013, s. 336). Karakteristikken er overførbart til de norske bestselgerlistene.

For kvalitetslyrikken som ikke dominerer på bestselgerlistene, kan betydningen av innkjøpsordningen likevel ikke understrekes nok. Også dette ble tydelig da Kulturrådet i 2020 varslet avkortninger som også ville ramme forfatterne. Den prisbelønte lyrikeren Ruth Lillegraven signerte sammen med flere andre samtidsforfattere en kronikk i protest mot avkortningene:

Vi som skriver dette, har alle nye bøker til høsten og rammes dermed av Kulturrådets honorarkutt. Flere har brukt fem–seks år på disse bøkene. Honoraret er ikke stort i utgangspunktet. Hver forfatter får 87 000 for en prosabok, 78 000 for en lyrikkutgivelse fra Kulturrådet for at disse bøkene skal finnes i norske folkebibliotek. For mange utgjør dette faktisk hoveddelen av inntektene fra en utgivelse. Og så, i koronakrisen, møtes vi altså av en kraftig reduksjon i denne betalingen (Kristensen mfl., 2020).

Det er også innenfor lyriksjangeren det har vært sterkest offentlig debatt om vurderingsutvalgets nullinger på 2000-tallet. Den foreløpig siste runden med debatt om innkjøpsordningen fant sted i 2017, og var en følge av to forhold: at Ankenemnda forsvant i 2015, og at en rekke lyrikksamlinger ble nullet i 2015 og 2016. Det var Klassekampen som først telte lyrikknullingene. Avisa fant at det i både 2015 og 2016 var sju diktsamlinger fra inkumbentforlagene som ikke ble kjøpt inn. De foregående årene var det bare mellom to og fire diktsamlinger fra disse forlagene som ble avvist.

Debatten ble skjerpet da den nye lederen av vurderingsutvalget, Arve Kleiva, anslo overfor Klassekampen at norsk poesi ville være tjent med at bare omtrent halvparten av disse bøkene utkom.⁹³ Kleivas syn minnet mye om Oktober-miljøets fra 1980- og -90-tallet og Morgenstiernes fra 2006 (se kapittel 2): Det utgis og kjøpes inn for mange dårlige og halvgode bøker. Også denne gangen rykket feltets sentrale talspersoner ut. En av dem var den velkjente lyrikeren Inger Elisabeth Hansen. Hun hadde sittet seks år i Det litterære råd i Forfatterforeningen og seks år i vurderingsutvalget for lyrikk og hadde dessuten vært konsulent for to av diktsamlingene som ikke ble innkjøpt. Hansen var altså involvert i det litterære kunstfeltets mange «governance units»:⁹⁴ «Derfor burde jeg egentlig være inhabil og avstått fra å uttale meg, men disse nullingene er så sjokkerende at det velger jeg å se bort fra», sa hun.⁹⁵ Hansen mente Kleiva gikk langt utover sitt mandat: «Hvis han skal sitte som leder av lyrikkutvalget, kan han ikke ha en slik innstilling, langt mindre gå ut offentlig med den. Det er noe han kan gjøre som kritiker, eller etter at han er ferdig som utvalgsleder og ser seg tilbake.»⁹⁶

93 «Veid og funnet for lette», *Klassekampen* 10.01.2017. «Generelt opplever nok utvalget at ikke alle utgivelser er tilstrekkelig kvalitetssikret før de sendes til behandling. Jeg mener å huske at den forrige lederen sa i et intervju at norsk poesi ville være tjent med at bare omtrent halvparten av alle disse bøkene kommer ut, og det tror jeg er en god pekepinn.»

94 «Governance units» er organer og organisasjoner som har innflytelse i et felt og (normalt) bidrar til stabilitet; se kapittel 1. Vi bruker normalt oversettelsen «interesseorganisasjoner», men begrepet rommer også institusjoner som Det litterære råd.

95 *Klassekampen* 12.1.2017.

96 *Klassekampen* 12.1.2017.

Hansen argumenterte for de nullede bøkernes kvaliteter, og hun gjorde det ved å bruke kriterier som sjangerutfordring og risiko – som også er omtalt i retningslinjer for kvalitet i Det litterære råd i Forfatterforeningen (se kapittel 5): «Det som opprører meg, er at det med disse nullingene er selve underskogen i norsk poesi som rammes. Det er unge poeter som utfordrer diktet og diktboka som sjanger, som satser høyt og tar risiko.»⁹⁷

Fredrik Wandrup skrev følgende i Dagbladet:

[S]aken kan ikke leses som annet enn et tillitsbrudd mellom Kulturrådet og de etablerte forlagene, som antas å ha et litterært apparat som sikrer hver utgivelse. Innkjøpsordningen ble i sin tid innført nettopp for at forlagene skulle kunne ta sjanser og utgi lyrikksamlinger som bryter nytt språklig land. Hva som er godt og dårlig er ikke alltid åpenbart før lenge etter at det er utgitt. Den nulletendensen som er under utvikling, kan føre til at forlagene våger mindre av frykt for å tape penger.⁹⁸

Feltets syn var at lyrikkutvalget under Kleivas ledelse hadde latt sin personlige smak avgjøre innkjøpet, og at dette var i strid med en av innkjøpsordningens sentrale ideer, at alt som er «godt nok», skal kjøpes inn. Forleggerforeningen tok senere opp saken med Kulturrådet.

Ettersom svært få i 2017 mente at det fantes «objektive» kvalitetskriterier, handlet debatten egentlig *om hvor stor andel* av bøkene som skulle avvises. Man mente altså at to til fire «nullinger» fra inkumbentforlagene samlet var greit, selv om ulike utvalg måtte antas å avvise ulike utgivelser. Men sju nullinger var uansett for mye. Kleiva-utvalgets handlinger var derfor ikke nødvendigvis et brudd med det rådende litteratursyn, men med forståelsen av hvor lista for «godt nok» skulle legges.

Kleivas agenda var først og fremst rettet mot forlagene, og i media gjentok han offentlig synspunkter som var luftet internt i Kulturrådet gjennom flere år:

97 *Klassekampen* 12.1.2017.

98 *Dagbladet* 15.1.2017.

Generelt opplever nok utvalget at ikke alle utgivelser er tilstrekkelig kvalitetssikret før de sendes til behandling. [...] [I] en flom av gjennomarbeidete, habile og noen ganger forbløffende gode diktsamlinger, fins det også bøker der redaksjonen etter min oppfatning ikke har gitt poeten tilstrekkelig motstand, og hvor selve produksjonen har gått for fort.⁹⁹

Utvalgsrapportene viser at Lyrikkutvalget året før de kontroversielle nul-lingene hadde drøftet muligheten for å legge seg på en tøffere linje. Men Kleivas offentlige utspill resulterte ikke primært i en debatt om kvaliteten på norske forleggere – debatten dreide seg først og fremst om Kultur-rådets mandat. Forfatter Torgeir Schjerven hadde følgende anmodning til lyrikkutvalget: «Jeg vil [...] anbefale vurderingsutvalget, som altså utgjør fem av de mange diktleserne i bokbransjen, om besinnelse. Senk skuldrene: dere har faktisk ikke noen stor oppgave, eller noe stort og alvorlig problem å ordne opp i. Bortsett fra i oppfatningen av deres egne roller.»¹⁰⁰

I et feltanalytisk perspektiv kan dette tyde på at de kvalitetsvurderinger som gjøres i Kulturrådet, må tilpasse seg den kvalitetsforståelsen som er gangbar hos litteraturfeltets inkumbenter og organisasjoner, for å bevare legitimiteten. Mens *organiseringen* av innkjøpsordningen må tilpasses andre felt, styres *praktiseringen* av den i tråd med oppfatningene hos litteraturfeltets dominerende aktører. Når enkeltpersoner på «innsiden», som Arve Kleiva, forsøker å endre praktiseringen på egen hånd, kan det oppstå en tillitskrise som må håndteres i feltet.

Noe liknende skjedde overfor barnebokutvalget i 2020 (se neste kapittel). Det kan se ut til at hvis avslagsprosenten øker (og kanskje særlig hvis den rammer inkumbentforlag), blir et vurderingsutvalgs praksis ikke akseptert av feltets dominerende aktører som går i dialog med Kulturrådet. En høy avslagsprosent i en automatisk ordning blir tolket som at

99 *Klassekampen* 10.1.2017.

100 *Dagbladet* 28.1.2017.

utvalgene lar sin «private smak» komme til uttrykk, og det er bred enighet om at vurderingsutvalgene ikke skal opptre slik.

En uønsket konsekvens av denne praksisen oppstår dersom lista blir liggende relativt lavt. Det kan føre til at det jobbes mindre med manuskriptene slik at deres potensial ikke utløses, og det kan i sin tur bety at det kjøpes inn en del bøker som ikke ville blitt innkjøpt dersom vurderingsutvalgene i større grad skulle lagt vekt på «overflødighet vs. nødvendighet» som kvalitetskriterium (jf. kapittel 5).

Som omtalt i kapitel 2 har denne diskusjonen dukket opp gjennom årene, og selv om feltet i dag står samlet bak ordningen slik den er, er det noen av våre informanter som gir uttrykk for at det er en «offentlig hemmelighet» at innkjøpsordningen finansierer «ventebøker» fra forfattere som det burde vært jobbet mer med, eller som kanskje ikke *kan* bli gode nok fordi selve ideen er for svak.

Avslagsprosenten ligger på 12–15. Den steg *ikke* da Kulturrådet innførte nye regler i 2015, og den steg heller ikke vesentlig da en regelendring i 2019 førte til en sterk vekst i antall oppmeldte skjønnlitterære bøker for voksne. Prognosene førte til at Kulturrådet varslet avkortning av vederlaget for innkjøp i 2020.

Etter Ankenemnda

Kontroversielle nullinger av lyrikk fra anerkjente forlag er ikke noe nytt.¹⁰¹ Men lyrikkdebatten i 2017 var den første runden om innkjøpsordningen etter at Ankenemnda forsvant. Og fraværet av Ankenemnda ble en egen debatt i debatten. Jahn Thon argumenterte for at «retten til å få sin sak prøvet på nytt» var spesielt viktig når det gjaldt kvalitetsvurderinger, «som i seg selv er preget av faglig skjønn, og der det ikke finnes klare objektive kriterier».¹⁰² Dette står tilsynelatende i motsetning til Thons uttalelser fra 1998, hvor han som leder av Ankenemnda hadde forsvart den «absolutte

101 Se kapittel 5.

102 *Klassekampen* 10.1.2017.

sannhet» i vurderingen av litteratur. Men denne gang gjaldt det rettssikkerheten i innkjøpsordningen, og i den forbindelse kunne det ikke herske noen tvil, mente han:

Mange har påpekt hvor viktig to syn, to organ, to debatter, to sett med personer er i vurderingen av litterær kvalitet. Forlagene har flere konsulenter, Brageprisen har helt uavhengige organ som utpeker vinnerne. Dette har ingenting å gjøre med at det opprinnelig organ ikke er dyktige nok eller tar arbeidet på alvor, ja det innebærer heller ingen mistillit, det er snarere en forståelse av hvor vanskelig slikt arbeid er.¹⁰³

Thon fikk støtte fra Øyvind Berg, også han tidligere medlem av Ankenemnda, som hadde følgende kommentar:

Administrasjonen av innkjøpsordningen er billig, også ved at man anvender forfattere og litteraturvitere i utvalgene. Dette er folk som er langt mindre kravstore enn andre fagfolk. Å spare inn noen lusne kroner på å legge ned ankeutvalget, var ren idiotpolitikk.¹⁰⁴

Mot dette argumenterte Kulturrådets Anne Oterholm med at Ankenemnda bare hadde omgjort «mellom 10 og 20 prosent» av avslagene i senere tid, og at ordningen derfor var for «kostbar i forhold til hva man fikk igjen».¹⁰⁵ Dette kommer imidlertid an på hva slags funksjon man mener Ankenemnda skal fylle. Det er selvsagt uråd å si om en Ankenemnd hadde omgjort noen av vedtakene i Lyrikkutvalget 2017. Men det er grunn til å tro at selve *muligheten* til å anke hadde hatt betydning, både for forfattere og forlag. Uten Ankenemnda blir spørsmålet om tillit mellom forlagene og Kulturrådet potensielt mer presserende.

103 *Klassekampen* 28.2.2017.

104 *Klassekampen* 14.1.2017.

105 *Klassekampen* 14.1.2017.

Forfordeling?

Et av de tydeligste resultatene av analysen av innkjøpene er at inkumbentforlagene har en ekstremt mye lavere avslagsprosent enn småforlag. Det finnes to helt ulike forklaringer på dette.

Den ene, som vi hører jevnlig fra inkumbenthold, både blant forfattere og forleggere, er at det er hardt arbeid å skrive og utgi en bok – og at det etter alt å dømme legges mye mer kollektivt arbeid i en utgivelse i dag enn for 50 år siden. I *En forleggers erindringer* skriver Gyldendals Harald Grieg¹⁰⁶ at «[f]or en norsk roman eller diktsamling er naturligvis forholdet det at manuskriptet oftest – men slett ikke alltid – kommer forleggeren i hende i mer eller mindre trykkeferdig stand» (Grieg, 1971 [1958], s. 197). Griegs erindringer ble første gang utgitt i 1958, og kom i ny utgave i 1971. Flere informanter fra inkumbentforlag påpeker at det nå er helt annerledes. Nå trenger også skjønnlitterære forfattere mye hjelp, og de fleste skjønnlitterære manus går mange runder på forlaget.

Forenklet kan man kanskje si at et manus tidligere enten ble antatt eller avvist. Nå er manuset først og fremst et utgangspunkt for arbeidet. Når et (inkumbent)forlag sier seg villig til å jobbe videre med en bok, står det ofte svært mye arbeid igjen.¹⁰⁷ Dette er litterært skildret av blant andre Kjersti Annesdatter Skomsvold i romanen *Monstermenneske* (2012a) som delvis handler om hvordan hennes prisbelønte debutroman *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* (2009) ble til.

Flere av våre informanter legger vekt på det samme: Å skrive ferdig en skjønnlitterær bok er hardt arbeid – og implisitt i dette ligger det at skrivningen skjer i samarbeid med forlagets redaktører og konsulenter. Flere store forlag forteller at det er innført «andreleser» på bøkene i tillegg til forlagsredaktøren.

En annen konsekvens av å gjøre skrivningen til «hardt arbeid» i samarbeid med forlaget er at forlagsredaktørens posisjon blir styrket. Flere

106 Harald Grieg var forlagssjef i Gyldendal fra 1925 til 1970.

107 Det er i dag verdt medieoppslag at en debutant leverer et trykkeferdig manus (Bok365, 2020).

informanter peker på at redaktørrollen har gått fra å være helt anonym til i større grad å bli en synlig identitet og kapital i forlaget.

Flere nevner at forfattere følger sine redaktører mer enn sine forlag. Et signal om redaktørenes styrkede posisjon er også at Gyldendal hyller *redaktøren* når forlagets forfattere blir nominert til pris. På Gyldendals nettside het det for eksempel i 2019 at «Svanhild Telnes og Lars Svisdal er nominert til Tarjei Vesaas' debutantpris. Til felles har de sin redaktør Morten Moi» (Gyldendal, 2019).

Forutsatt at disse egenbeskrivelsene av inkumbentforlagenes virksomhet er riktig, er det selvsagt en rimelig forklaring på hvorfor de har en avslagsprosent på under 10, mens små forlag med langt mindre ressurser og langt mindre tiltrekningskraft på de mest talentfulle forfatterne har en avslagsprosent på rundt 50. Inkumbentene mener kort sagt at de har lave avslagsrater fordi de har *gode* forfattere, redaktører og rutiner. Eller som en av dem sier:

Jeg tenker at noen som enten kommer fra små forlag eller ser norsk bokbransje litt utenifra, er opptatt av at de store forlagene er overrepresentert på innkjøpsordningen. Nei, vil jeg si til det. De er ikke overrepresentert, de nedlegger ekstremt mye mer arbeid. Vi siler, vi får de beste i utgangspunktet og sier nei til [mange]. Jeg tror det er veldig få som først går til et lite forlag. Vi begynner på et godt grunnlag og så går vi mye flere runder. Lista for bøkene som kommer ut, er skyhøy.

For et nykommerforlag som klarer å plassere seg blant de anerkjente, er den automatiske innkjøpsordningen for skjønnlitteratur en viktig fødsels-hjelper. Et tydelig eksempel er Pelikanen forlag som har fått kjøpt inn *alle* sine norske, skjønnlitterære utgivelser i perioden 2015–2019. Forlaget har Karl Ove Knausgård på eiersiden og er drevet av litteraturviteren Eirik Bø, tidligere leder av den anerkjente litteraturfestivalen Kapittel i Stavanger. Hvis man ser forlagets inntekter fra innkjøpsordningen i sammenheng med regnskapet, er det ingen tvil om at kulturrådsfinansieringen har gjort

Knausgårds forlagssatsing mulig og dermed sikret et alternativ til de gamle inkumbentforlagene. Etter at forlaget gikk i pluss i 2018, forklarte Bø situasjonen slik: «I fjor hadde vi flere norske titler enn tidligere, noe som sikrer en bedre og mer stabil økonomi. Dette er både på grunn av salget av norske titler og støtteordninger.»¹⁰⁸

Flamme er et annet slikt eksempel, som riktignok er eid av Cappelen Damm, men som på mange måter er et alternativt forlag som holdes i live av innkjøpsordningen. Forlagets representant sier det i klartekst: «[U]ten Kulturrådet så har vi ikke noe eksistensgrunnlag.»

Men forlagene utenfor det gode selskap ser det naturlig nok ikke slik. I utkanten av det litterære feltet hevdes det at de store forlagene monopoliserer innkjøpsordningen til egen fordel. Kristin Over-Rein er leder for BoldBooks som driver en selvpubliseringsstjeneste for forfattere. Hun gjennomførte en privat survey blant uavhengige forfattere og småforlag i 2019. Resultatene viste at 76 prosent av de 92 som svarte, aldri hadde meldt bøker på innkjøpsordningene. De to viktigste begrunnelsene som ble oppgitt, var at det er for dyrt (49 prosent av dem som svarte) og at de ikke har noen tro på å bli innkjøpt (41 prosent).¹⁰⁹

Respondentene kunne gi utfyllende svar. Et typisk eksempel var slik:

Det koster 10 000 å sende inn en søknad. Dette er et stort inngrep i en økonomi som allerede er presset for den som gir ut bøker på egenhånd, og i tillegg ser det ut til at innkjøpsordningen automatisk diskvalifiserer selvpublisererte bøker. Det er rett og slett for stor risiko å søke på denne ordningen, når det er så stor sjanse for at selvpublisererte bøker uansett blir nulltet. Hvorfor tenker jeg at det er tilnærmet umulig? Selv min forlagsutgitte bok ble nulltet, da jeg ga ut på et etablert forlag. Ser ingen hensikt å søke på noe som i utgangspunktet er fylt med fordommer på selvpublisererte bøker.¹¹⁰

108 *Kapital* 8.7.2019.

109 <https://boldbooks.no/wp-content/uploads/2019/02/forslag-til-ny-innkjopsordning-til-bibliotekene.pdf>

110 <https://boldbooks.no/wp-content/uploads/2019/02/forslag-til-ny-innkjopsordning-til-bibliotekene.pdf>

BoldBooks' undersøkelse er naturligvis ikke vitenskapelig, men den formidler oppfatninger som uten tvil finnes blant mindre anerkjente forfattere og forlag. Liknende standpunkter uttrykkes dessuten i andre sammenhenger av forleggere som har en mer sentral posisjon i feltet. Myriam H. Bjerkli i Forlagshuset i Vestfold, som var medlem av Forleggerforeningen til og med 2016, sier det for eksempel slik etter flere nullinger:

Vi har hatt erfarne redaktører som har jobbet hos de store forlagene – blant annet Aschehoug og Oktober – i en årrekke og knapt fått én bok nullt. Da de begynte hos oss, ble bøker de var *helt* sikre på at skulle bli innkjøpt likevel nullt. Det får meg jo til å lure på om det er noe i ryktene om at små forlag ofte kommer dårligere ut enn de store, uten at det nødvendigvis alltid er kvaliteten på bøkene det kommer an på. Jeg vet ikke om det stemmer, men det snakkes i hvert fall mye om dette blant småforlag og indieforfattere.¹¹¹

Småforlagene relanserte på denne bakgrunn i 2019 og 2020 Mari Tofts gamle forslag om vurdering av anonyme manuskripter.

Det eksisterer altså to diametralt ulike fortellinger om hvorfor innkjøpsordningen i praksis er automatisk for inkumbentforlagene, men fungerer selektivt for små utfordrerforlag. Inkumbentenes versjon er at de har de beste forfatterne og i tillegg gjør et omfattende profesjonelt redaktørarbeid – mens utfordrernes versjon er at de stenges ute av fordommer og bevisst eller ubevisst prioritering av små og store inkumbentforlag.

Det kan derfor synes vanskelig å lage ordninger som har legitimitet både innenfor og utenfor inkumbentkretsene.

111 <https://bok365.no/artikkel/gjor-vurderingen-anonym/>

Kategoriendringer

Fram til 2015 var de automatiske innkjøpsordningene for skjønnlitteratur ulike for medlemmer av de to forleggerorganisasjonene på den ene siden og andre forlag på den andre. De første kunne melde på de utgivelsene de ønsket å få innkjøpt. Når bøkene var meldt inn, måtte forlaget umiddelbart ekspedere det nødvendige antallet eksemplarer til Biblioteksentralen og sende faktura. Deretter fikk de betalt fra Kulturrådet. Hvis boka så ble «nullet», måtte forlagene betale tilbake det de hadde fått fra Kulturrådet, men forfatteren fikk beholde sine honorarer.

Hvis en påmeldt bok ikke ble innkjøpt, tapte forlaget på denne måten rundt 120 000 kroner. (85 000–90 000 i royalty pluss trykkeutgifter og mulig tapt salg på grunn av at ubetalte bøker finnes i bibliotek). Risikoen ved å melde på en «for dårlig» bok ble oppfattet som betydelig og lå hos forleggerne.

For forlag som *ikke* var medlemmer, gjaldt en annen ordning. Mot et gebyr på 10 000 kroner kunne de vente på avgjørelsen i vurderingsutvalget før de leverte bøker og fakturerte. Disse forlagene tok altså ikke den samme økonomiske risikoen ved å melde en bok på ordningen. Samtidig førte det til at disse bøkene kom betydelig forsinket til bibliotekene.¹¹² Ulikheten avspeilet at innkjøpsordningen var en avtalefestet ordning mellom forleggerforeningene og Kulturrådet. Fra 2015 ble denne avtalen avvirket, Kulturrådet inntok en tydeligere rolle som *forvaltningsorgan*, og forskjellsbehandlingen av organiserte og ikke-organiserte forlag falt bort. I notatet som ledet fram til vedtaket, het det:

Skillet mellom organiserte og uorganiserte tas nå bort, men det opprettholdes to kategorier. [...] Kategori 1 følger det automatiske prinsippet fullt ut, og forlagene kan forhåndsfakturere bøker mot å sende dem direkte ut til folkebibliotekene på utgivelsesdato (som medlems-

112 Se videre om dette i kapittel 11.

forlagene i regelen har gjort tidligere). Kategori 2 omfatter forlag som mot et gebyr på kr 10 000 per bok vil få bøkene sine forhåndsvurdert. Kategori 2-forlag skal dermed ikke sende inn bøker før vedtak er endelig fattet. Innenfor et kalenderår må et forlag operere med samme kategori for samtlige påmeldinger. Kulturrådet bør anmode forlag til i størst mulig utstrekning å benytte seg av kategori 1. Dersom bruken av kategori 2 blir langt mer utstrakt enn den er i dag, må man vurdere å slette denne kategorien fra 2016. (Kulturrådet 2014)

I praksis betydde denne endringen i første omgang lite. De organiserte forlagene fortsatte som før og meldte på bøkene i kategori 1, mens de uorganiserte nå kunne velge. De fleste av dem valgte å bruke kategori 2.

Men et enmannsforlag i Sandnes, Kalviknes AS, drevet av Ole Henrik Kalviknes, valgte å melde på en barnebok i kategori 1. Han leverte bøker og fikk betalt (245 000 kroner). Men boka ble ikke innkjøpt, og han fikk da krav om å betale tilbake beløpet – mens bibliotekene, som reglene slo fast, beholdt bøkene.

Kalviknes nektet å betale hvis han ikke fikk returnert eksemplarene. Han bekreftet overfor pressa at han var advart om at det «var en viss risiko for å bli 'nullet' og måtte betale tilbake forskuddet til Kulturrådet».¹¹³ Men, ifølge Kalviknes og en annen forlegger som var i samme situasjon, sto det ingen steder, verken i retningslinjene, på nettsiden for ordningen eller i søknadsskjemaet at Kulturrådet også ville beholde bøkene.

Kulturrådet fikk Advokatfirmaet Hjort til å lage en prosessrisikovurdering. På bakgrunn av denne trakk Kulturrådet kravet og – ikke minst – endret kategoriinndelingen. Daværende leder for litteraturseksjonen Arne Vestbø forklarte i vårt intervju at forlaget nektet å betale tilbake hvis de ikke samtidig fikk bøkene tilbake: «De mente at premisset ikke var tydelig nok kommunisert i retningslinjene.» En juridisk betenkning tydet ifølge Vestbø på at det var korrekt. Han la til:

113 *Klassekampen* 17.10.2018.

Rent logisk er det noe som svikter litt: Hvorfor i all verden kan dere ikke bare vente til bøkene er behandlet og så gi penger, og så blir bøkene sendt ut? Det ville jo vært mye lettere. Men veldig mye av legitimiteten og historien til innkjøpsordningen er at norsk skjønnlitteratur skal komme ut til bibliotekene i det den gis ut. Dessuten skal Kulturrådet vurdere ferdige verk. Det er et premiss at vi ikke skal blande oss inn i den redaksjonelle behandlingen.

Derfor har man hatt dette systemet der særlig de etablerte forlagene, i en form for samfunnskontrakt, skal bidra til ordningen med at bøkene sendes til bibliotekene mot risikoen da at de kanskje får et avslag og må betale tilbake.¹¹⁴

Vestbø legger til at man etter hvert måtte åpne for kategori 2-forlagene, fordi Kulturrådet også må legge til rette for at små forlag og uetablerte forfattere skal kunne melde seg på: «Så der er man jo inne i kjernen.»

Ifølge Vestbø var altså ordningen med to kategorier en løsning basert på en «samfunnskontrakt» med inkumbentforlagene og de etablerte, men med en «tilleggsordning» for mindre forlag og selvpublisister og indieforfattere.

Det var denne pragmatiske løsningen som *forretningsadvokatene* i Hjort, en profesjon som tidligere ikke hadde hatt noen innflytelse på innkjøpsordningen, satte ned foten for. Resultatet av denne juridisk drevne endringen var at gebyret for å melde på i kategori 2 falt bort, og at forlagene ikke måtte velge kategori for et helt år, men for *hver enkelt bok*.

Bekymringen i Kulturrådet for endringen var altså at de store forlagene skulle melde på «tvilsomme» bøker i kategori 2 for å unngå nullinger. Rådet oppfordret – som vi ser – forlagene til å ta samfunnsansvar, men enkelte av våre intervjuobjekter i inkumbentforlagene reagerte på dette:

114 Intervju med Arne Vestbø.

Jeg tror det må være en glipp i Kulturrådet som er en offentlig styrt instans. Det skal baseres på at vi yter en slags velvilje for at innkjøpsordningen finnes så mindre forlag ikke behøver å ta økonomisk risiko. Jeg kan ikke skjønne hvordan det kan legitimeres. [...]

Jeg får litt følelsen av at de som sitter og holder på med dette mangler forretningsmessig erfaring, de kjenner ikke å være styrt av en bunnlinje. Det er vi i forlagene.

Endringen førte til en sterk vekst i påmelding til kategori 2 fra andre forlag. Mens påmeldinger i Kategori 1 økte fra 286 til 292, var det en vekst i kategori 2 fra 46 til 81, det vil si 76 prosent. Økningen kom på toppen av en stigende trend siden årtusenskiftet som vi har vist ovenfor. Inkumbentforlagene¹¹⁵ og etablerte forlag som Sandnes og Solum Bokvennen meldte (til tross for spredt murring) på alle sine bøker i kategori 1, mens småforlagene i all hovedsak meldte på sine i kategori 2. Dette viser hvordan inkumbentforlagene også gjennom symbolhandlinger slutter opp om ordningen. Enkelte mellomstore forlag (med lavere status i feltet, jf. kapittel 3) som Vigmostad & Bjørke, Gloria og Kagge fordelte påmeldingene mellom de to kategoriene.

For å møte den utgiftsøkningen dette medførte besluttet Kulturrådet i februar 2020 flere tiltak. Kategori 2 skulle heretter bare kunne benyttes av nye utgivere (i ett kalenderår). Det ble varslet avkortning på 15 prosent i forlagenes utbetalinger fra innkjøpene. I første omgang var avkortningen avgrenset til påmeldinger i perioden fra juni 2020 til februar 2021. I juni 2020 ble det så varslet enda sterkere avkortning for resten av året 2020. Endelig ble det satt i gang et arbeid for å kunne innføre påmeldingsgebyr i begge kategorier.

Forfatter- og forleggerorganisasjonene protesterte på avkortningen og har bedt om økte bevilgninger fra Stortinget (Den norske Forfatterforening, 2020). De nye reglene for kategoripåmelding ble derimot akseptert av inkumbentene. Men det nye Forfatterforbundet protesterte og satte

115 Med ett unntak for en gjendiktning på Gyldendal.

«spørsmålstegn ved hvorfor man ikke kan ta sikte på å utvikle en selektiv ordning på litteraturfeltet, slik det er på andre kunstområder» (Forfatterforbundet, 2020). Denne åpningen for en selektiv innkjøpsordning er i strid med en nokså doksisk oppfatning i feltet.

Oppsummering

Det er stor og bred oppslutning rundt innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur blant alle aktørene i litteraturfeltet. De beskriver hvordan den sikrer stabilitet, forutsigbarhet og bredde i utgivelsene. Våre analyser viser at ordningen domineres av inkumbentforlagene, som både har den største andelen påmeldinger og de høyeste innkjøpsprosentene. Samtidig åpner ordningen for innkjøp fra småforlag og for etablering av nye, viktige aktører.

Innkjøpsordningen gir videre *frihet til forfatteren og forlagsredaktøren til å forfølge sine kunstneriske ambisjoner*. På den måten sikrer den automatiske innkjøpsordningen kunstlogikkens plass i litteraturfeltet og bidrar sannsynligvis også til at skillet i kvalitet mellom et felt for «begrenset produksjon» og et felt for «storskalaproduksjon» (Bourdieu, 2000) og i de to litterære kretsløp (Escarpit, 1971) er mer begrenset enn i andre land. Innkjøpsordningen er et viktig bidrag til at de som skaper norsk skjønnlitteratur, kan legge en *kunstlogikk* til grunn for sitt arbeid. Den styrker den ortodokse, kunstlogiske polen i det litterære feltet – mot en kommersiell logikk, mot dominerende og populære kvalitetsforståelser og mot forvaltnings- og tjenesteyterlogikker som slår gjennom i Kulturrådet.

Denne effekten krever stabilitet. Og denne stabiliteten har noen forutsetninger. Først og fremst krever den at det eksisterer en omforent oppfatning i det litterære feltet om hva som skal meldes på og kjøpes inn, slik at forlagsredaktørene og forlagene kan forholde seg til den og sørge for at bøkene de utgir og melder på ordningen, tilfredsstill minimumskravene og blir kjøpt inn. I dag eksisterer det en slik omforent feltoppfatning som

nokså strengt håndheves av feltets sentrale institusjonelle entreprenører. Denne oppfatningen tilsier at et sted mellom 0 og 10 prosent av inkumbentforlagenes påmeldinger og nærmere 50 prosent av småforlagenes bøker blir avvist.

Inkumbentforlagene aksepterer et og annet avslag for *sine* utgivelser, men hele systemet baserer seg på at det «de melder på stort sett ikke nulles», som en forlegger formulerer det. Dette peker også mot et dilemma som har stått sentralt helt siden innkjøpsordningen ble etablert (se kapittel 2), altså hvordan man skal sørge for en nødvendig kvalitets-sikring, men samtidig unngå at Kulturrådet blir en «over-forlegger». Det er *forlagene* som skal avgjøre hva som blir utgitt av bøker i Norge, ikke et offentlig organ.

Våre analyser viser videre at det i dag er det litterære feltet selv, ikke Kulturrådet, som «legger lista» for innkjøpene, og at dette sikrer forutsigbarheten og oppslutningen fra feltet. Samtidig er ordningen under press grunnet et stort antall påmeldinger, hvorav mange vurderes som gode nok for innkjøp, noe som i 2019 har ført til en økonomisk sprekk i ordningen.

Problemene som er oppstått rundt kategoripåmeldingene, demonstrerer en av ordningens utfordringer. Problemene skyldes at Kulturrådet er et forvaltningsorgan som må følge en «moderne», rettighetspreget forvaltningslogikk, og at kravene som stilles om dette, både fra departementet og fra utfordreraktører i bokbransjen, er økende.

I den rene forvaltningslogikken er både «det frie skjønn» og korporative kompromisser uønsket. Derfor presses Kulturrådet til å bytte ut forhandlingsbaserte avtaler med litteraturfeltets organisasjoner med juridisk begrunnede konstruksjoner etter råd fra forretningsadvokater.

Forvaltningslogikkens krav til transparens, rettssikkerhet og likebehandling vil etter alt å dømme styrke kravene om begrunnelser og ankesmuligheter.

Men viktigere på litt lengre sikt er en mulig motsetning mellom forvaltningslogikkens krav til entydige *beslutningskriterier* og litteraturfeltets norm om det frie kunstneriske skjønn. Vi drøfter dette videre i sluttkapitlet.

Litteratur

- Bok365 (2020, 22. juni). Sendte inn i mars – gis ut i juli. Hentet fra <https://bok365.no/artikkel/sendte-inn-i-mars-gis-ut-i-juli>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Den norske Forfatterforening (2019). Innspill til kunstermeldingen [høringsuttalelse]. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/56577a0012e14240bc76cc4d8399b2dd/den-norske-forfatterforening.pdf>
- Den norske Forfatterforening (2020, 30. juni). *Kulturrådet avkorter utbetaling til forfattere og forlag*. Hentet fra <https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/kulturradet-avkorter-utbetaling-til-forfattere-og-forlag>
- Egeland, T. (2020, 13. mars). *Korona-krisen: Forfattere taper titusener på avlyste oppdrag*. <https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/korona-krisen-forfattere-taper-titusener-pa-avlyste-oppdrag>
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- European Writers' Council (2020). *The Economic Impact of Covid-19 on Writers and Translators in the European Book Sector*. Brussel: European Writers' Council (http://europeanwriterscouncil.eu/wp-content/uploads/2020/06/EWC-Survey-Economic-Impact-of-Covid19_11062020.pdf).
- Forfatterforbundet (2020, 27. februar). *Forfatterforbundets innspill til endringer i retningslinjene for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur – Kategori 1 og 2*. Hentet fra <https://www.forfatterforbundet.no/2020/02/27/forfatterforbundets-innspill-til-endringer-i-retningslinjene-for-innkjopsordningen-for-skjonnlitteratur-kategori-1-og-2/>
- Grieg, H. (1971). *En forleggers erindringer. Ny og øket utgave*. Oslo: Gyldendal 1971.

- Gyldendal (2019, 11. februar). *To debutantprisinominaasjoner til Gyldendal-forfattere*. Hentet fra <https://www.gyldendal.no/nyheter/to-debutantprisinominaasjoner-til-gyldendal-forfattere/>
- Heian, M.T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Bø: Telemarksforskning.
- Norsk Forfattersentrum (u.å.). *Om Norsk Forfattersentrum*. Hentet fra <https://www.forfattersentrum.no/om-norsk-forfattersentrum/>
- Kristensen, M., Lillebø, S., Lillegraven, R., Nilssen, O., Storholmen, I., Sveen, L.P., Uri, H., Vaage, L.A., Ørstavik, H. og Kriznik, H.M. (2020). *Forfattere trenger ikke kutt fra Kulturrådet i et kriseår. Vi trenger penger*. Hentet fra <https://forfatterforeningen.no/artikkel/forfattere-trenger-ikke-kutt-fra-kulturradet-i-et-kriseaar-vi-trenger-penger>
- Kulturrådet (2014). *Utfyllende notat om endringer i de automatiske innkjøpsordningene*. Notat til R 5/14. Oslo: Kulturrådet.
- Kulturrådet (2019). *Innspill til Kunstermeldingen [Høringsuttalelse]*. Hentet 5.8.2020 fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/56577a0012e14240bc76cc4d8399b2dd/kulturradet.pdf>
- Kulturrådet (2020). *Innkjøpsordning – ny norsk skjønnlitteratur*. Hentet 5.8.2020 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/innkjopsordning-ny-norsk-skjonnlitteratur>
- Larsen, P.S. (2013). Kampen om lyrikken. Litteraturvidenskabelige refleksjoner over en genre. *Edda 2013/4*, s. 325–339.
- Naper, C. (1997). *Lesestoff eller hyllefyll?: Søkelys på Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Hio-rapport 5/1997. Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Regjeringen (2020). *Arbeidet med ny kunstermelding*. Hentet 5.8.2020 fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/innsiktsartikler/arbeidet-med-ny-kunstermelding/id2615730/>
- Skomsvold, K.A. (2012). *Monstermenneske*. Oslo: Oktober.
- Skomsvold, K.A. (2009). *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. Oslo: Oktober.

Skjønnlitteratur for barn og unge: Mange avslag og frustrasjon

Av Paul Bjerke og Anemari Neple

Innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og ungdom kom i stand i 1966 etter initiativ fra Thorbjørn Egner, Norges mest kjente barnebokforfatter. Den omfattet innkjøp av 500 eksemplarer av barnebøker som ble distribuert til visse spesialinstitusjoner (Fidjestøl, 2015, s. 60). Tiltaket gikk lenge under navnet den «lille innkjøpsordningen», men ble revidert i 1977. Fra da gikk den – i likhet med voksenordningen – ut på at 1000 eksemplarer ble kjøpt inn og fordelt på de ordinære folkebibliotekene (op.cit., s. 128).

Fra 2015 ble «voksen skjønn» og «barn og ungdom skjønn» formelt slått sammen til én felles, automatisk ordning med ett regelverk. Men som det vil framgå nedenfor, det er likevel mange viktige forskjeller i hvordan de to ordningene praktiseres. En av dem er at det er merkbart høyere avslagsprosent i innkjøpsordningen for barne- og ungdomslitteratur. Det er også mer uenighet rundt ordningen. I dette kapitlet ser vi nærmere på hva uenigheten består i, og hvordan den kan knyttes til grunnleggende debatter i delfeltet barne- og ungdomslitteratur.

Et felt i strid

Med utgangspunkt i feltteorien kan vi betrakte barne- og ungdomslitteraturen som et *delfelt* innenfor litteraturen. Selv om mange forfattere skriver bøker for både barn og voksne, har selve barne- og ungdomslitteraturen en selvstendighet som felt med egne organisasjoner, egne kritikktidsskrifter og spesialforlag. Det har til dels egne priser, og barne- og ungdomslitteratur er skilt ut som et eget forskningsfelt.

Tradisjonelt har delfeltet barnelitteratur hatt lavere prestisje enn litteratur for voksne i den litterære offentligheten. I 1947 dannet en gruppe barne- og ungdomsforfattere, med Evi Bøgenæs i spissen, en

egen forening ved siden av Den norske Forfatterforening fordi de følte at de «ble behandlet som annenrangs» (Ringdal, 1993, s. 237). Og, som Nils Johan Ringdal skriver i *Ordenes pris: Den norske forfatterforening, 1893–1993*, «straks barne- og ungdomsforfatterne hadde etablert sin egen forening, ble det vanskeligere for dem å bli opptatt i den voksne foreningen» (op.cit.). Anne-Cath. Vestly ble for eksempel medlem i Forfatterforeningen først i 1971.

Oppfatningen i det litterære feltet av barne- og ungdomsbøker som «annenrangs» varte lenge. I 1999 uttalte for eksempel Tor Åge Bringsværd om forfattere som i ny og ne skrev en barnebok, at de tar det nærmest som en ferie, «en utflukt man nesten har litt dårlig samvittighet for, et venstrehåndsarbeid som i hvert fall ikke bør regnes blant ens *verker*». Barne- og ungdomsbøker betraktes av mange som surrogatlitteratur, hevdet Bringsværd. De ser på det som en forberedelse til den «store, den ordentlige litteraturen».¹¹⁶

Som nevnt ovenfor var barne- og ungdomslitteraturen ikke med da innkjøpsordningen ble opprettet i 1965, og i mange år var den av mindre omfang enn voksenordningen. Prisene til barne- og ungdomslitteratur kom også senere enn tilsvarende utmerkelse for voksenbøker. Mens Nordisk råds litteraturpris for voksne har blitt utdelt siden 1962, var det først femti år seinere, i 2013, at det ble etablert en nordisk pris for barne- og ungdomsforfattere. «Forsinkelsen» for den viktige norske Kritikerprisen var noe mindre (1950 mot 1978) mens Brageprisene for voksne og barn ble etablert samtidig i 1992.

Forskning på barne- og ungdomslitteratur er også et ferskt felt. Først i 2008 kom de to første norske doktorgradene om temaet, Nina Gogas *Kunnskap og kuriosita: merkverdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge* og Astri Ramsfjells «*Kjære Gud, jeg har det godt*»: *leserrolle og barndomskonstruksjon i religiøs didaktisk barnelitteratur*. Direktør ved Norsk Barnebokinstitutt Kristin Ørjasæter sa i den anledning at «forskning på bøker og barn har hatt lite prestisje i academia» (Haraldsen, 2009).

116 *Dagbladet* 24.11.1999.

Selv om delfeltets prestisje har økt, er det fortsatt forskjeller. Litteratur for barn og unge anmeldes nokså sjelden i aviser og allmenne litteraturtidsskrifter, men blir behandlet i egne publikasjoner som for eksempel *Barnebokkritikk* som ble etablert i 2003, 56 år etter Vinduetts første nummer. Det er ikke egne vurderingsutvalg for barnelyrikk og barnedramatikk; disse sjangrene behandles av generelle utvalg for henholdsvis lyrikk og dramatikk. Barne- og ungdomslitteraturen er altså et delfelt som har opplevd lavere prestisje enn det generelle kunstilliteraturfeltet – og som av mange fortsatt er lavere ansett og ikke blir oppfattet som *kunst* på samme måte som voksen skjønnlitteratur.

Samtidig er det et felt preget av indre strid. Inger Østenstad identifiserer fire *posisjoner* i delfeltet: forfatter- eller kunstposisjonen som favoriserer litterære og tekstautonome perspektiv; markedsposisjonen som legger vekt på lesertall; en oppdragerposisjon som legger vekt på tematiske, etiske og verdimeslige dimensjoner; og endelig en posisjon som legger vekt på barn som lesere (Østenstad, 2003). I det perspektivet som ligger til grunn for vår inngang til litteraturen, kan disse posisjonene knyttes til henholdsvis en kunstlogikk, en markedslogikk, en pedagogisk logikk og en tjenesteyterlogikk.

Denne beskrivelsen antyder hvordan delfeltet for barne- og ungdomslitteratur er knyttet til andre felt med avvikende logikker, og at stridene kan skyldes at dette underfeltet er forholdsvis svakt og preget av ulike heteronome polers kamp om hegemoni i feltet. Eller som Østenstad formulerer det med Bourdieu-begreper: «Hovedstridsspørsmålet er hvilken barnelitteratur som bør skrives, fremmes, premieres. Striden står om 'doxa' – hvilket litteratursyn som skal dominere feltet. For den enkelte aktør vil det være ulike interesser som står på spill: Økonomiske interesser, posisjoner, sosial og faglig prestisje» (Østenstad, 2003).

Slike konflikter, særlig mellom en pedagogisk og en litterær logikk, uenighet om forholdet mellom litterær kvalitet og egnethet for målgruppa har splittet det barnelitterære feltet i en årrekke. Det er betegnende at en av dansk barnelitteraturs *grand old men* Torben Weinreich kaller sitt hovedverk *Children's Literature: Art or Pedagogy* (2000). Feltets nor-

ske nestor Sonja Hagemann¹¹⁷ skrev allerede på 1970-tallet at noe av det en må ta stilling til når barnelitteraturen skal etableres som akademisk felt, er om en skal «anlegge en pedagogikkhistorisk synsvinkel eller en litterær». ¹¹⁸ Mens Ingeborg Mjør sier det slik i en oversiktsartikkel om forskningen og kritikken på feltet i 2012:

Svært mange publikasjoner om barnelitteratur tematiserer eller problematiserer spørsmål om barnelitteraturen si tilknytning til sosialisering, didaktikk og barns lesing, og utfordringer ein støyter på når ein ønskjer å reindyrke estetiske eller litteraturvitskapelege perspektiv. [...] Dynamikken, til dels spenninga, mellom desse posisjonane utgjør ein struktur som har vore konstituerande for det barnelitterære feltet så lenge ein har kunna identifisere eit slikt felt. (Mjør, 2012)

Et sentralt spørsmål i striden er med andre ord dette: Skal, kan eller bør barnelitteratur vurderes som kunst (alene) – eller er tilpasningen til (egnetheten) eller omtanken for leseren (etikken) også en viktig del av kvalitetsvurderingen av et litterært verk for barn og ungdom?

Grovt sett ble barnelitteratur fram til og med 1970-tallet i hovedsak vurdert på pedagogisk grunnlag, ofte med en etisk begrunnelse, slik det for eksempel framkommer hos den kjente danske filosofen Knud Løgstrup. Han mener det er «i orden, at litteratur til børn behandler emner med et ondt, grusomt og farligt indhold, men hovedpersonens liv skal lykkes, og barnets forventning skal ikke beskadiges» (Løgstrup, 1974, s. 20). Det vil i praktisk sammenheng bety at hovedpersonen gjerne må få skrammer på livets vei, men hvis forfatteren til slutt lar vedkommende omkomme eller gjøre seg skyldig i mord, transformerer teksten seg til en voksentekest.

117 Sonja Hagemanns navn vil for alltid være knyttet til utviklingen av barnelitteratur som fag og forskningsfelt i Norge. Gjennom sentrale tillitsverv innen biblioteksektoren, gjennom 25 års virke som barnebokkritiker i dagspressen – og fremfor alt gjennom sin pionerinnsetts med historieverket *Barnelitteratur i Norge* – etablerte hun grunnlag for vurdering og premisser for kritikk som ble normdannende (Vold, 2009).

118 *Dagbladet*, 30.8.1972, s. 3.

Standpunktet er også knyttet til synet på barns kompetanser. Den tradisjonelle oppfatningen er at barn ikke har dannet seg en «fiksjonskontrakt» som gjør dem i stand til å opprettholde en distanse til hovedpersonen (Løgstrup, 1974, s. 18–19).

Dette pedagogisk orienterte synet ble av mange grunner, blant annet postmodernismens frammarsj, utfordret fra 1980-tallet. Danske Beth Juncker hevder i *Når barndom bliver kultur* (Juncker, 1998) at det skjedde en gjennomgripende endring da et «nytt paradigme» i forståelsen av barnekulturen utfordret det hun kaller det «normale» paradigme. I det «nye paradigme» kan den tradisjonelle beskyttede «barndom» avskrives som en «borgerlig historisk konstruksjon» (Juncker, 1998, s. 158). I det nye paradigmet dominerer aktive barn og skapende barnelesere, upålitelige fortellere, flertydighet og ubesvarte spørsmål. Hun konkluderer lett provoserende:

Det spændende ved disse nye kulturelle tilgange til børns egen kultur er at de – stik imod udviklingstænkningen – betoner at børn, fra de fødes til alfabetiseringsprocessen er gennemført og integreret, bruger, udvikler og forfiner æstetiske former og udtryk. Det er dem, de er fortrolige med, det er dem, der læres børn og børn imellem, og dem der skaber de koder i deres fortolkningsfællesskaber som vi voksne står udenfor [...] Måske er det ikke børn, der er fremmede for kunstneriske udtryksformer, måske er det os? (Juncker, 1998, s. 331)

Vurderingene av om et barnelitterært verk er godt og egnet for barn, hviler altså på fundamentalt forskjellige oppfatninger av hva pedagogikk, kunst, barn, voksne, barnekultur og litterær dannelse er og skal være (Finnerup, 2013, s. 16).

Den teoretiske posisjonen som Juncker representerer, var noe av bakgrunnen for at «allalderlitteratur» ble et populært perspektiv både blant forfattere og forskere, altså tanken om at det ikke var – eller burde være – noen forskjell på målgruppene. Jon Fosse sa det for eksempel slik i Dagbladet:

[S]kal barnelitteraturen bli seriøs litteratur, må den så å seie oppheve seg sjølv som barnelitteratur og bli til litteratur. Det vil blant anna seie at den ikkje må vere skriven med vekt på tilpassinga til barn, men med vekt på den estetiske autonomien, og i så fall endrar barnelitteraturen karakter frå å vere skriven utelukkande for barn til å vere skriven også for barn, og dermed blir den til det ein i seinare tid har snakka om som all-alder-litteratur.¹¹⁹

Mjør påpeker at dette standpunktet avlet motstand i feltet:

I Noreg (som i Danmark) blir det ført ein aktiv diskusjon mot ein (allalder)litteratur og mot kritikk, premiering og forskning som distanserer seg frå eller ignorerer eit spekter av barneperspektiv, særleg kommunikative (kan barn lese dette?), men også tematiske og estetiske (er dette eit relevant tema for barn, og er forma eigna?). For [den svenske barnelitteraturforskeren Boel] Westin var det sjølvsagt å interessere seg for tekstar som eventuelt ikkje kommuniserer med barn, dersom dei har estetiske kvalitetar. No blir slike verk problematiserte, og også *avvist som barnelitteratur*. (vår utheving) (Mjør, 2012)

Ingeborg Mjør hevder at disse frontene (i 2012) var blitt mindre steile. Våre intervjuer i 2019 nyanserer dette. Vi vil i det vidare derfor drøfte om disse stridene i feltet kan bidra til å forklare en utbredt misnøye i delfeltet for barne- og ungdomslitteratur med hvordan innkjøpsordningen blir praktisert.

Innkjøpsordningen for barne- og ungdomslitteratur per 2019

Ifølge retningslinjene behandler vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur «romaner, noveller, bildebøker med prosatekst og tekstløse bildebøker med barn og unge som primær målgruppe».

Barnelyrikk og dramatikk for barn og unge behandles av henholdsvis vurderingsutvalget for lyrikk og vurderingsutvalget for dramatikk (Kulturrådet, 2020). Dette innebærer altså at dramatikk og lyrikk for barn behandles av et fellesutvalg for alle aldersgrupper, mens øvrig litteratur for barn og unge vurderes av et eget utvalg med spesialkompetanse på slike bøker.¹²⁰

Det kjøpes inn vesentlig flere eksemplarer av barne- og ungdomsbøker enn av voksenbøker. I undersøkelsesåret 2019 ble det innkjøpt 1550 eksemplar av bøker for barn og unge (1480 papirbøker og 70 e-bøker).¹²¹ For voksne var tallet 703 p-bøker og 70 e-bøker.

Vurderingsutvalgets sammensetning

I likhet med praksis for voksenordningen ble oppnevningen av vurderingsutvalget endret i 2015 da Kulturrådet overtok ansvaret fra organisasjonene. En av dem som mistet retten til å oppnevne, var Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere (NBU). Vurderingsutvalget for innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge ble i 2019, da vår undersøkelse ble gjort, ledet av en tidligere forlagsredaktør med bakgrunn fra flere forlag og med utdanning som bibliotekar. I utvalget satt ellers personer fra akademia, biblioteksektoren samt forfatter- og kritikerstanden. Utvalgsmedlemmene kommer fra ulike deler av landet. For å sikre kontinuitet i utvalget bytter man aldri ut alle medlemmene samtidig. Fra 2020 er – i tråd med vanlig praksis – to av medlemmene skiftet ut.

Det er Kulturrådet som oppnevner medlemmene. Utvelgingen foregår i praksis gjennom et samarbeid mellom den delen av administrasjonen som arbeider med litteratur, og lederen for fagutvalget for litteratur, basert på innspill fra allmennheten og organisasjonene på litteraturfeltet.¹²²

120 Praksis når det gjelder lyrikk og dramatikk, har variert noe gjennom årene.

121 I 2020 er antallet økt ettersom det er innført en prøveordning der utvalgte skolebibliotek får tilsendt bøker.

122 I retningslinjene heter det at «relevante organisasjoner og foreninger på litteraturområdet vil bli bedt om å komme med innspill og forslag til utvalgsmedlemmer i forbindelse med oppnevningen av vurderingsutvalgene».

Innkjøp og avslag 1995–2019

Vi har tall for innkjøp og avslag¹²³ fra 1995 til 2019. I denne perioden ble det påmeldt i alt 3727 bøker i innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og ungdom. 3082, eller 82,7 prosent, av dem ble innkjøpt, 645 utgivelser, eller 17,3 prosent, ble avslått.

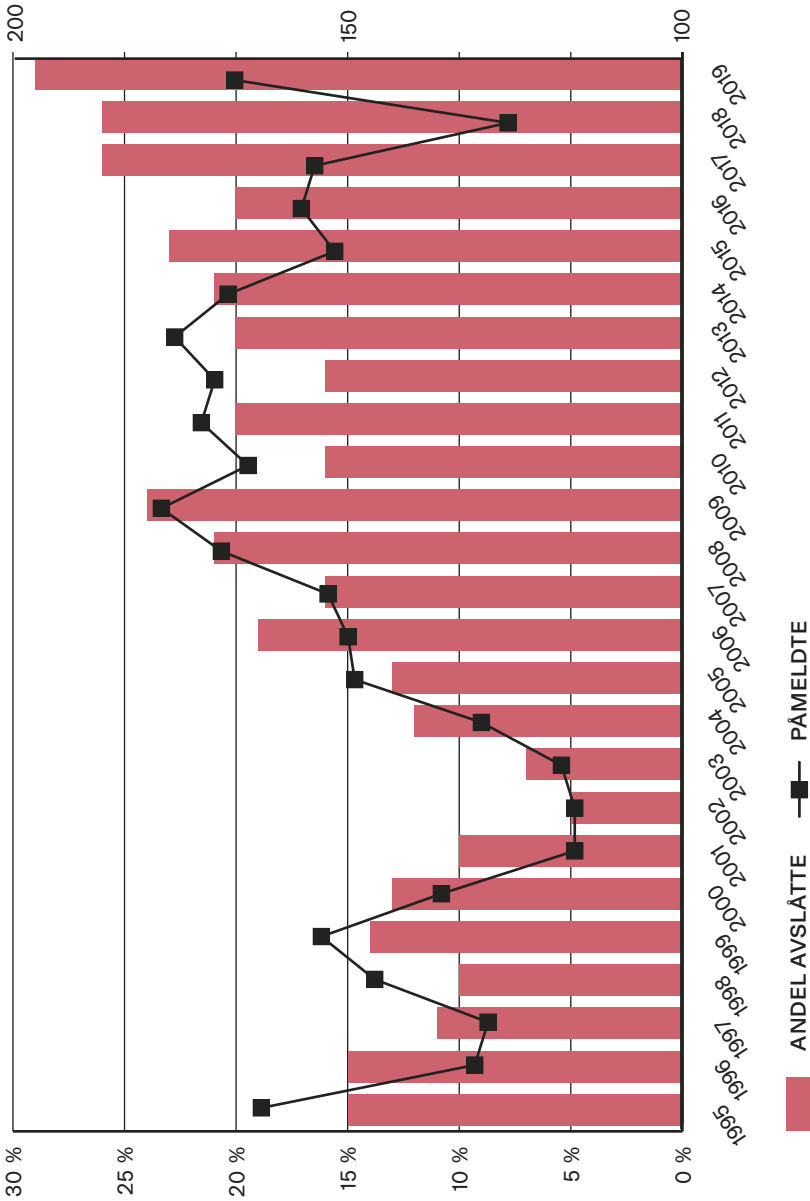
Men det har gjennom årene vært betydelige variasjoner i andelen som blir avslått. Det går fram av figur 7.1.

Figuren viser at antallet påmeldinger har holdt seg nokså stabilt, selv om det var en viss nedgang fra 1999 til 2002, fulgt av en markant vekst fram til 2009. De neste fem årene var omfanget av påmeldinger forholdsvis stabilt, for så å falle noe fram til 2018. Andelen *avslag* har gått gjennom tydeligere endringer. Mellom 1995 og 2002 falt avslagsandelen fra 15 til 8 prosent. Deretter økte andelen avslag fram til rekordhøye 26, 26 og 28 prosent de tre siste årene (2017–2019). Forholdet mellom andelen påmeldte og avslåtte søknader endrer seg vesentlig i perioden. Mellom 1995 og 2012 synes utviklingen i andelen avslag langt på vei å følge utviklingen i antallet påmeldinger. Fra 2012 brytes dette mønsteret. Herfra ser vi en økning i andelen avslag også når antallet påmeldinger er stabilt eller faller.

Denne avslagsandelen betyr altså at mer enn en fjerdedel av alle påmeldte bøker blir avslått. Sammenlignet med skjønnlitteratur for voksne er andelen avslag om lag det dobbelte. Noen av våre informanter fant den relativt høye avslagsprosenten uproblematisk «siden mye av det som blir påmeldt ikke har god kvalitet». Andre har – som vi viser nedenfor – helt andre oppfatninger.

Når det gjelder avslag og innkjøp fordelt på forlag, er mønsteret det samme som for voksen skjønnlitteratur. De gamle inkumbentforlagene har lav andel avslåtte, mens små forlag og selvpublisister har over 60 prosent avslag. Tabell 7.1 viser avslagsprosent for utvalgte forlag innenfor henholdsvis voksen skjønn og skjønnlitteratur for barn og ungdom.

123 «Avviste» titler er ikke tatt med i tallene.



Figur 71. Antall påmeldte bøker og andel avslåtte etter år: 1995–2019. Skjønnlitteratur barn og unge. (N=3727)

Som det framgår, har det enkelte forlag i perioden 1995–2019 nesten helt identiske avslagsprosent i henholdsvis innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur og innkjøpsordningen for barn og unge. I det lange løp vurderer de ulike vurderingsutvalgene den samlede kvaliteten (eller mangel på kvalitet) i de ulike forlagenes påmeldinger i de to kategoriene likt.¹²⁴

Tendenser for innkjøp i 2018 og 2019

Om en samler tallene for 2018 og 2019, ser en at av 277 bøker som ble påmeldt i innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og unge, ble 77 titler avslått, altså 27,8 prosent.

Det ble gjort endringer av påmeldingskategoriene¹²⁵ i 2019, slik at forlagene ikke lenger trenger å betale 10 000 kroner for å få en forhånds-vurdering. Kulturrådet fikk klart flere bøker tilsendt etter endringen. Vi kan se at det er en ganske stor økning i påmeldte bøker i innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og unge fra 2018 til 2019, fra 126 titler til 167 titler. Om vi ser på tallene for 2018 og 2019, er avslagsprosenten 26 i 2018 og 28 i 2019. Årsaken til at det ble flere avslag i 2019, kan sees i sammenheng med at flere søkte på kategori 2-ordningen, siden de i 2019 kunne gjøre det uten å betale 10 000 kroner for forhånds-vurdering. Det er små forlag som vanligvis søker i kategori 2, og avslagsprosenten for disse er større enn for store (se tabell 7.1).

Vedtakslistene for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur rommer ulike sjangerkategorier. Om vi samler de tre sjangerkategoriene «Prosa, Bildebøker», «Bildebok, Prosa» og «Lyrikk, Bildebok»,¹²⁶ finner

124 Dette står tilsynelatende i motsetning til at barne- og ungdomsbøker har en høyere avslagsprosent enn voksen skjønnlitteratur. Bakgrunnen er at avslagsprosenten for barn og ungdom har blitt svært høy de siste årene (den har ikke vært like høy hele perioden fra 1995), og at det er flere småforlag og selvpublisister med høy avslagsprosent i barne- og ungdomslitteraturen. Da vil det totalt bli flere avslag selv om avslagene for hver gruppe er nokså lik.

125 Se kapittel 6 for en beskrivelse av kategorisystemet og endringene.

126 De to første er ulike navn på samme kategori. Lyrikk behandles av et annet utvalg.

Tabell 7.1 Avslagsprosent for utvalgte forlag etter målgruppe. 1995–2017

	Avslag barn og unge (ISBU)	Avslag voksen (ISV)
Cappelen Damm	7	6
Gyldendal	6	5
Aschehoug	7	7
Samlaget	4	3
Damm	12	10
Solum	10	9
Vigmostad & Bjørke	24	21
Omnipax	6	6
Kagge	18	20
Mangschou	5	5
Orkana	62	36
Liv	94	78
Kolofon	100	79
Jippi	54	39
Commentum	100	96
Gloria	100	31
Småforlag og selvpublisister	54	62

vi klare forskjeller mellom illustrerte og ikke-illustrerte bøker: 78 prosent av de påmeldte ikke-illustrerte bøkene kjøpes inn, mot 64 prosent av de illustrerte.

Hvis vi ser på sammenhengen mellom debutant, alder, forlagsgruppe, påmeldingskategori og illustrasjon på den ene siden og avslagsprosent på den andre, viser en regresjonsanalyse at forlagstype har stor betydning for innkjøp. En bok fra et inkumbentforlag har 8,8 ganger så stor sannsynlighet for å bli innkjøpt som en bok fra et «øvrig» forlag. Bøker fra etablerte forlag har drøyt sju ganger større sannsynlighet. Forskjellen mellom inkumbentforlag og etablerte forlag er vesentlig mindre når det gjelder skjønnlitteratur for barn og ungdom enn for voksen skjønnlitteratur der sannsynlighetsratioer er henholdsvis 32 og 4. Forskjellene skyldes i hovedsak at barnelitteraturen har innslag av nisjeforlag med høye innkjøpsprosent, som Omnipax og Mangschou. Disse har – med ganske store volumer – (svært lave) avslagsandeler på linje med de store inkumbentforlagene.

Slike sammenhenger kan tolkes på ulikt vis. Én tolkning kan knyttes til de ulike vurderingsdimensjonene i feltet. Hvis det er slik at barnelitteratur har noe lavere status enn voksenbøker, kan det være lettere for «outsidere» å hevde seg.

Påmeldingskategori har også betydning. De bøkene som er meldt inn i den automatiske kategori 1, har rundt 2,5 ganger så stor sannsynlighet for å bli kjøpt inn som en bok som er påmeldt i kategori 2, der bøkene forhåndsvurderes.¹²⁷

Av regresjonsanalysen framgår også at det er noe vanskeligere for debutanter å bli kjøpt inn. En debutant har 30 prosent *mindre* sannsynlighet for å bli kjøpt inn. Derimot har målform og alder på målgruppa ingen betydning for sannsynligheten for innkjøp.

127 Dette er statistiske sammenhenger mellom de bøkene som faktisk er påmeldt, og kan ikke tolkes slik at hvis en spesiell tittel var blitt meldt på i kategori 1 i stedet for kategori 2, ville sannsynligheten for innkjøp blitt større.

Når vi gjennom regresjonsanalysen kontrollerer for en rekke andre forhold, er det uansett klart flere avslag på illustrerte bøker enn på ikke-illustrerte. Vi drøfter dette videre i kapittel 12: «Vurderinger av visuell litteratur».

Betydning for språk, danning og «prislapp»

I arbeidet med dette kapitlet har vi gjennomført lengre kvalitative intervjuer med fem forleggere og forlagsredaktører med bred erfaring fra barne- og ungdomslitteratur, fire erfarne forfattere på feltet, lederen i Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere (NBU) og de administrativt ansvarlige for barne- og ungdomslitteratur i Kulturrådet.¹²⁸ Vi trekker også på informasjon fra intervjuer i biblioteksektoren.

Informantene er *samstemte* i at innkjøpsordningen for barne- og ungdomslitteratur har avgjørende positiv betydning både for barnelitteraturen som kunst og for bokbransjens evne til å utgi barne- og ungdomsbøker. Argumentasjonen er i hovedsak den samme som for innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur. Taran Bjørnstad, leder i NBU, sier følgende:

Vi er et lite språkområde. Innkjøpsordningen er helt avgjørende fordi den legger til rette for en bredde i utgivelsene – og den tilgjengeliggjør barne- og ungdomslitteraturen for alle via innkjøp til bibliotekene. Den gir både forlag og forfatteren trygghet – som en grunnstein. Den bidrar til at forlagene tør satse på smale utgivelser. Det bidrar til en modig litteratur. Utprøvende, innovativ og med stor bredde både formmessig og tematisk. Det er grunnstammen i det litterære systemet som sammen med fastprisordning og leveringsplikt bidrar til at det skrives, omsettes og leses relevant og god norsk samtidslitteratur for barn og unge. Nødvendig for litteraturen – for forfatterne og for leserne.¹²⁹

128 Forleggerne ble foreslått av Forleggerforeningen på bakgrunn av erfaring og kompetanse, og forfatterne ble foreslått av NBU (også på bakgrunn av erfaring og kompetanse).

129 Intervju mars 2019.

På spørsmål om hva som kjennetegner norsk barne- og ungdomslitteratur, svarer hun:

Norsk barne- og ungdomslitteratur er framfor alt modig. Både hva gjelder form, format og tema. Den er innovativ. Spesielt når det gjelder bildeboka. Dette skyldes selvfølgelig at vi har flinke forfattere og illustratører, men det skyldes i stor grad at vi har et litterært system som gjør at man kan gi ut bøker man ikke nødvendigvis forventer skal selge mye, men som man mener har en kvalitet – og som bør nå ut til leserne via bibliotekene.¹³⁰

Informantene trekker gjerne fram innkjøpsordningens evne til å sikre «bredde» (ofte i betydning «elite») i litteraturen: «Hvis vi ikke hadde hatt innkjøpsordningen og de støtteordningene, så blir det jo brød og sirkus. Og det vil vi jo ikke ha.»

I intervjuene vektlegges dessuten tiltakets betydning for at det i det hele tatt produseres norskspråklige bøker for barn og ungdom. Her viser mange blant annet til prisnivåets betydning. En voksenbok prises stort sett til cirka 400 kroner, mens en barnebok koster hundre kroner mindre. Forleggere og forfattere peker på at markedet for barnebøker fungerer helt annerledes enn markedet for voksenlitteratur: Det er ikke mulig å reklamere for barnebøker på lik linje med voksenbøker, siden det er klare begrensninger i adgangen til å rette reklame mot barn. Barn kjøper heller ikke bøkene sine selv, og prisnivået på en barnebok må begrenses av hensyn til markedet: «Du kan ikke kjøpe en bok til 400 kroner til en barnebursdag.» Barnebøker er dessuten ofte dyrere å produsere enn voksenbøker, fordi de gjerne er illustrerte. Dette innebærer at det er kostbart for norske forlag å utgi barne- og ungdomsbøker.

I denne sammenhengen er innkjøpsordningen avgjørende. Når inntektene fra innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og unge er høyere enn for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for voksne, i tillegg til at

130 Intervju mars 2019.

utsalgprisene gjennomsnittlig er lavere og produksjonskostnadene høyere, er det nokså klart at et innkjøp betyr mer i en kalkyle for en barnebok enn for en voksenbok. Når det – som nevnt ovenfor – blir kjøpt inn mer enn dobbelt så mange eksemplarer av en barnebok som av en voksenbok, innebærer dette også at forlaget får høyere inntekter når en barnebok blir kjøpt inn – og tilsvarende større tap dersom boka skulle bli nullet.

Noen av informantene peker samtidig på at innkjøpsordningen for barn og unge ikke dekker alle behovene i denne delen av litteraturfeltet: Norskspråklige bøker for barn og unge er viktige for språkutviklingen og for «dannelsen» av de nye generasjoner. Men barn og ungdom foretrekker ofte «seriepreget» litteratur som innkjøpsordningen ofte ikke dekker.¹³¹ En forlegger oppfatter for eksempel et ansvar for å produsere litteratur «for å sikre at denne gruppa får *alle* typer bøker», noe som dels kolliderer med innkjøpsordningens kvalitetskrav: «Så den øvelsen vi driver med – innimellom – er jo å tilby brei, veldig fengende og underholdende litteratur, som ikke nødvendigvis tilfredsstillers Kulturrådets krav om litterær kvalitet, men som er kjempeviktig.»

Sterk misnøye i feltet

Selv om alle informantene fra barnelitteraturfeltet slutter varmt opp om ordningen som sådan, har vi registrert til dels betydelig misnøye med hvordan den praktiseres.

En utfordring for vurderingsutvalget for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge er at de skal vurdere et stort mangfold av bøker som blir påmeldt ordningen. Det er alt fra tekstbaserte ungdomsromaner til bildebøker for små barn som i hovedsak er basert på visuell formidling, og i tillegg et bredt utvalg av sjangrer innenfor de ulike uttrykkene. Vi har en rekke ganger sett misnøye fra forfattere, interesseorganisasjoner og

131 Det har vært en diskusjon om vurderingsutvalget «misliker» serier. Utvalget (egentlig «utvalgene», sammen-setningen endres hvert annet år) er helt uenig i en slik påstand og sier at de vurderer hver enkelt bok for seg, selv om den er del av en serie. Det er *dårlig* serielitteratur som ikke blir kjøpt inn.

forlag med at utvalget er for lite, at det har for få posisjoner representert. Det har særlig blitt rettet kritikk mot vurderingen av visuell litteratur og litteratur som utfordrer etablerte sjangerkriterier. Både formalitetene og realitetene i oppnevningene av utvalget viser at dette oppfattes som en ordning innenfor det i all hovedsak *tekstbaserte* litteraturfeltet. Både de som utnevner og de som utnevnes kommer i all hovedsak fra litteraturfeltets ulike deler; få kommer fra feltet for visuell kunst.

Informantene mener også at det er problematisk at barnelyrikk og -dramatikk blir vurdert av de generelle vurderingsutvalgene for lyrikk og dramatikk. Leder i Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere Taran Bjørnstad sier det slik:

Prinsipielt må vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur kunne vurdere alle skjønnlitterære hovedsjangre på sitt område, også lyrikk. Å gjøre unntak for en sjanger mener vi er å undergrave ordningen med to vurderingsutvalg for skjønnlitteraturen. Felles for all barne- og ungdomslitteratur er at den har barn/unge som kunstnerlig utfordring. Det handler også om et helhetsperspektiv. Barne- og ungdomslitteraturen er tverrestetisk, som fordrer visuell kompetanse. Grunnleggende forståelse for leseren er avgjørende. Innen skjønnlitteratur er det ikke alltid en klar grense mellom poesi og fortellende prosa. Det finnes romaner og noveller som har sterke poetiske elementer, og diktbøker som har like sterke prosaiske element. Særlig innenfor bildeboksjangeren er det en god del tekster som grenser til poesien. Vi mener det uten tvil er vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur som har best erfaring og faglige kvalifikasjoner til å evaluere denne litteraturen – også lyrikk. Vi mener visuell kompetanse er helt essensielt, også fordi vi får bøker helt eller delvis uten tekst. NBU mener utvalget med hell kan utvides – nettopp fordi spennet i barne- og ungdomslitteraturen er stort.¹³²

132 Intervju med Taran Bjørnstad mars 2019.

I et feltperspektiv kan dette tolkes som at barne- og ungdomslitteratur fortsatt har lavere prestisje enn voksenlitteratur og derfor kan behandles noe mer lemfeldig. Utviklingen i 2020 viser at det fortsatt er uro i feltet knyttet til Kulturrådets praksis i behandlingen av lyrikk for barn og ungdom. Våren 2020 sendte Aschehoug forlag en klage til Kulturrådet hvor de protesterte mot nullingen av Kristian Bergquists diktsamling *Jeg vil bare at det skal være oss*. Forlaget mente det var «grunn til å tro at det kan ha skjedd flere uheldige, og potensielt formelle, feil ved vurderingen av ungdomsutgivelsen», og viste til at vurderingsutvalget for lyrikk nesten utelukkende behandler voksenbøker.¹³³

I våre intervjuer med forlag og forfattere, som ble gjort i løpet av 2019, var mange av informantene frustrerte over det de oppfattet som uforståelige skjønnsavgjørelser i vurderingsutvalget for barn og unge. En erfaren forfatter som tidligere hadde gitt ut ti bøker som var innkjøpt av Kulturrådet, opplevde at det fikk store konsekvenser da den ellefte boka ble nullet. Avgjørelsen førte til at forlaget ga forfatteren «karantenetid» og la videre planer på is, til tross for at forlaget regnet utgivelsen som en av årets beste bøker. Fraværet av begrunnelser gjorde den videre prosessen vanskelig siden forlaget ikke kunne forstå hva som lå til grunn for avgjørelsen: «Det var tre bøker vi skulle skrive – men [forlaget] føler at det er vanskelig å gå videre med neste bok – fordi de vet ikke hva de skal ta tak i neste gang [...] De vil gjerne vite hva man kan forholde seg til, og vite hva som ikke fungerte i forhold til Kulturrådet – når de ikke ser det.»

Bokserien det her var snakk om, kan omtales som nyskapende både i form og innhold. Prosjektet var utviklet sammen med flere erfarne forlagsredaktører, og med en erfaren og anerkjent illustratør. Vi vet ikke årsaken til at boka ble nullet, men det at den utfordrer etablerte sjangerkoder og forståelser om hva som er et helhetlig verk, er noe både forfatter (se sitat ovenfor) og forlag (sitatet som følger) uttrykker som mulig årsak: «[Boka]

133 Saken ble omtalt i Klassekampen: «Klager på avslag», *Klassekampen* 3.6.2020.

leker litt i grenseland mellom fakta og skjønnlitteratur, den er vanskelig å sette i bås. Vi kom fram til at det må være det som er begrunnelsen.»

En annen informant fra et anerkjent barnebokforlag ga uttrykk for sine erfaringer med et avslag slik:

Vi hadde en veldig god redaktør på boka. Vi hadde også en medredaktør og en konsulent. Alle sier «dette er veldig bra». Dette er mer enn godt nok for det vi mener er litterær kvalitet. [...] Og så er det «sjanger», spenning, thriller – [...] Men vi mener jo i hvert fall at det er viktig at de forstår litterær kvalitet innenfor sjangrene. Og ikke definerer sjangrene bort.

Blant forleggerne vi intervjuet var det langt flere som savnet begrunnelser for avslag enn tilfellet var for voksen skjønn. At det ikke lenger finnes ankemuligheter, ble ansett som et stort problem, og det ble videre stilt spørsmål ved at suppleanten «kun er én person». Blant forfatterinformantene svarte tre av fire at de enten selv hadde opplevd eller kjente til kollegaer som hadde opplevd at prosjekter kunne bli skrinlagt eller lagt på is som følge av en nulling fra Kulturrådet. En nulling av en bok i sjangeren barne- og ungdomslitteratur kan med andre ord få store konsekvenser for forfatteren, og nullingene framstår i større grad enn ellers som uforståelige for forleggerne.

Tallene for 2017–2019 som er gjengitt i tabell 7.2, viser at også inkumbentforlagene fikk avslag på sine barne- og ungdomsutgivelser.

Aschehoug, Cappelen Damm og Samlaget hadde altså dobbelt så høy avslagsandel disse årene som gjennomsnittet for hele perioden 1995–2019.

Rett over nyttår 2020 ble det en offentlig debatt om vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur med utgangspunkt i at mange kjente forfattere ble nullet. Debatten hadde sterke likhetstrekk med det som skjedd da flere lyrikere på inkumbentforlagene ble nullet i 2017 (se kapittel 6). Bransjeavisa *Bok365* skrev at det var «påfallende for fjoråret» at flere «stjerneforfattere» hadde fått avslag:

Tabell 7.2 Avslåtte bøker i 2017–2019 og 1995–2019. Antall og prosent. Utvalgte forlag.

	Aschehoug	Cappelen Damm	Gyldendal	Samlaget
Antall avslag 2017–2019	12	9	2	3
Antall innkjøpte 2017–2019	62	60	58	36
Total 2017–2019	74	69	60	39
Avslagsprosent 2017–2019	16,2	13,0	3,3	7,7
Avslagsprosent 1995–2019	7	7	6	4

Blant forfatterne og titlene som er «nullet» finner vi blant andre Unni Lindell: *Kyssefabrikken* (Aschehoug), Maja Lunde: *Navnebringeren* (Aschehoug), Iben Akerlie: *Kjempefesten* (Aschehoug), Levi Henriksen: *Vinter på savannen* (Vigmostad & Bjørke), Rune Belsvik: *Fugleguten* (Samlaget), Lars Mæhle: *Djevelen vil alltid finne deg* (Samlaget) og Kari Stai: *Jakob og Neikob: Stormen* (Samlaget).¹³⁴

Det er verdt å merke seg at bransjepublikasjonen legger vekt både på hvilke *forfattere* (Maja Lunde, Rune Belsvik og Lars Mæhle) og hvilke *forlag* som har fått avslagene, i hovedsak Aschehoug og Samlaget. Det pekes på forfattere og forlag med solid posisjon i feltet.

Dagen etter rykket forlagssjef Håkon Kolmannskog i Det Norske Samlaget ut med en kraftig kritikk av utvalget. Han viste til at voksenordningen

¹³⁴ <https://bok365.no/artikkel/stjernelag-ble-nullet/>

fungerer greit, der har vurderingsutvalget ifølge ham forstått rollen sin (som altså er å legge listen på et nivå som gir om lag fem prosent avslag for inkumbentforlagene), men kritiserte vurderingsutvalget for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge:

[N]år det gjeld innkjøpsutvalet for barn- og unge, er situasjonen ganske annleis. Etter fjorårets tre nullingar blei vår tillit til utvalet borte. Vi kan ikkje sjå det annleis enn at dei har misforstått mandatet sitt: Når ei bok som blir nominert til Brageprisen kan bli nulla, er noko fundamentalt galt. Det gjer at ei ordning som skulle vere automatisk, og skal gi forlag og forfattar forutseielege rammer, framstår omtrent like selektiv som innkjøpsordninga for sakprosa. Og slik skal det rett og slett ikkje vere.¹³⁵

Forleggerforeningen fulgte opp med å sende en e-post til Kulturrådet der man «uttrykte bekymring» for utviklingen i innkjøpsordningen for barn og unge: «Vi mener at et fagutvalg må ha en klar rolleforståelse og tolke kriteriene for de valg som er fastsatt på en gjenkjennelig måte for dem som skal vurdere påmelding til det som kalles kategori en.»¹³⁶

Overfor *Bok365* sa foreningens leder Kristenn Einarsson at det er en ordning som er basert på felles tillit:

Dette er en tillitsbasert ordning som gir leseren den fordel at bøkene raskere når ut til leserne via bibliotekene, men som innebærer en stor økonomisk risiko for forlagene om et vurderingsutvalg vender tomme len ned. Oppstår det en mistillit til vurderingene som gjøres, risikerer man at flere forlag velger ordningen med forhåndsgodkjenning.¹³⁷

135 <https://bok365.no/artikkel/tilliten-er-borte/>

136 <https://bok365.no/artikkel/tilliten-er-borte/>

137 <https://bok365.no/artikkel/tilliten-er-borte/>

I et påfølgende møte mellom Kulturrådet og aktørene ble utviklingen i innkjøpsordningen for barn og unge særlig kommentert fra Forleggerforeningens side.¹³⁸

Mekanismen er altså akkurat den samme som da lyrikktvalget begynte med avslag som feltets inkumbenter ikke forsto og aksepterte. Feltets institusjonelle entreprenører signaliserer tydelig at det er ikke Kulturrådet og dets vurderingsutvalg som skal «legge lista» for innkjøpsordningene. Det skal inkumbentforlagene. Det betyr at forlagene kan leve med *noen* nullinger, men bare helt unntaksvis og helst også titler der forlaget selv har vært i tvil.

Kunst eller pedagogikk som vurderingskriterium?

Så langt i dette kapitlet har vi altså sett at både forlagsinformanter og forfatterinformanter uttrykker til dels betydelig frustrasjon over hvordan innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for barn og ungdom blir praktisert. Vi har registrert at det er høyere avslagsprosent i denne ordningen enn tilfellet er for voksen skjønnlitteratur. I tillegg er det til dels sterk uenighet innad i feltet om hva slags kriterier som først og fremst skal legges til grunn når man vurderer skjønnlitteratur for barn og ungdom. Et av kriteriene det er strid om, er altså forholdet mellom kunst og pedagogikk generelt og spørsmålet om målgruppetilpasning spesielt. En sentral forlegger sier det slik:

Ja, det ligger flere ting i potten, flere hensyn, det blir ikke ren kunst, ikke sant. Du vil ikke ha noe problem med å finne argumenter og skoler innenfor det barnelitterære feltet som mener at dette er ren kunst, ethvert pedantisk pedagogisk uttrykk er en uting. Det å formidle riktige holdninger er feil, det er ikke det du skal. Mens det er utrolig lett å komme fra den andre siden og si at «men dette er en ond bok, du kan ikke gi det til barna», ikke sant? [...] Og det er vanskeligere å holde disse tingene fra hverandre.

138 <https://bok365.no/artikkel/tilliten-er-borte/>

I Kulturrådets retningslinjer er «målgruppe» i utgangspunktet bare indirekte et kriterium for vurderingen. Fram til 2015 var det en egen innkjøpsordning for barn og unge der *formålet* med ordningen implisitt var at det ble skapt og lest litteratur for barn og unge.¹³⁹ Fra 2015 er som nevnt innkjøpsordningen for barn og unge formelt slått sammen med ordningen for voksen skjønnlitteratur, og det særegne formålet er dermed forsvunnet. I diskusjonen om minstekravene til kvalitet skal hver tittel bli vurdert innenfor sin sjanger. Kriteriene som utvalget skal vurdere ut fra, er beskrevet i retningslinjene for innkjøpsordningen. Bøkene skal

- framstå som helhetlige litterære verk,
- inneha tilstrekkelige kunstneriske, språklige og håndverksmessige kvaliteter, og
- ha vært underlagt et nødvendig redaksjonelt arbeid.

I retningslinjene for innkjøpsordningen heter det ellers at «vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur behandler romaner, noveller, bildebøker med prosatekst og tekstløse bildebøker *med barn og unge som primær målgruppe*» (vår utheving). I rapportene fra vurderingsutvalgene de siste årene blir det slått fast at verkets målgruppetilpasning kan være et kriterium for innkjøp. I rapporten fra 2017 heter det for eksempel:

Når vi vurderer ei bok, så blir den vurdert på sjølvstendig grunnlag. Det vil seie at den skal vere eit heilhetleg litterært verk, og eit nøkkelsspørsmål i så måte er ofte: har forfattere lukt/mislukt med prosjektet sitt? Og då må det nevast at det er barne- og ungdomslitteratur vi vurderer. Det er litteratur for ei målgruppe. Innimellom diskuterer vi då også kor godt ei bok vil treffe denne målgruppa. (Vurderingsutvalget, 2017)

139 Vi har ikke funnet dette formålet klart formulert i retningslinjer eller avtaler.

I rapporten fra 2018 skriver utvalget at spørsmålet om egnethet kan være gjenstand for diskusjon:

Kulturrådet spør om «hvilke av de avslåtte bøkene som gir mest diskusjon». Uten at det er ført noen pålitelig statistikk på akkurat det, er inntrykket mitt at vi bruker en del tid på å diskutere *egnethet overfor målgruppa*. Den litterære kvaliteten – eller mangel på kvalitet – er vi stort sett enige om. Men det som diskuteres, er i hvilken grad antatt egnethet for den intenderte leseren skal kompensere for svak kvalitet. (Vurderingsutvalget, 2018)

Hvis man, som Mjør skriver, kan *avvise* allalderlitteratur som barnelitteratur, kan dette imidlertid også føre til at litterært og kunstnerisk gode bøker, som ikke blir vurdert som tilstrekkelig egnet for målgruppen, blir nullet av Kulturrådet uten at boka har vært prøvd i et annet utvalg.

Det er derfor verdt å drøfte om striden mellom de ulike logikkene – mellom kunst og pedagogikk – kan finnes igjen bak en av de mest omstridte nullingene av barne- og ungdomslitteratur i 2019: Rune Belsviks *Fugleguten* ble først nominert til Brageprisen i klassen for barne- og ungdomsbøker, og deretter nullet i den automatiske innkjøpsordningen for barn og ungdom. Belsvik har tidligere vært sentral i flere diskusjoner om egnethet. Boka *Tjuven* (2008) inneholder nokså eksplisitte beskrivelser av barns seksualitet og utløste en debatt nettopp etter de skillelinjene som har preget feltet i årevis. «Alle» var enige om at boka litterært sett var god, men var den egnet for barn? Etter at anmelder Cathrine Krøger i Dagbladet hadde foreslått å utstyre boka med varseltrekant, svarte daværende leder i NBU, Sverre Henmo, med å vise til Belsviks debutbok *Ingen drittunge lenger* som skapte overskrifter i 1979: «Den gangen var det onani man ikke kunne skrive om. Denne boka er nå en av klassikerne i norsk barnelitteratur. Kanskje skal det vise seg at *Tjuven* også besitter den kvaliteten, men det er det foreløpig ikke så mange som snakker om.» Han fortsatte:

Kunst skal utfordre oss. Få oss til å se verden fra et annet ståsted. Skal det bare gjelde voksne? Hva er aldersgrensen for å bli utfordret? Skal bøker for barn bare være til for leseopplæring? Skal vi bare ha barnebøker der personene handler og reagerer politisk korrekt? Skal ikke personer i barnebøker ha den samme rett til å tenke og føle som personer i voksne romaner? Skal Dagbladet være en seriøs kulturavis, må den anmelde litteratur og kunst ut fra kunstneriske, ikke pedagogiske kriterier.¹⁴⁰

I tidsskriftet *Periskop* drøfter kritikeren Guri Fjeldberg nullingen av *Fugleguten*. Hun viser til positive anmeldelser og skriver blant annet «kritikerne trekker fram mange kunstneriske kvaliteter, selv om Morten Olsen Haugen i *Aftenposten* også synes 'det er lite lysning i fortellingen, og mye innadvendt dveling ved alt som er ubehagelig'. Det er neppe noen avslagsgrunn» (Fjeldberg, 2020).

Men det kan faktisk være det, hvis man for eksempel legger Løgstrups etiske argumentasjon for å vurdere barnebøker til grunn. NRKs anmelder er inne på det samme. Hun skriver at *Fugleguten* er «en fortelling som kan egne seg godt til høytlesing. Rune Belsviks skildringer av utenforskap og drømmer kan med stort utbytte også leses av voksne».¹⁴¹

I *Klassekampen* 12.6.2020 sier vurderingsutvalgets leder Anne Horn følgende: «Vi vurderte *Fugleguten* som ikke bra nok for målgruppa vi er satt til å forvalte. En barndomsskildring er ikke nødvendigvis en barnebok.»

Mye tyder derfor på at diskrepansen mellom Brageprisjuryen og vurderingsutvalget i 2019 handlet om ulike posisjoner i en årelang faglig uenighet i barnebokfeltet mellom vektingen av det kunstneriske og det pedagogiske. Fordi barnelitteraturfeltet er nokså marginalt og svakt, vil det være under sterk påvirkning fra omkringliggende felt – i dette tilfellet særlig fra det voksenalitterære kunstfeltet og det pedagogisk orienterte

140 *Dagbladet*, 21.9.2008.

141 nrk.no 16.9.2019.

bibliotekfeltet. I en slik situasjon vil det være vanskelig å etablere sterke ikke-omstridte felles oppfatninger i delfeltet om hvor lista for «tilstrekkelig kvalitet» for barnelitteraturen skal legges.

Hvem avgjør målgruppe?

Retningslinjene sier i dag at forlagene melder på boka etter sjanger og målgruppe. Hvis forlaget selv er i tvil, skal det avmerkes i påmeldingen. Boka blir så i utgangspunktet behandlet av det aktuelle vurderingsutvalget. Hvis utvalget mener boka ikke er egnet for målgruppa, det vil si blir «avvist som barnelitteratur», som Mjør formulerer det, synes praksis i dag å være noe uklar. Retningslinjene sier at «vurderingsutvalgene kan videresende boka til vurdering i et annet utvalg enn det forlaget har sendt bøker til. Det er da det siste vurderingsutvalget som har endelig vedtaksmyndighet».¹⁴² Det første utvalget melder i referatet at det mener boka bør flyttes til et annet utvalg. Det regnes ikke som avslag. Forlagene får beskjed om endringen og sender boka til medlemmene i dette utvalget som så behandler den. Men utvalget kan også «nulle» boka fordi den ikke er egnet for målgruppa, uten å sende den til et annet utvalg.

I intervju med Kulturrådets administrasjon opplyses det at hvis forlaget har meldt boka på i barne- og ungdom og utvalget mener det er en voksenbok, så vil den bli flytta. Men våre data tyder på at praksis her er noe uklar.

Utvalget for barn og ungdom kan i dag gi en bok avslag fordi det mener den ikke passer målgruppa – *uten* å flytte den til et annet utvalg og gi den en sjanse der.

En slik praksis kan åpenbart diskuteres. I tillegg reiser funnene viktige prinsipielle spørsmål: Hvorvidt og på hvilken måte skal «egnethet» være et kriterium i Kulturrådets vurderinger? Og hvordan skal Kulturrådet håndtere denne typen grunnleggende uenigheter i et felt?

142 <https://www.kulturradet.no/documents/10157/42d564df-9a4b-4f30-aac9-08413061fca9>

Oppsummering

Innkjøpsordningen for barn og unge er altså formelt den samme ordningen som voksen skjønn. Men våre analyser viser at de fungerer ulikt.

Det er svært stor oppslutning om selve ordningen. Våre informanter argumenterer for dens fordeler på samme vis som når det gjelder betydningen innkjøpsordningen har for voksen skjønnlitteratur: Den bidrar til en god bredde i barne- og ungdomslitteraturen, og gjør det mulig for forlagene å satse på utgivelser av høy kvalitet som ikke nødvendigvis har et stort salgspotensial. Alle understreker at en må sikre at denne ordningen fungerer best mulig. Som en av informantene sier: «Det er mye murring rundt dette, men også redsel for å 'sparke på leggen for hardt'. Vi er avhengige av deres vurderinger, vi er redde for å ødelegge innkjøpsordningen som er en fantastisk ordning.»

Men når det gjelder hvordan ordningen ble *praktisert* i undersøkelsesperioden, er det altså stor misnøye. Det kan blant annet forklares ved at avslagsprosenten nærmer seg tretti, og er økende også for inkumbentforlagene. Våre intervjuer i 2019 viste at aktørene heller ikke forsto hva slags kriterier som lå til grunn for de ulike avslag. I januar 2020 ble det en offentlig debatt om vurderingsutvalgets praksis, som endte i interne diskusjoner mellom forlagene og Kulturrådets administrasjon.

Kritikken handler om praktiseringen, at mange aktører oppfatter at i innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge ikke lenger er automatisk. De skarpe reaksjonene fra forlagene og deres organisasjon tyder på at *forutsigbarheten* i innkjøpsordningen oppfattes som truet. I en type litteratur der innkjøpsordningen er av så vesentlig økonomisk betydning, er det neppe overraskende at forleggerne uttrykker misnøye med situasjonen.

Vi finner i alle fall to årsaker til denne manglende forutsigbarheten. Den ene har sammenheng med at vurderingen av alle typer barne- og ungdomslitteratur rommer mange flere ulike logikker enn vurderingen av skjønnlitteratur for voksne. Utfordringene med innkjøpsordningen for barne- og ungdomslitteratur knytter seg på denne måten til en langvarig

diskusjon i det barnelitterære delfeltet om hvordan de ulike logikkene skal prege barnelitteraturen og vurderingen av den. Den andre årsaken er knyttet til at barnelitteraturen ofte er illustrert og dermed krever vurdering av både tekst, bilder og sammenhengen mellom dem. Vi drøfter dette videre i kapittel 12.

Endelig blir misnøyen forsterket av størrelsen på vurderingsutvalget, som mange informanter opplever som for liten, og at enkelte barne- og ungdomsbøker ikke blir vurdert av utvalg med kompetanse på barne- og ungdomslitteratur. Behovet for begrunnelser nevnes oftere enn for voksen skjønnlitteratur, og igjen kan vi konstatere at tilstedeværelsen av en suppleant ikke er tilstrekkelig for å roe gemyttene ved kontroversielle nullinger. Fraværet av ankemuligheter resulterer også i at avslagene blir vanskeligere å leve med, både for forfatter og forlag.

Litteratur

- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.
- Finnerup, S. (2013). *Afhandling ved Masteruddannelsen i Børne- og ungdomskultur, æstetiske læreprocesser*. Odense: Syddansk Universitet.
- Fjeldberg, G. (2020, 6. januar). Kritikerne er for snille for Kulturfondet. Hentet fra <https://www.periskop.no/litteraturkritikerne-er-for-snille-for-kulturfondet/>
- Haraldsen, I. (2009, 1. februar). For lite forskning på barnelitteratur. Hentet fra <https://forskning.no/barn-og-ungdom-kunsthistorie-kunst-og-litteratur/for-lite-forskning-pa-barnelitteratur/939358>
- Juncker, B. (1998). *Når barndom bliver kultur*. København: Forlaget Forum.
- Kulturrådet (2019). Retningslinjer for innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur. Vedtatt 2.4.2019. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/fe0fde15-5ceb-486a-a31a-49354542c532>

- Løgstrup, K.E. (1974). Moral og børnebøger. I: S. Møller Kristensen & P. Ramløv (red.), *Børne- og ungdomsbøger. Problemer og analyser*. København: Gyldendal.
- Mjør, I. (2012). Barnelitterære ryggmargsrefleksar. Innspel til forskingshistorie-perspektiv på forskning og kritikk. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 3(1), <https://doi.org/10.3402/blft.v3i0.20084>.
- Ringdal, N.J. (1993). *Ordenes pris: Den norske forfatterforening, 1893-1993*. Oslo: Aschehoug.
- Vold, K.B. (2009). Sonja Hagemann i *Norsk biografisk leksikon*. Hentet fra https://nbl.snl.no/Sonja_Hagemann
- Vurderingsutvalget (2017). *Vurderingsutvalget for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge*. Rapport 2017. Oslo: Kulturrådet.
- Vurderingsutvalget (2018). *Vurderingsutvalget for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge*. Rapport 2018. Oslo: Kulturrådet.
- Weinreich, T. (2000). *Children's Literature: Art Or Pedagogy?* Roskilde: Roskilde University Press.
- Østenstad, I. (2003, 16. januar). Kritikken og det barnelitterære feltet. *Barnebokkritikk.no*

Sakprosaens gjennombrudd og innkjøpsordningen

Av Bjarne Riiser Gundersen

Innkjøpsordningen for sakprosa for voksne (heretter: ISAV) er av nyere dato enn de andre innkjøpsordningene og har vært gjennom flere utvidelser og endringer i løpet av de 15 årene den har eksistert. ISAV sprang i sin tid ut av en selektiv innkjøpsordning for essayistikk som skulle styrke og utvikle denne avgrensede sjangeren med sitt begrensede markedspotensial. I 2005 ble ordningen for essay kraftig utvidet til å gjelde allmenn sakprosa – mer presist «bøker i en essayistisk, fortellende og resonnerende form, skrevet av én eller flere forfattere for et allment publikum» – og etablert som et treårig prøveprosjekt. Etter å ha blitt evaluert av Tore Slaatta, daværende professor ved Institutt for medier og kommunikasjon ved Universitetet i Oslo (Slaatta, 2008), ble ISAV i 2008 innført på permanent basis.

Underveis økte budsjetttrammene lenge, for så å bremse opp i de senere årene. I 2005 ble det bevilget 7 millioner kroner til innkjøp av ny norsk sakprosa; i 2007 disponerte ordningen 10 millioner kroner; i 2013 hadde innkjøpsbudsjettet vokst til 21,5 millioner kroner. Deretter har budsjettet holdt seg på noenlunde samme nivå, mens antallet påmeldte bøker har økt markant. Bare mellom 2016 og 2018 økte antallet søknader om innkjøp med 36 prosent, fra 271 til 369 titler. Det har ført til at ordningens innkjøpsprosent de siste årene gradvis har falt, fra en tredjedel til en fjerdedel av de påmeldte bøkene – mer presist fra 32 prosent i 2016 til 25 prosent i 2019 (Skre, 2019).

ISAVs legitimitet og begrunnelse hviler på to bein. På den ene siden skal ordningen bidra til produksjon (skrivning og utgivelse) av ny norsk sakprosa av høy kvalitet; på den andre skal den stimulere resepsjon (spredning og lesing) av den samme litteraturen, slik ordningens formålsparagraf formulerer det. Dette todelte perspektivet finner man også i de andre innkjøpsordningene for litteratur, men ISAV skiller seg ut ved at resepsjons-

siden – sakprosaens bidrag til offentligheten og til en allmenn, opplyst samtale – er sterkere vektlagt og tydeligere artikulert. I løpet av de 15 årene ordningen har eksistert, har resepsjonssiden ved ISAV også blitt tillagt stadig større betydning, både gjennom ulike administrative justeringer og ved endringer i retningslinjenes kvalitetskriterier. Vi skal senere se nærmere på hvordan disse endringene har påvirket ordningens funksjon og effekt.

Da innkjøpsordningen for skjønnlitteratur ble etablert i 1965, var dens primære siktemål språkpolitisk: å høyne norskandelen innenfor skjønnlitteraturen og dermed bidra til å styrke norsk språk og litteratur, særlig i konkurranse med engelskspråklige kulturuttrykk. Innkjøpsordningen for sakprosa har hatt en liknende språk- og litteraturpolitisk begrunnelse, med mål om å stimulere til skrijving og lesing av allmenn dokumentarlitteratur på norsk. Tidligere styreleder i Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFFO) Kjell Lars Berge, som var sentral i den politiske prosessen da ISAV ble opprettet, trekker imidlertid fram en annen faktor som i hans øyne er enda mer avgjørende for ordningens politiske legitimitet. Han mener koblingen til diskusjonen rundt yringsfrihet og idealet om en opplyst offentlighet – forankret i Grunnlovens § 100 og dens formulering om at «statens myndigheter [skal] legge forholdene til rette for en åpen og opplyst offentlig samtale» – var en sentral årsak til at ISAV vant gjennom.

«Den opprinnelige innkjøpsordningen for essayistikk fokuserte i stor grad på det litterære *verket*, med kvalitetskriterier som handlet om tekstenes form», forklarer Berge.

Den senere dreiningen mot sakprosaens resepsjon og virkning hos publikum inngikk i et arbeid med å redefinere begrepet «offentlighet». Hva skulle legges i det? En viktig strategi var å vektlegge folkebibliotekenes rolle som opplysningsaktør. Derfor skulle Bibliotekforeningen ha et fast medlem i sakprosaordningens vurderingsutvalg, noe som var viktig for å unngå at beslutningene der ble en rent feltintern fagfellevurdering. I tillegg til å hjemles i Grunnlovens paragraf hundre og i diskusjonen om yringsfrihet bidro dette til å gjøre innkjøpsordningen for sakprosa politisk spiselig.

Arne Vestbø, dagens generalsekretær i NFFO og tidligere administrativt ansvarlig for innkjøpsordningen for sakprosa i Norsk kulturråd, har en beslektet oppsummering av sakprosaordningens politiske fundament. «Legitimiteten ligger i stor grad på biblioteksiden, og på vektleggingen av litteraturens spredning til publikum», sier Vestbø. «Innkjøpsordningen for sakprosa ville aldri blitt til uten at man framhevet resepsjonsleddet i det litterære kretsløpet.»

Da professor Tore Slaatta evaluerte den daværende prøveordningen for innkjøp av sakprosa i 2008, var et av hans forslag å gjøre denne resepsjonsdimensjonen enda tydeligere, ved å endre kriteriene som vurderingsutvalget arbeidet etter. Det daværende avtaledokumentet krevde at innkjøpte bøker skulle ha «språklige, litterære, innholds- og formidlingsmessige kvaliteter». Slaatta foreslo at kvalitetskriteriene skulle knytte tydeligere an til et begrep om *offentlighetsverdi*, en dimensjon eller egenskap som tilsier «at en bok står for noe, at den bibringer et syn eller et standpunkt som kan diskuteres og reflekteres over i offentligheten» (Slaatta, 2008, s. 3). Slaattas begrep ble ikke ordrett tatt inn i ISAVs avtaledokument, men da retningslinjene for ordningen ble revidert i 2015, endret man kriteriene på en måte som sammenfaller med Slaattas anbefaling. I tillegg til et krav om at innkjøpte bøker skal framstå som «helhetlige litterære verk» og henvende seg til et allment publikum – og utover de før nevnte punktene om «innholds- og formidlingsmessige kvaliteter» – kom det nå inn et nytt spørsmål vurderingsutvalget skulle vektlegge: «om de påmeldte bøkene [...] er egnet til å tilføre kunnskap, stimulere til faglig interesse og/eller berike samfunnsdebatten» (Norsk kulturråd, 2019a: § 6). På den måten ble de påmeldte bøkernes potensielle *virkning* – deres effekt i offentligheten, bidrag til kunnskapsutvikling og funksjon for publikum – et selvstendig kvalitetskriterium i vurderingsarbeidet.

Også flere andre sider ved ISAV er blitt endret eller justert i henhold til Slaatta-evalueringens råd. Rapporten konkluderte med at de 1000 eksemplarene Kulturrådet på det tidspunktet kjøpte inn av hver godkjente utgivelse, ofte var for mange, sett fra bibliotekenes ståsted. I 2015 ble antallet derfor nedjustert til 703 eksemplarer per innkjøpte tittel, i tillegg til

70 e-bøker – en endring som også gjaldt innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Slaatta påpekte også at de innkjøpte sakprosaabøkene ofte kom sent ut til bibliotekene, noe som gjorde at flere bibliotek kjøpte inn de aktuelle titlene over egne budsjetter, for å ha dem i sortimentet når interessen var størst. Når kulturfondbøkene først kom fra Biblioteksentralen, opplevde man at den offentlige appellen iblant hadde dabbet av – et særlig problem for utgivelser med et dagsaktuelt debattpreg. Utfordringen er siden blitt forsøkt imøtegått ved at Vurderingsutvalget i 2015 sluttet å lese trykte bøker og isteden gikk over til å vurdere trykkeklare manus i digitalt format, slik at innkjøpte utgivelser i dag kan sendes til bibliotekene så snart som mulig etter at de kommer fra trykkeriet.

I tillegg bemerket Slaatta-rapporten at for få møtepunkter mellom bokbransje og Kulturrådets forvaltning svekket samforståelsen mellom de to aktørene og ga grobunn for spekulasjoner og misforståelser rundt hvordan ordningen virket, et problem som ble forsterket ved at Vurderingsutvalget ikke ga begrunnelser for innkjøp eller avslag (Slaatta 2008, s. 49). Problemet er i ettertid forsøkt løst gjennom faste dialogmøter der forfattere og aktører i forlagsbransjen inviteres for å utveksle erfaringer med Kulturrådets administrasjon og Vurderingsutvalgets medlemmer.

Slaatta-evalueringens hovedkonklusjon var at ISAV i 2008 virket «underdimensjonert på produksjonssiden og overdimensjonert på distribusjonssiden». Bibliotekene fikk for mange titler for sent, mens forfattere og forlag på sin side oppfattet ordningen som uforutsigbar og tilfeldig. På produksjonssiden ga det en viss likegyldighet til innkjøpsordningen, noe som hindret den fra å virke som et tydelig insitamant. Flere sider ved ISAV er som sagt forandret siden den gang, men Slaattas evaluering sirklet inn en delvis uløselig spenning mellom produksjons- og resepsjonssiden i det litterære kretsløpet, en konflikt eller balansegang som blir særlig tydelig i en selektiv ordning av ISAVs type. Rapporten påpekte for eksempel hvordan kvalitetsvurderingene i disse to feltene skilte seg tydelig fra hverandre. Begrepet om «litterær kvalitet», som sto i sentrum for Vurderingsutvalgets arbeid, kom helt nederst på listen når bibliotekene skulle rangere sine brukeres behov og prioriteringer (Slaatta 2008, s. 53).

Denne spenningen mellom produksjon og resepsjon, skriving og lesing, løper gjennom hele ISAVs historie, og gjelder også i dag. Som vi skal se, avhenger derfor vurderingene av innkjøpsordningen for sakprosa – hvordan den fungerer, og hvor vellykket den er – i stor grad av om man velger å se den fra et forfatter- og forlagsperspektiv eller fra et biblioteks- og publikumsperspektiv.

Innkjøp 2005–2018

I de snart femten årene siden innkjøpsordningen for sakprosa ble etablert, er det i alt påmeldt 3876 titler. 1080 av dem – eller 27,9 prosent – er kjøpt inn.

Som det framgår av figur 8.1, har antallet påmeldinger variert en del gjennom årene. Ettersom ordningen er selektiv og styrt av en nokså fast bevilgning, varierer innkjøpsandelen (omvendt) med antallet påmeldte bøker.

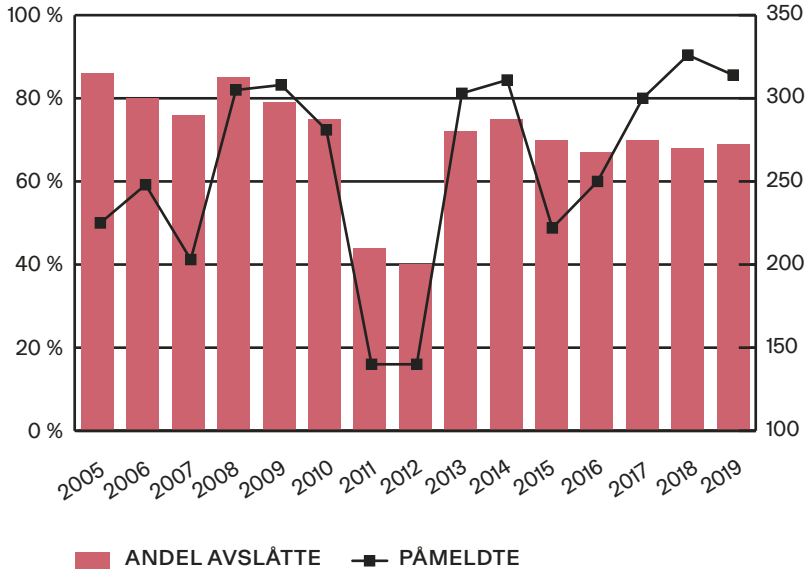
Også i denne ordningen dominerer inkumbentforlagene. 1116 titler er påmeldt av de tre store i tillegg til Samlaget. De har alle fått innkjøpt drøyt 40 prosent av de påmeldte utgivelsene, altså vesentlig mer enn gjennomsnittet, men betydelig lavere enn den andelen på over 90 prosent disse forlagene har i den automatiske innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur.

Men på sakprosa finner vi noen andre spesialistforlag med mange påmeldinger og relativt høy innkjøpsandel. Mater-forlagene har hele 356 påmeldte og en innkjøpsandel på linje med inkumbentene. Kagge har 230 påmeldte, men noe lavere innkjøp. Aschehoug-eide Universitetsforlaget har meldt på 153 og fått innkjøpt drøyt 40 prosent av dem.

Funksjon, effekt og insitamenter

Status- og kvalitetsheving av sakprosa

Da Tore Slaatta publiserte sin rapport om ISAV i 2008, påpekte han at en treårig prøveperiode var for kort tid til å vurdere ordningens effekt og konsekvenser, både fordi disse ringvirkningene spredte seg i flere retninger



Figur 8.1 Antall påmeldte og andel innkjøpte titler i innkjøpsordningen for sakprosa. 2005–2018.

Informasjonen i vedtakslistene er mangelfull for årene 2011 og 2012.

samtidig, og fordi ordningen innvirket på et komplekst felt, som utviklet seg langsomt. «Sannsynligvis vil man først se virkninger av innkjøpsordningen i det faglitterære felt av forfattere etter 10–15 år», konkluderte Slaatta (Slaatta 2008, s. 36).

Tolv år senere er det muligens noe lettere å skimte det større bildet, selv om det også nå er vanskelig å lede resultatene tilbake til isolerte enkeltfaktorer. Basert på intervjuene med våre informanter kan uansett den samlede oppsummeringen av ISAV gjøres kort: Ordningen har vært en suksess, og har bidratt til å styrke og utvikle allmenn dokumentarliteratur i Norge. Oppfatningen er samstemt blant forfattere, forleggere, bransjeorganisasjoner og forvaltningsaktører i vårt utvalg.

«Det er vanskelig å overdrive hvor viktig innkjøpsordningen er. Uten den ville vi sett færre utgivelser totalt sett, færre spennende bøker og færre smale utgivelser», sier Håkon Kolmannskog, i dag forlagssjef i Samlaget, tidligere redaktør i det rendyrkede sakprosaforlaget Manifest. «Man ville merket det godt hvis ordningen ble borte», istemmer redaksjonssjef for Samfunnsavdelingen i Cappelen Damms sakprosa-redaksjon, Ingebrigt Waage Hetland.

Arne Vestbø i NFFO beskriver etableringen av ISAV som «en av de store seirene i foreningens historie». Sammen med beslektede triumfer – som tilgang på statlig bibliotekvederlag, rettighetsavtaler gjennom Kopinor, framforhandling av normalkontrakt for sakprosaforfattere og mulighet til å søke utenlandsstøtte for sakprosaitler gjennom Norla – har innkjøpsordningen bidratt til det Vestbø kaller «en ekstrem statusheving for norsk sakprosa», som har fått ekstra kraft fordi disse insentivene har påvirket hverandre gjensidig i en positiv spiral. Alfred Fidjestøl, som har virket som sakprosaforfatter helt siden ISAV ble etablert, og som i denne perioden er blitt nominert til og tildelt flere av feltets mest prestisjetunge priser, gjør samme vurdering som Vestbø. «I dag er det mulig å kalle seg – og føle seg som – sakprosaforfatter», sier Fidjestøl. «Innkjøpsordningen har vært et viktig bidrag til den utviklingen.»

Man kan med andre ord slå fast at ISAV, i samspill med en rekke andre faktorer, har bidratt til en større og mer grunnleggende forskyv-

ning i det litterære feltet i Norge, der sakprosa og allmenn dokumentarlitteratur i større grad likestilles med skjønnlitteraturen. Eller for å si det mer forsiktig: Ordningen har i det minste bidratt til en *forventning* om at de to feltene bør ha omtrent samme status, og at det derfor er rimelig at de vektas noenlunde likt. «Litteratur» forstås i dag i mindre grad bare som diktning; «skrivekunst» er utvidet til også å gjelde framstilling av faktiske saksforhold. Våre informanter ser sporene etter en slik utvikling på flere områder. Det gjelder delvis innenfor boksalget, der dokumentarfortellinger som Morten Strøksnes' *Havboka* (2015) og Åsne Seierstads *To søstre* (2016) de siste årene har etablert seg blant de absolutte bestselgerne. Det gjelder til dels innenfor anmelderiet: Selv om mediene samlet sett vier mindre plass til litteraturanmeldelser enn før, oppfattes den interne fordelingen mellom skjønnlitteratur og sakprosa som jevnere. Det merkes på profesjonsmarkører som at Jan Grues memoarbok *Jeg lever et liv som ligner deres* (2018) i 2019 ble nominert til Nordisk råds litteraturpris, som første sakprosabok på 50 år, eller at sakprosaforfattere i 2014 fikk innpass i formidlingsorganisasjonen Norsk Forfattersentrum og dermed ble prinsipielt sidestilt med skjønnlitterære forfattere, for eksempel ved skolebesøk formidlet av Den kulturelle skolesekken. Og det kan sees i en påfølgende økning av formidlingsoppdrag til sakprosaforfattere, som har skjedd parallelt med framveksten av litteraturhus og folkebibliotekenes mer markante rolle som formidlingsarena.

Parallelt mener flere sentrale aktører at ISAV også har bidratt til å heve *kvaliteten* på norsk sakprosa, selv om dette er en utvikling som er enda vanskeligere å måle empirisk. I perioden ordningen har fungert, mener man å se større bredde, økt profesjonalitet og skjerpet kvalitetsbevissthet hos norske forlag og sakprosaforfattere. «Dette er synsing, men mitt inntrykk er at det er flere av de gode bøkene nå enn før», sier Kjell Lars Berge, som har sittet i Vurderingsutvalget for ISAV i åtte år. «Kvaliteten på norsk sakprosa begynner i dag å bli ganske høy. Det var en positiv utvikling i løpet av min tid i utvalget, sånn jeg husker det.» Berges observasjon gjenntas av Arnhild Skre, leder av Vurderingsutvalget i perioden 2018–2020:

Bare på de fem årene jeg har sittet i Vurderingsutvalget, ser jeg en klar kvalitetsheving – særlig innenfor naturfagene, der vi blant annet har fått flere eksempler på fremragende forskningsformidling skrevet av akademikere. Jeg vet ikke om det samtidig har skjedd en statusheving [av sakprosafeltet], men kvalitetshevingen er i hvert fall tydelig.

Proessen Berge og Skre beskriver, har imidlertid en paradoksal konsekvens. Parallelt med at ISAV mottar stadig flere påmeldinger – med 2018 som et foreløpig rekordår – har også andelen bøker som tilfredsstillere retningslinjenes kvalitetskriterier, blitt høyere. Det første har som sagt redusert innkjøpsprosenten gradvis, mens det andre har ført til at stadig flere i utgangspunktet støtteverdige titler får avslag. For medlemmene i Vurderingsutvalget byr det på stadig flere utfordringer. «Vi kan sitte med dobbelt så mange gode bøker som vi har råd til å kjøpe inn, fordi vi ikke kan overskride potten vi har til rådighet på hvert møte», sier Arnhild Skre, som ved siden av den store lesemengden beskriver prosessen med å velge bort svært gode bøker og skille ut bare de aller beste utgivelsene som den mest krevende delen av utvalgsarbeidet. I Vurderingsutvalgets årsrapport for 2018 oppsummerer tidligere utvalgsmedlem Ida Berntsen situasjonen slik:

Det mest påfallende utviklingstrekket de siste tre årene er ikke bare økningen i påmeldte titler. Det er den høye kvaliteten på dem. Denne andelen er økende, samtidig med at andelen innkjøpte titler synker. [...] I utvalgsmøtene har det i 2018 jevnt over vært ønskelig å kjøpe inn i underkant av halvparten av alle påmeldte titler. Når budsjettmidlene [les: innkjøpsprosenten] nå sakte beveger seg fra en tredjedel og ned mot en fjerdedel, er det vanskelig å unngå at ordningen vil kunne oppleves som vilkårlig for forfattere og forlag; at glasset er halvtomt i stedet for halvfullt. Mot slutten av hvert møte har utvalget måttet gå gjennom listen og kutte titler med ja til innkjøp, for å kunne befinne seg innenfor budsjetttrammene. Dette blir en stadig vanskeligere oppgave. (Norsk kulturråd, 2019b)

Antagelsen bekreftes som en realitet av våre informanter i produksjonsleddet. Kulturrådets innkjøp framstår i dag som enda mer selektive og vilkårlige enn tidligere, sett fra deres synspunkt, noe som har bidratt til å forsterke den «uforutsigbarheten og likegyldigheten» Tore Slaatta beskrev for et drøyt tiår siden hos forfattere og forlagsaktører.

Når man skal vurdere ISAVs effekter på produksjonssiden i det literære kretsløpet, er det derfor nyttig å skille mellom to forskjellige nivåer, med ulikt perspektiv og detaljgrad. På den ene siden: Hvordan virker innkjøpsordningen som insitament i prosesser knyttet til konkrete enkeltutgivelser? På den andre siden: Hvordan fungerer ordningen som et supplement eller bidrag til et større faglitterært økosystem?

Direkte og indirekte insitament

Hvis man spør vårt utvalg av forfattere og forlagsaktører hvordan ISAV påvirker beslutninger om enkeltutgivelser, er svarene nærmest likegyldende: Den er uviktig eller uvesentlig, og ordningens innflytelse er tilnærmet ikke-eksisterende. Det lave antallet godkjente titler i forhold til påmeldte gjør nåløyet for innkjøp svært smalt. Derfor er Vurderingsutvalgets beslutninger en så godt som umulig koordinat å navigere etter når konkrete bokideer skal påbegynnes, vurderes eller antas.

«For meg personlig, på mitt beslutningsnivå, er innkjøpsordningen uvesentlig», sier forfatter Anne Bitsch, som fikk sine to første bøker innkjøpt av Kulturrådet, men som fikk avslag på tredjeboken *Går du nå, er du ikke min datter* (2017), som senere vant Kritikerprisen for beste sakprosa. «Når jeg skal avgjøre hvilke prosjekter jeg skal satse på, spiller innkjøpsordningen ikke inn som insitament. Den fungerer i tilfelle som ren bonus», sier Alfred Fidjestøl i et liknende resonnement. Hans kollega i Samlaget Kristin Fridtun formulerer seg på samme måte. «Et innkjøp hos Kulturrådet er en slags 'eventuell bonus'. Det kan kanskje virke som en gulrot i skriveprosessen, men det er stipend fra NFFO eller andre instanser som avgjør om et prosjekt blir en realitet eller ikke.»

Observasjonene lyder likt hos samtlige forfatterkolleger og forlagsredaktører i vårt utvalg. Et eventuelt prosjektstipend fra NFFO eller stiftelsen Fritt Ord er de klart viktigste enkeltfaktorene som bestemmer om et bokprosjekt blir noe av eller ikke, selv om et eventuelt innkjøp fra ISAV selvfølgelig er en etterlengtet oppmuntring og ekstraintekt i etterkant, når prosjektene er avsluttet.

«Hvis prinsippet for innkjøpsordningen er å gi forutsigbarhet, fungerer den ikke så godt», sier redaksjonssjef Ingebrigt Waage Hetland i Cappelen Damm. «Som insitamant virker den som en bonus, men vi antar ikke prosjekter med innkjøpsordningen i bakhodet. Det er en ulempe.» Flere av forlagsredaktørene i vårt utvalg beskriver en tilspissing eller innsnevring på dette punktet de siste årene. I tidligere faser av innkjøpsordningen, særlig i tiden rundt budsjettøkningen i 2013, kunne man i større grad regne med eller satse på at enkelte utgivelser ville bli kjøpt inn. Dermed kunne forlagene anta disse prosjektene, selv om de skulle ha lite kommersielt potensial. I dag oppgir ingen av forlagsredaktørene i vårt utvalg at ISAV spiller noen rolle i budsjettkalkyler eller ved vurdering av enkelttitler. Til det er utfallet hos Vurderingsutvalget for usikkert og varierende fra år til år.

Likevel beskriver alle disse forlagsaktørene ISAV som et viktig *indirekte* insitamant, ved at ordningen som oftest gir innkjøp av i hvert fall noen titler, noe som igjen virker positivt inn på sakprosa-redaksjonenes samlede bunnlinje. Sjefredaktør Nina Castracane Selvik i Spartacus forlag beskriver ISAVs indirekte effekt på denne måten:

Ordningen er veldig vanskelig å bryte ned på enkelttitler. Men den gir likevel en form for trygghet, et generelt sikkerhetsnett, som gjør det mulig også å utgi bøker vi mener er viktige, og ikke bare kommersielt «sikre» utgivelser. Innkjøpsordningen fungerer på en måte som et pålegg vi kan smøre tynt utover brødskiva.

Samlagets Håkon Kolmannskog skildrer ISAVs innvirkning på forlagets antagelses- og utgivelsespolitikk i beslektede termer. De vet ikke hvilke

bøker som vil bli kjøpt inn, men hvis Samlaget utgir 15–20 titler i løpet av et år, og sikrer tilstrekkelig bredde og kvalitet i utvalget, vet de «med en viss sikkerhet at *noe* vil bli kjøpt inn». «Derfor tør vi også å anta med en viss bredde», sier Kolmannskog, som beskriver ISAV som «et viktig supplement» i forlagets samlede økonomi. Derfor ser de kontinuerlig over porteføljen sin, for å sikre at de til enhver tid har nok kandidater til innkjøp hos Kulturrådet.

For mindre og mellomstore forlag som Samlaget og Spartacus vil et eventuelt innkjøp være et vesentlig bidrag til inntektene fra en vanlig bokutgivelse. «I ni av ti tilfeller vil et innkjøp utgjøre forskjellen mellom overskudd eller underskudd – om vi går i minus eller varsomt i pluss», forteller Kolmannskog. Castracane Selvik anslår at innkjøp «ofte er det som avgjør om en standard tekstbok går *break even* eller ikke». Et forlag som Spartacus er avhengig av å selge rundt 1500 eksemplarer for at en gjennomsnittlig sakprosautgivelse skal gå i null, dersom forlagets egeninnsats tas med i regnskapet. Etter at Kulturrådet reduserte antallet innkjøpte titler fra 1000 til drøyt 700, betyr med andre ord innkjøp noe mindre for bunnlinjen enn før, men det vil fortsatt utgjøre rundt halvparten av salget for en utgivelse som går i null.

Hos større forlag, med kraftigere kommersielle muskler, er dette forholdstallet noe annerledes. Redaksjonssjef Tuva Ørbeck Sørheim i Kagge forlag, som de siste årene har etablert seg som et av Norges ledende sakprosaforlag, beskriver som sine kolleger innkjøpsordningen som en hyggelig, men upålitelig bonus. Men hun er samtidig tydeligere på at hun helst vil klare seg uten Kulturrådets hjelp, og at Kagge aktivt prøver å se bort fra innkjøpsordningen i redaksjonelle beslutningsprosesser.

Å anta prosjekter ut fra et mulig innkjøp hos Kulturrådet eller ikke, mener jeg vil være feil motivasjon for å utgi bøker. Vi er et kommersielt drevet forlag og har et mål om – og en tro på – at andre kanaler enn staten kan sikre driften vår. Vi blir selvfølgelig *vel*dig glad når en av våre bøker blir kjøpt inn, og det merkes godt på sluttkalkylen til en utgivelse. Men mitt inntrykk er at enkelte forlag baserer driften sin på statlig støtte. I Kagge vil vi heller selge bøker og tjene penger på det.

ISAV sprøyter hvert år drøyt 20 millioner kroner inn i et økonomisk kretsløp av begrenset størrelse, en sum som spres på rundt 90 titler av omtrent like mange forfattere, i 2018 fordelt på 23 forskjellige forlag. På den måten understøtter ordningen utvilsomt et felt med begrensede kommersielle inntekter. Men å spore en effekt når det gjelder hvilke enkeltutgivelser som antas og satses på, er altså vanskelig ettersom spranget fra forfatters og forlags beslutninger til Vurderingsutvalgets avgjørelser er så stort – og stadig vokser.

Dilemmaet illustreres ved at tre av forfatterne i vårt utvalg – Alfred Fidjestøl, Anne Bitsch og Kristin Fridtun – alle har opplevd å få flere bøker kjøpt inn av Kulturrådet, for deretter å få avslag på påmeldte utgivelser. De beskriver erfaringen som en negativ overraskelse. Når du tenker at du har «etablert deg på et visst nivå» eller «knekt en kode», blir du rykket tilbake til start. Det gjør at usikkerheten rundt egen praksis øker, og at man distanserer seg fra innkjøpsordningen som insentiv. «Hvis jeg får avslag på den neste også, og den neste etter det – da blir det kanskje mindre fristende å holde på», sier Kristin Fridtun om hvordan avslag virker på den generelle motivasjonen.

Reaksjonene er et naturlig resultat av en så selektiv ordning som ISAV er, men uforutsigbarheten har også konsekvenser som går ut over forfatteres personlige motivasjon. Innenfor den skjønnlitterære ordningen vil en skribent som får flere titler innkjøpt, i større grad kunne regne med å bli kjøpt inn også i framtiden. Det gjør det enklere for forfatteren å planlegge langsiktig, og for forlaget å satse på ham eller henne. Innkjøp gir med andre ord et vesentlig bidrag til det aktørene på produksjonssiden kaller «å bygge forfatterskap».

Poenget er ikke uviktig, ettersom erfaring tilsier at det tar tid å etablere forfattere som kan understøttes på egen hånd av det kommersielle markedet. Slik ISAV fungerer i dag, vanskeliggjør den en sånn prosess på sakprosafeltet fordi forfattere og deres forlag aldri kan regne med framtidige innkjøp – selv etter flere positive vedtak på rad. På den måten gir ISAV svake insitamenter for skribenter, og bidrar til å gjøre det merkbart vanskeligere å bygge forfatterskap på sakprosafeltet enn innenfor skjønnlitterære sjangre.

Det gir samtidig ISAV svekkede litteraturpolitiske ringvirkninger. Fordi det er såpass lite penger i sirkulasjon sammenliknet med det skjønnlitterære systemet, og fordi mekanismene rundt etablering av forfatterskap blir såpass svake eller utydelige på sakprosafeltet, kan ISAV i liten grad brukes som brekkstang når forfatterne forhandler med forlag om betingelsene for normalkontrakt, for eksempel. NFFOs Arne Vestbø oppsummerer dagens situasjon slik: «Fordi innkjøpsordningen for sakprosa er så selektiv og avgrenset, blir den et lite skrujern i den litteraturpolitiske verktøykassa, istedenfor en feit skiftenøkkel.»

Symbolisk kapital

Ovenfor diskuterte vi hvordan ISAV, sammen med andre mekanismer, har bidratt til å heve sakprosaens status sammenliknet med andre litterære felt. Men ordningen fungerer også som en statusmarkør *innenfor* det faglitterære feltet, ved å distribuere symbolisk kapital til feltets deltagere gjennom å skille mellom utgivelser – og dermed også forfattere – som kvalifiserer eller diskvalifiserer til innkjøp. Samtalene med våre informanter tyder på at denne funksjonen er blitt viktigere, eller i det minste mer synlig, i løpet av de siste årene, i takt med at innkjøpsordningen har etablert seg som institusjon.

Fenomenet har for det første en formell side, ved at innkjøpsordningens forvaltning av litterær kvalitet i enkelte tilfeller gjøres til ekstern norm. Medlemskriteriene til Norsk Forfattersentrum har for eksempel hentet enkelte formuleringer direkte fra ISAVs retningslinjer for innkjøp, blant annet et krav om at søkere må ha forfattet verk med «språklige, litterære, innholdsmessige og formidlingsmessige kvaliteter». Formelt er det styret i Norsk Forfattersentrum som avgjør om søkere er kvalifisert til medlemskap, ved behov med hjelp av en opptakskomiteé. Men underveis i prosessen kan søkere også bli bedt om å dokumentere eventuelle innkjøp fra Norsk kulturråd, noe som innebærer at foreningens kvalitetssortering, i hvert fall uoffisielt, delvis delegeres til ISAVs vurderingsutvalg. Innenfor andre felt

kan man se eksempler på en liknende utveksling. For eksempel har Norske barne- og ungdomsbokforfattere (NBU) satt innkjøp av to bøker fra Norsk kulturråd som et av kriteriene for medlemskap i foreningen.

For det andre fungerer Vurderingsutvalgets smaksdommer også som en mer uoffisiell statusmarkør, ved å inngå i en symbolsk og kulturell dynamikk der digitale medier spiller en sentral rolle. «Vi legger det *alltid* ut på Facebook når én av våre bøker blir kjøpt inn», sier Tuva Ørbeck Sørheim i Kagge, en spøkefull replikk som samtidig illustrerer hvordan Vurderingsutvalgets vedtak inngår i en uformell økonomi av ros og anerkjennelse. «Den litterære og kunstneriske anerkjennelsen er vel så viktig som den økonomiske», sier forfatter Kristin Fridtun om opplevelsen av å bli kjøpt inn. «På meg kan det virke som om innkjøpte forfattere nesten blir mest glad for det første. Selv hvis det ikke hadde fulgt penger med ordningen, tror jeg innkjøp ville hengt høyt av sosiale grunner.» Fridtun antyder at positive vedtak i ISAVs vurderingsutvalg får utslag innad i det litterære miljøet som ikke står i forhold til hvordan ordningen virker, fordi få vet hvor selektiv innkjøpspraksisen faktisk er.

På dette punktet skiller våre funn seg klart fra Tore Slaattas evaluering i 2008. «De kulturelle og symbolske incitamentene knyttet til det å bli kjøpt inn virker som små og lite etablerte», skrev Slaatta den gangen, og mente at ordningens korte virketid var viktigste årsak. «Det følger som sagt noe, men ikke spesielt stor sosial prestisje med det å bli kjøpt inn» (Slaatta, 2008, s. 33). Våre informanter tegner et bilde av at denne symbolske dimensjonen er blitt mer framtrødende de siste årene, både fordi ISAV er mer etablert som institusjon, og fordi framveksten av sosiale medier gjør beslutningene om innkjøp langt mer synlige enn før, ved spredning både via forlagskontoer og private brukere. Fordi ny teknologi i større grad gjør det mulig å kunngjøre nyheter om Kulturrådets innkjøp, blir ISAVs rolle som feltintern statusmarkør viktigere. Men den nye synligheten kan også – heldigvis, får man kanskje si – få motsatt fortegn. Når man ser at også etablerte forfattere har fått avslag på sine søknader til Kulturrådet, er det en lettelse, som bidrar til å styrke den kollegiale solidariteten. «Det får ens eget nederlag til å bli noe mindre», som en forfatterne i vårt utvalg formulerer det.

Logistikk og administrasjon

Siden ISAV ble etablert på permanent basis i 2008, har ordningens største utfordringer – og viktigste endringer – vært knyttet til spørsmål om logistikk, organisering og administrasjon. I de følgende underkapitlene vil vi kort beskrive noen av de praktiske justeringene ordningen har gjennomgått siden 2008, som et utgangspunkt for å diskutere hvordan de har påvirket produksjonssiden i det litterære kretsløpet.

Fra arkpris til fastpris

Fram til 2015 ble prisen for hver enkelt tittel Kulturrådet kjøpte inn, utregnet individuelt, basert på bokens omfang – såkalt arkpris. I tillegg skulle forlagene betale en egenandel av de innkjøpte eksemplarenes royalty til berørte forfattere. Etter en gjennomgang og anbefaling fra Faglig utvalg for litteratur i Norsk kulturråd gikk man i 2015 over til isteden å betale standardpris til både forlag og forfatter (og eventuelle andre opphavspersoner), der disse partene fikk en fast sum per innkjøpte tittel, i tråd med hvordan den skjønnlitterære ordningen fungerte. Endringen skjedde samtidig med at Kulturrådet reduserte antallet innkjøpte eksemplarer fra 1000 til 703, og samtidig med at innkjøp omfattet 70 e-bok-lisenser til bruk i bibliotekene. Justeringen gjaldt både i ordningen for skjønnlitteratur og for sakprosa. En av begrunnelsene for endringen var at den ville gjøre det mulig å kjøpe inn noen flere titler per år, fordi kostnadene per utgivelse ble mindre (Norsk kulturråd, 2015).

For at forlagenes og forfatternes inntekter ikke skulle bli kraftig redusert på veien, ble fastprisen basert på et gjennomsnitt av innkjøpskostnadene per tittel i årene før endringen ble innført. I 2015 innebar det kr 152 000 til forlaget og kr 76 000 til forfatteren for hver innkjøpte tittel. I tillegg åpnet man for at forlagene kunne søke om ekstra støtte til «ekstra kostnadskrevende utgivelser» med høye produksjonskostnader.

Selv om endringen har gjort at forlagene i snitt får noe mindre penger per innkjøpte bok, er erfaringene blant forlagsaktørene i vårt utvalg overveiende positive. Man trekker fram at den nye innkjøpsberegningen er oversiktlig og forutsigbar, at den gjør det enklere å budsjettere, og at klausulen om kostnadskrevende utgivelser gjør det mulig å ivareta prosjekter som krever ekstra ressurser. Fra et forfattersynspunkt er imidlertid betraktningene noe mer delt. Alfred Fidjestøl påpeker for eksempel at endringen til et fastprissystem har potensielt uheldige konsekvenser fordi den gir «et sterkt insentiv for å skrive kortere bøker» – en dreining som forsterker en allerede eksisterende slagside i bokbransjen. «Forlagene vil ha korte og lette bøker – det er en tendens som alltid har eksistert i forlagsleddet», sier Fidjestøl. «Overgangen til fastpris ved Kulturråd-innkjøp har forsterket denne trenden, og satt fart på en allerede merkbar prosess.»

Endringen innebærer at korte pamfletter med omfang tilsvarende en lang tidsskriftartikkel – et eksempel kan være Samlagets debattserie «Norsk røyndom», der flere av utgivelsene er blitt godkjent av Vurderingsutvalget – i utgangspunktet kan utløse like store forlags- og royaltyinntekter som en omfattende biografi eller et arbeidskrevende historieverk. En nyanserende faktor er forlagenes mulighet til å søke ekstra støtte til kostnadskrevende utgivelser.¹⁴³ Fra innkjøpsrunde fem i 2017 til og med innkjøpsrunde åtte i 2019 ble det godkjent til sammen 21 slike utgivelser av totalt 257 innkjøp (en andel på 8,2 prosent). Det kan likevel være verdt å vurdere hvordan stykkpris-insentivet påvirker ordningen som helhet, og overveie om det er nødvendig å presisere eller tydeliggjøre omfangskrav til bøker som faller inn under ISAV, for at ordningen skal fungere etter målsettingen.

143 I retningslinjene heter det: «Med ekstra kostnadskrevende utgivelser menes utgifter til produksjon/trykking som kan vurderes til å være høyere enn vanlig grunnet utstrakt bruk av illustrasjoner (ikke bildelegg) eller særlig godt begrunnet behov for flerfargers trykk. Ingen andre argumenter vil kvalifisere for å inngå i denne kategorien».

Fra trykt bok til digitalt manus

Samtidig som endringene i utbetalinger og antallet innkjøpte eksemplarer ble gjennomført, gikk Vurderingsutvalgets medlemmer over fra å lese bøker i fysisk format til å vurdere trykkeklaare manus som PDF-filer. Endringen ble gjort fordi det tidligere systemet fungerte dårlig for resepsjonsleddene i det litterære kretsløpet, hos bibliotek og publikum, slik Slaatta-evalueringen hadde konstatert flere år tidligere. «Bibliotekene har flere ganger pekt på at de innkjøpte bøkene kommer til bibliotekene altfor lenge etter utgivelse. [...] Kulturfondseksemplarene vil dermed ikke bli innlemmet i samlingen, men [bli] stående på lager», skrev Faglig utvalg for litteratur i 2015, i et notat som la grunnlag for de nye prosedyrene (Norsk kulturråd, 2015).

Omleggingen skulle samtidig gjøre det lettere for forlagene å planlegge opplag og markedsføring av påmeldte titler, fordi de ville få Kulturrådets vedtak på et tidligere tidspunkt i prosessen. Litteraturutvalget bemerket imidlertid at endringen ville kreve ny eller annen kompetanse fra Vurderingsutvalgets medlemmer, fordi det å bedømme digitale manus er noe annet enn å forholde seg til trykte bøker, med illustrasjoner, fotografier og ulike fysiske designvirkemidler. De nevnte også utfordringene ved å skulle kvalitetsvurdere verk som i praksis ikke er ferdige, og ikke foreligger i sin endelige form.

Vurderingsutvalgets årsrapporter fra de første årene etter omleggingen er overveiende positive til endringene. De bemerker at overgangen til digital lesing letter det praktiske arbeidet med saksbehandlingen og gjør kommunikasjonsflyten mellom utvalgets medlemmer – og mellom utvalg og administrasjon – enklere. De første årene opplevde Vurderingsutvalget iblant å få manus fra forlagene som ikke var helt ferdigstilt, eller som manglede illustrasjoner og bildelegg, men problemet har minket etter hvert som det nye systemet har etablert seg som rutine i forlagene.

Flere forlagsrepresentanter i vårt utvalg peker imidlertid på potensielle ulemper ved dagens leveringsordning, fordi den underspiller eller nedprioriterer bøkens egenskaper som fysiske artefakter. «Vurderingsutvalget sier at de vil vurdere totalinntrykket av et bokprosjekt. Men et sånt inn-

trykk er vanskelig å få fra en PDF», kommenterer Ingebrigt Waage Hetland hos Cappelen Damm, som mener dagens ordning gjør det vanskeligere for utgivelse «der bokopplevelsen står i første rekke» – ved for eksempel å prioritere grafisk design, papirkvalitet eller andre fysiske virkemidler. «Slik ordningen er nå, favoriserer den ren tekst heller enn mediet bok», oppsummerer Hetland.

Enkelte av forfatterrepresentantene antyder i tillegg at Vurderingsutvalgets beslutninger har framstått som mer vilkårlige etter at de gikk over fra å lese bøker til å bedømme manus. Det er et synspunkt som er vanskelig å etterprøve, men det er et faktum at endringen har gjort Vurderingsutvalget mer autonomt og suverent, fordi det nå oftest bedømmer bøkene før de har rukket å få en offentlig mottagelse. Dermed kan ikke lenger den eksterne resepsjonen av påmeldte titler virke inn på diskusjonene i utvalget, slik den kunne tidligere – et punkt vi skal drøfte mer inngående senere. I tillegg har dagens system en potensielt negativ innvirkning på forfatterøkonomien fordi innkjøpte titler gjøres tilgjengelig i bibliotekene på samme tid som de har størst kommersiell appell. «Fra et rent 'fagforeningssynspunkt' ville det være bedre om en bok ikke er gratis tilgjengelig i de få ukene den har salgspotensial i bokhandelen», sier forfatter Alfred Fidjestøl. «Isolert sett slår denne reformen negativt ut for forfatterne.»

Uforutsigbar påmeldingsflyt

Den største logistiske utfordringen for ISAV er den uforutsigbare mengden påmeldte titler. Det er usikkert hvor mange påmeldinger ordningen får fra år til år, i tillegg er tilstrømmingen i løpet av året enda mer ujevnt fordelt. Siden 2013 har ISAV, som et grovt regnet gjennomsnitt, hatt rundt dobbelt så mange påmeldinger i andre halvår som i første, med en særlig opphopning på høsten, i opptakten til julesalget. Det gjør det vanskelig for administrasjon og vurderingsutvalg å spre innkjøp relativt jevnt utover året, samtidig som man overholder budsjettet og legger listen for kvalitetssvurdering av vartitlene på samme nivå som for høsttitlene.

ISAV har ikke gjennomgått administrative endringer som skal avhjelpe situasjonen. Isteden har Kulturrådets administrasjon møtt utfordringen med en pragmatisk justering, der man gjennom året passer på å holde tilbake en viss del av budsjettmidlene, som en økonomisk buffer. På den måten forsøker man å ta høyde for den økte tilstrømmingen i andre halvår samtidig som man gjør det mulig å legge inn en «angrerunde» på årets siste møte, der utvalgte titler som har fått avslag tidligere på året – «de bøkene det har smertet oss mest å si nei til», som Arnhild Skre formulerer det – likevel kan bli innkjøpt. Vanskelighetene knyttet til den ujevne tilstrømmingen av påmeldinger er godt kjent for alle som har vært involvert i utvalgsarbeidet. De er likevel verdt å nevne, fordi de utgjør en av de største praktiske utfordringene for en selektiv ordning som ISAV, en ulempe som i tillegg er vanskelig å endre eller bøte på. Man kunne se for seg tiltak som motvirket dagens skjevfordeling gjennom året – en begrenset kvote med påmeldinger per behandlingsmøte, eller at alle påmeldte titler ble vurdert samlet mot slutten av året – men alle disse ville ha sterkt negative konsekvenser på resepsjonssiden og gi et dårligere tilbud til bibliotek og publikum.

Flere av de administrative endringene vi har beskrevet i dette underkapittelet, er i utgangspunktet mindre justeringer, med få omfattende konsekvenser. Ser man omleggingene fra 2015 under ett, er det likevel interessant at de til sammen bidrar til å vekke ordningens innvirkning på resepsjonssiden tyngre enn konsekvensene for produksjonsleddet. Færre innkjøpte eksemplarer, tidligere innlevering av digitale manus, overgang til fastpris og – som vi diskuterte ovenfor – en sterkere vektlegging av de påmeldte bøkens virkning i offentligheten – alt er justeringer som dreier mot å favorisere spredning og lesning (resepsjon) heller enn skrivning og utgivelse (produksjon) av sakprosa. Det er på mange måter en logisk og fornuftig justering av en ordning som, slik vi har sett, har sin politiske legitimitet på bruker- og publikumssiden. Men Norsk kulturråd bør fortløpende vurdere vektingene mellom disse to delene av det litterære krets-løpet, slik at ikke målene på resepsjonssiden overskygger eller utvisker ISAVs ønskede effekter på produksjonssiden.

Kvalitet og vurdering

Retningslinjenes kvalitetskriterier: endringer og anvendelse

Da Tore Slaatta i 2008 evaluerte prøveordningen med innkjøp av sakprosa, fant han noe som kan karakteriseres som et paradoks. På den ene siden konstaterte evalueringen at Vurderingsutvalgets bedømmelse av litterær kvalitet i stor grad sammenfalt med produksjonssidens verdier og smakshierarkier. Kvalitetskriteriene som dominerte i bibliotekene og blant deres brukere – for eksempel verdier som «aktualitet», «lokal tilhørighet», «omtale» og «debatt i media» – spilte mindre rolle i Vurderingsutvalgets praktiske arbeid. Til tross for overensstemmelsen blinket Slaatta likevel ut manglende sammenfall «i forståelser og forventninger mellom vurderingsutvalg og forlag/forfattere» som et av ordningens største forbedringspotensial (Slaatta, 2008, s. 47–49). Spriket skyldtes i hovedsak mangelfull kommunikasjon mellom produksjonsleddet og Kulturrådets administrasjon og vurderingsutvalg. Det gjorde det vanskelig for utvalget å gi signaleffekter til forlag og forfattere om hvordan de arbeidet og hvilke bøker de «ønsker seg» (Slaatta, 2008, s. 47).

Et drøyt tiår senere er det siste forsøkt bøtt på. Kommunikasjonen er styrket gjennom jevnlig dialogmøter der aktører fra bokbransjen kan møte administrasjon og vurderingsutvalg for å utveksle erfaringer og luftet kritiske innvendinger. I 2015 ble, som tidligere nevnt, kvalitetskriteriene i ISAVs retningslinjer også endret. For det første gjorde man det enda tydeligere hvilke typer utgivelser som falt utenfor avtalen: Sjangre som selvhjelpsbøker, festskrift og fotobøker ble nå aktivt definert ut av ordningen; i tillegg ble muligheten til å gjøre unntak fra disse formelle kriteriene fjernet. Teksten føyde også til et krav om at påmeldte titler skulle ha vært gjennom dokumentert redaksjonell bearbeidelse. Til slutt fikk de positivt definerte kvalitetskriteriene et tillegg som i større grad vektla litteraturens resepsjonsside, ved at ISAV nå etterspurte bøker som kunne «tilføre kunnskap, stimulere til faglig interesse og refleksjon og/eller berike samfunnsdebatten».

Hvordan har endringene fungert? Når det gjelder spørsmålet om kommunikasjon mellom ISAVs ulike aktører, tegner våre informanter i dag et betraktelig mer positivt bilde enn i Tore Slaattas rapport. Særlig forlagsrepresentantene, men også noen av forfatterne, oppgir å ha benyttet seg av dialogmøtene, selv om vurderingen av disse treffene spriker noe. Enkelte beskriver dem som en dynamisk, toveis utveksling mellom produksjonsleddet og Kulturrådet, mens andre mener de fungerer som en énveis lyttepost for Vurderingsutvalgets praksis og prioriteringer. Selv om innsigelsene mot ISAVs uforutsigbarhet fortsatt står, oppleves det likevel som om Vurderingsutvalgets stemme er tydeligere og mer artikulert for dem som er interessert i å høre.

Når det gjelder forståelsen av kvalitetskriteriene – og justeringen av dem – har bildet flere gråtoner. Ingen av våre bokbransjeinformanter oppgir å ha fått med seg endringene som ble gjennomført i 2015, noe som kan ha flere årsaker. Enten er Vurderingsutvalgets praksis blitt mangelfullt kommunisert, eller så fikk ikke den formelle endringen så store konsekvenser i praksis, eller så er aktørene på produksjonssiden rett og slett ikke så opptatt av å følge med på nyanser og detaljer i ISAVs retningslinjer. Når intervjuobjektene har fått innholdet i justeringene gjenfortalt, vurderer de dem imidlertid i hovedsak som positive – for eksempel det faktum at debattbøker nå har lettere for å nå opp i konkurransen. «Det er fint at endringene går i retning av å tenke på publikum, at kriteriene ikke er rent tekstorientert», sier Tuva Ørbeck Sørheim i Kagge forlag, som likevel ikke har merket noen markant justering eller endring av Vurderingsutvalgets praksis de siste fem årene – en beskrivelse som deles av de andre intervjuobjektene fra forlagsbransjen.

Selv om de siste årenes omlegging ikke oppfattes som en vesentlig kursendring, er det uansett stor enighet blant både forfattere og forleggere om at de gjeldende kriteriene i ISAVs retningslinjer er funksjonelle og nyttige, og at de stemmer overens med produksjonssidens egne idealer for god sakprosa. Det er med andre ord fortsatt stor grad av pragmatisk enighet mellom Vurderingsutvalget og produksjonssiden når det gjelder kriterier for å bedømme litterær kvalitet i sakprosa, og få av bransjeak-

tørene etterlyser andre punkter eller vesentlig annerledes vektning mellom kriteriene. I den grad de reagerer, er det – som vi har sett – på den skjønsmessige *anvendelsen* av retningslinjene – og på den lave innkjøpsprosenten budsjettet gjør mulig.

Et mulig unntak er balansegangen mellom kommersielle og ideelle hensyn. Slik ISAVs retningslinjer er formulert i dag, tar de ikke hensyn til de påmeldte titlenes eventuelle popularitet og utbredelse, annet enn kravet om at de skal være skrevet for et allment publikum. De fleste av kriteriene fokuserer fortsatt på de påmeldte bøkene som selvstendige, avgrensede enheter. Innkjøpte bøker skal framstå som «helhetlige litterære verk», inneha «innholds- og formidlingsmessige kvaliteter» og «språklige og håndverksmessige kvaliteter». Vektleggingen får noen av forlagsaktørene til å spørre om deler av den kommersielle litteraturen blir svakt forstått eller lite anerkjent slik ISAV forvaltes nå. De påpeker at bøker som selger mye – for eksempel enkelte titler fra kjente bloggere og mediepersonligheter – også kan ha høy kvalitet og være av stor interesse for bibliotek og offentlighet, men at de kan ha vanskelig for å vinne fram i ISAV. Forfatterne i vårt utvalg, på sin side, inntar i hovedsak et motsatt standpunkt. De er mest opptatt av at ISAV skal fungere som et tydelig korrektiv eller motvekt til litteratur som allerede er profilert i bokhandlene og får stor offentlig oppmerksomhet. Anne Bitsch sier det slik:

Jeg er opptatt av at innkjøpsordningen fungerer som en opplysningsorientert motvekt til markedsorienterte utgivelser. Bibliotekene er den kanskje viktigste dannelsesinstitusjonen vi har, og de vil vel uansett kjøpe inn bøkene som selger godt, over egne budsjetter. Da bør Kulturrådet fylle inn hullene som ellers ikke ville blitt fylt.

På dette punktet ser vi med andre ord kryssende hensyn mellom å vurdere bøkens offentlige interesse og virkning i allmennheten og et mål om å skulle veie opp for markedsrett og mediepopularitet. I denne avveiningen inntar forfattere og forlag – i hvert fall i vårt begrensede utvalg – motstridende posisjoner. Det er likevel snakk om mindre gradforskjeller

eller vektning innenfor et rammeverk de fleste er mer eller mindre enige om, og ingen av våre informanter har tungtveiende innsigelser mot dagens kvalitetskriterier, slik de er formulert i retningslinjene.

Vurderingen deles av aktørene som aktivt håndhever og bruker disse kriteriene i sitt arbeid. Arnhild Skre i Vurderingsutvalget mener at dagens retningslinjer fungerer godt, blant annet fordi «de er åpne og vektlegger mange ulike hensyn». Kriteriene i ISAVs grunnlagsdokument brukes aktivt i Vurderingsutvalgets arbeid: først ved å skille ut bøkene som formelt faller utenfor ordningen, deretter som en sjekkliste for videre diskusjon av enkelttitler. Skre bemerker at retningslinjene ikke inneholder noe krav om å representere mangfold, slik man kanskje kunne forvente av et statlig innkjøpsorgan. Hensyn som kjønn, etnisitet, språkformer eller annen type sosial og kulturell variasjon skal ikke spille noen rolle for utvalgets beslutninger. Selv lander hun likevel på at utelatelsen er et gode, fordi man på denne måten unngår å overlesse Vurderingsutvalget med detaljerte og kryssende hensyn. «Det handler i hovedsak om å vurdere litterær kvalitet og om bøkene tilfører kunnskap til samfunnsdebatten. Det er en grei måte å rydde på», sier Skre.

På spørsmål om det er kriterier som mangler eller kunne vært lagt til dagens dokument, sier Skre at hun savner en vurdering av utgivelsesens etiske standard som et kriterium i retningslinjene. Et slikt forslag ville muligens være lettere å implementere nå som NFFO har lansert en egen «etisk sjekkliste» for sakprosautgivelser, som kunne ha fungert som standard eller målestokk for en slik publiseringsetisk vurdering. I tillegg luftet Skre tanken om at kvaliteter som «nyskaping» eller «fornyelse» kunne være verdt et eget punkt. I dag vil denne typen særtrekk eventuelt omfattes av retningslinjenes generelle bestemmelser om «litterær kvalitet», siden nyskaping ofte ses som et sentralt trekk ved kunstnerisk og sjangermessig utvikling. Kanskje kunne det likevel være verdt å vurdere en tydeligere prioritering av den utforskende og eksperimentelle sakprosaen. I så fall ville ISAV fått mer preg av å være en artikulert motvekt til den etablerte og kommersielt sterkere litteraturen, som oftere følger kjente mønstre og tradisjonelle fortellerteknikker.

Det overordnede bildet er utvilsomt at både Vurderingsutvalget og bokbransjens aktører er fornøyd med retningslinjenes kvalitetskriterier, slik de er formulert og praktiseres i dag. To korte ettertanker kan likevel nevnes til slutt. Den ene gjelder retningslinjenes formulering om at vurderte bøker skal framstå som «helhetlige verk». Punktet er blant annet ment å skulle avgrense mot antologier og artikkelsamlinger som gjenbruker allerede publiserte tekster, men har en ulempe ved at begrepsbruken følger idealene i den såkalte nykritikken, en litteraturkritisk retning som hadde sine glansdager i tiårene før og etter andre verdenskrig, og som nettopp verdsatte tekster som hadde preg av å være sluttede, enhetlige verk. Snart hundre år av litterær og kritisk praksis har imidlertid vist at det kan være et begrensende syn på kunstnerisk verdi. «Det ville være rart hvis et 'fragmentarisk verk' ikke skulle kunne gjøre det samme som et 'helhetlig'», kommenterer sakprosaforfatter og litteraturprofessor Tore Rem, som mener formuleringen i kvalitetskriteriene «minner om et teoretisk utdatert syn på litteraturen som et organisk hele». Men han legger til at ISAVs kvalitetskriterier i realiteten har fulgt med i utviklingen på dette punktet, ved å føye til andre formuleringer som i større grad vektlegger litteraturens offentlighets- og resepsjonsside. Likevel burde det kunne åpnes for at sakprosaetekster som på en bevisst og fruktbar måte bryter med det tradisjonelle kravet om helhet og sammenheng, også kan falle inn under ISAV.

Den andre bemerkningen gjelder retningslinjenes relativt ferske formulering om bøker som tilfører kunnskap og beriker samfunnsdebatten. I samtalen med både bokbransjeaktører og medlemmer av Vurderingsutvalget ble det brukt formuleringer som antydte at dette punktet om «offentlighetsverdi» i praksis blir forstått ganske snevert: som debattbøker og/eller pamfletter, ofte med en dagsaktuell kvalitet. Vi har ikke kunnet ettergå dette inntrykket i detalj, men dersom fornemmelsen stemmer, er det en potensielt problematisk fortolkning av ISAVs retningslinjer. Tore Slaatta argumenterte i sin tid for at også faktabøker, oppslagsverk og referanselitteratur – som da som nå falt utenfor innkjøpsordningen – kunne være verdifulle i et offentlighetsperspektiv, fordi denne typen tekster fungerte som et fundament for opplyst allmenn samtale. Synet vant ikke fram, men poenget viser at

det nåværende kvalitetskriteriet om innvirkning på samfunnsdebatten like gjerne kan brukes om bøker med et mer faglig og – i mangel av et bedre ord – *langsomt* preg. Å «tilføre kunnskap» og «stimulere til faglig refleksjon» er ikke nødvendigvis det samme å være aktuell eller egge til debatt. Et eksempel til ettertanke kunne være medievitenskap-professor Anders Johansens bok *Komme til orde* fra 2019, som ikke ble kjøpt inn av ISAV, men som siden vant Kritikerprisen for beste sakprosabok samme år. Johansens 900 sider lange utgivelse, som skildrer norsk historie mellom 1814 og 1913 ved å studere periodens politiske retorikk, står i rak motsetning til polemiske, raske debattutgivelser. Likevel utmerket *Komme til orde* seg, ifølge en rekke prestisjetunge kritikere, nettopp ved å tilføre offentligheten ny kunnskap av både historisk og dagsaktuell karakter, og ved å berike samfunnsdebatten – men den gjorde det ved å være grundig, motstrøms og «uaktuell» på en særegen måte. Med andre ord: I den offentlige resepsjonen ble boken vurdert til å være helt i pakt med ISAVs kvalitetskriterier, men på en diametralt motsatt måte enn en dagsaktuell pamflett.

Innkjøpsordningen og akademisk kunnskapslitteratur

Et spørsmål som går utover rammene for ISAVs kvalitetskriterier, men som likevel tangerer beslektede problemstillinger, handler om hvilke bøker og sjangre som skal regnes som en del av ordningen – det grensearbeidet som definerer ISAVs virkeområde og nedslagsfelt. Grovt sett er det også på dette feltet stor enighet på produksjonssiden om at dagens rammer fungerer hensiktsmessig, også etter innsnevringen i 2015. Men én type bøker omgis likevel av en viss ambivalens, der våre informanter inntar ulike posisjoner på en gradert skala, nemlig det vi kan kalle den akademiske kunnskapslitteraturen.

Begrepet er diffust, fordi det kan brukes om svært forskjellige utgivelser. For det første omfatter det sakprosa og faglitteratur skrevet av profesjonelle akademikere, men med et formidlende preg og beregnet på et allment publikum. I bokbransjens eget sjangersystem vil denne typen utgivelser havne i bokgruppe 3, som har samlebetegnelsen «Norsk

sakprosa for voksne» og omfattes av ISAV. På den andre siden har du lærebøker og fagbøker for høyere utdanning, også de skrevet av ansatte i universitets- og høyskolesektoren, men med et mer avgrenset akademisk publikum. De vil høre inn under bokgruppe 2, «Fagbøker og lærebøker» og havne utenfor ISAV.

Forleggerforeningen og NFFO har tidligere tatt til orde for en egen innkjøpsordning for å tilgodese den siste gruppen: akademisk faglitteratur innenfor bokgruppe 2 som kan trenge offentlig støtte og en mulighet til å nå et større publikum. Organisasjonene ønsker seg en tydeligere avgrensing mot litteratur som bør få støtte, men ikke gjennom denne ordningen [les: ISAV], og argumenterer derfor for en egen innkjøpsordning for akademisk kunnskapslitteratur.

Samtidig vil det ikke alltid være lett å bestemme hvor grensen mellom den allmenne og den spesialiserte kunnskapslitteraturen går. Og også bøkene i den første kategorien, som i dag omfattes av innkjøpsordningen, har et mulig følgeproblem. De vil ofte være skrevet av akademikere med fast lønn i UH-sektoren. Hvis man mener at ISAV primært skal fungere som et tilskudd til det frie sakprosafeltet og skape grobunn for allmenne forfatterskap innenfor dette kretsløpet, kan det være et dilemma at formidlene akademiske utgivelser både finansieres gjennom statlig lønn og av NFFO-stipendier, og i tillegg kan gis en ekstra bonus hvis utgivelsene etterpå skulle kjøpes inn av ISAV. Problemstillingen har en parallell i diskusjoner internt i forfatterprofesjonen om royalty og normalkontrakten. Der har enkelte tatt til orde for en lavere royaltytakst for bøker skrevet av profesjonelle akademikere, nettopp for å forhindre dobbeltfinansiering og for å styrke det frie feltet – en posisjon som foreløpig ikke har vunnet fram.

På spørsmål om allmenn kunnskapslitteratur fra akademiske forfattere bør skilles ut av ISAV, eller eventuelt kjøpes inn til en lavere innkjøpspris og/eller redusert royaltandel, deler våre informanter seg i to. Skillelinjene defineres i stor grad av deres posisjon i den litterære produksjonskjeden. Dermed ser man hvordan synet på ISAVs mål og virkemidler skifter, avhengig av om man prioriterer litteraturens produksjonsside eller dens resepsjonsside.

Samtlige forlagsrepresentanter i vårt utvalg er skeptiske til å definere akademisk kunnskapslitteratur ut av ISAV, så lenge bøkene oppfyller kravet om å rette seg mot et allment publikum. Ingebrigt Waage Hetland i Cappelen Damm mener bransjens egne bokgrupper allerede fungerer som et funksjonelt og tilstrekkelig skille, noe flere andre slutter seg til. «Hvis titler skrevet av akademiske forfattere er av interesse for allmenmarkedet, bør vel Kulturrådet kunne kjøpe dem inn. Grunnleggende sett må vi være glad for akademikere som skriver bredt», sier Tuva Ørbeck Sørheim i Kagge. Hennes kollega Håkon Kolmannskog i Samlaget resonnerer i lignende baner.

Personlig tenker jeg at det er skummelt å lage et skille mellom sakprosa forfattet av akademikere og den som er skrevet av frilansforfattere. Hvis tanken bak innkjøpsordningen er å kjøpe inn den beste sakprosaen for allmenmarkedet, er det ikke tvil om at mye av den vil være skrevet av akademikere [...]. Vi bør bevare en åpen dør mellom den akademiske verden og den allmenne offentligheten.

Forleggernes argumentasjon får støtte av Vurderingsutvalgets Arnhild Skre, som betegner dagens system som «uproblematisk». «Jeg synes det er en fordel at bøker skrevet av akademikere må konkurrere mot andre titler med et allment publikum. Det ser jo ut til at dagens ordning skjerper både formidlingsevnen og kreativiteten. Mye av kvalitetsøkningen vi har sett i sakprosafeltet de siste årene, har jo nettopp skjedd innenfor forskningsformidlingen», sier Skre og nevner *Insektenes planet* av Anne Sverdrup-Thygeson (2018), professor ved Norges miljø- og biovitenskapelige universitet, som et ferskt eksempel.

Blant forfatterrepresentantene i vårt utvalg – eller mer presist: blant forfatterne som virker som frilansskribenter, uten fast institusjonell tilknytning – er perspektivet annerledes. Flere bemerker at akademikere allerede har god tilgang til midler fra det faglitterære fondet, og nevner muligheten for at man derfor kunne rettet ISAVs støttefunksjon mer spesifikt inn mot den økonomisk sårbare gruppen av frie skribenter. «Hvis du er fast ansatt

akademiker, med klekkelig lønn, er det en del av ditt lovfestede oppdrag å formidle. Hvorfor skal du da ha dobbelt opp fra flere pottes?» sier Anne Bitsch. På spørsmål om ikke innkjøpsordningen burde fungere som en motvekt til den spesialiserte UH-sektoren, der det finnes få insitamenter for å drive formidling til allmennheten, svarer Bitsch med et spørsmål i retur: «Skal frie sakprosaforfattere bli skadelidende på grunn av snevre belønningssystemer i akademika?»

Med andre ord: Synet på den akademiske kunnskapslitteraturens posisjon i ISAV avhenger av om du vektlegger produksjons- eller resepsjonshensyn når du vurderer ordningens mål. Skal ISAV primært stimulere til etablering av frie forfatterskap på sakprosafeltet, vil det være naturlig å redusere utbetalingene til forfattere som allerede lønnes av andre offentlige midler. Hvis ordningens viktigste mål derimot er å bringe kunnskap og kvalitetslitteratur til offentligheten, blir det mindre viktig hvem som står som avsender av tekstene, og hva slags institusjonell tilknytning forfatterne har.

Avveiningen er ikke uinteressant, men i en situasjon der ISAVs legitimitet – slik vi har sett – i så stor grad hviler på hensynet til offentlighet og resepsjon, virker det lite fornuftig å sjalte ut den allmenne akademiske kunnskapslitteraturen, med begrunnelse i mer begrensede litteraturpolitiske hensyn. «Det har vært en styrke ved innkjøpsordningen at den er såpass åpen, fleksibel og fri», kommenterer Arne Vestbø i NFFO, som har mange akademikere som medlemmer. «I dag er det vanskelig å begrunne ordningen på noen annen måte enn ved å vise til verdien den har for offentligheten», legger han til. I et slikt perspektiv er det få argumenter for å nedprioritere bøker med avsendere fra UH-sektoren – snarere tvert imot. I tillegg vil det være administrativt krevende å opprette, kontrollere og kvalitetssikre et system der forfatternes institusjonelle tilknytning vil være av avgjørende betydning – et prinsipp som vil bryte med innretningen på de øvrige støtteordningene for litteratur.

Det hører med til historien at det såkalte tellekantsystemet som i dag styrer en stor del av midlene til UH-sektoren, ikke rommer insitamenter for å drive forskningsformidling på norsk, hverken i medier eller i bokform.

Tvert imot favoriserer dette systemet fagspesifikk publisering, gjerne på engelsk, rettet mot et begrenset akademisk publikum. Det innebærer potensielt sett et stort tap for norsk offentlighet, og for den demokratiske samtalen som er ISAVs ytterste fundament. Med det i bakhodet vil det være lite hensiktsmessig å stenge døren mellom allmennhet og akademia ytterligere, ved å utelate eller redusere tilgangen for forfattere fra UH-sektoren. Tore Rem, sakprosaforfatter som også er professor i engelsk litteratur ved UiO, formulerer det slik: «Ellers i det akademiske feltet er det et knallhardt kjøp mot spesialisering: Du gjør deg upopulær ved å skrive allmenn sakprosa. Da ville det være rart å straffe denne typen bøker ytterligere i innkjøpsordningen for sakprosa.»

Fra etter- til forhåndsvurdering

Vi har tidligere diskutert hvordan Kulturrådets overgang fra å lese trykte bøker til å vurdere digitale manus til en viss grad falt ut til forfatternes disfavør, og muligens også har favorisert tekstelementet på bekostning av andre sider ved den fysiske bokproduksjonen. Men endringen har også en annen konsekvens: Den har bidratt til å gjøre Vurderingsutvalget mer selvstendig og enerådende fordi organet nå tar sine beslutninger på et tidligere tidspunkt, før den offentlige resepsjonen av påmeldte bøker har kunnet virke inn. Forskyvningen kan anses som et framskritt eller som en ulempe, avhengig av ståsted, men justeringen bør uansett tas med i vurderingen når man analyserer hvordan de siste årenes endringer innvirker på ISAV.

Da Vurderingsutvalget leste trykte bøker, ble påmeldte utgivelser i flere tilfeller behandlet etter eller samtidig med at de ble anmeldt i aviser og andre medier. Flere i vårt utvalg, blant annet forfatter Alfred Fidjestøl, mener denne langsommere prosessen var en styrke for saksgangen og innkjøpsordningens legitimitet. Da kunne den offentlige litterære samtalen, med flere deltagere, i større grad fungere som en «meddommer» i Vurderingsutvalgets beslutninger, som et potensielt supplement eller korrektiv til diskusjonene der. «Det er viktig at vi har en offentlighet som til en

viss grad kan påvirke utvalgets diskusjoner», sier Fidjestøl. «Hvorfor ikke la den kritiske offentligheten være en fordel i vurderingsprosessen?»

Dagens digitale lesing og tidlige vedtak har utvilsomt gitt Vurderingsutvalget større autonomi. Arnhild Skre mener imidlertid at den nye prosedyren er en styrke snarere enn en ulempe, fordi den sikrer Vurderingsutvalgets integritet og uavhengighet i enda større grad enn tidligere. Vedtakene fattes nå ikke bare før kritikernes dom, men også før litteraturfeltets uoffisielle forhåndssnakk – det Skre i en artikkel i *Prosa* kaller «det saklitterære buzzet» – har kunnet befeste et inntrykk.

Vurderingsutvalget vurderer ikkje Brage- eller Kritikerprisvinnarar, vi gjer oss opp ei meining på grunnlag av titlane før kritikarar eller juryar har uttalt seg om dei. Vi les før smakshegemonistridar kan oppstå. Vurderingane våre skjer på grunnlag av sjølve teksten. (Skre, 2019)

I intervjuet i forbindelse med utredningen utdyper og nyanserer Skre argumentasjonen fra *Prosa*-artikkelen. Hun nevner enkelte eksempler på anmeldelser som har trukket fram sider ved bøker som Vurderingsutvalget ikke har vært innom i sine diskusjoner, men mener likevel fenomenet hører til sjeldenhetene, ettersom utvalgets samlede kompetanse og erfaring er såpass bred at de fanger opp de fleste sentrale dimensjoner ved de påmeldte tekstene. «Jeg ser ikke bort fra at offentligheten kan bidra med noe til Vurderingsutvalgets diskusjoner», sier Skre. «Men på den andre siden handler det om å få bøkene fort ut til bibliotekene og å sikre utvalgets uavhengighet. Så samlet sett er dagens ordning et pluss.»

I artikkelen i *Prosa* utvider Skre resonnetet om uavhengighet til også å omfatte uforutsigbarheten Vurderingsutvalget ofte kritiseres for av forfattere og forleggere. Kritikken må «avvisast på prinsipielt grunnlag», konkluderer hun der, og argumenterer for at manglende forutsigbarhet heller må oppfattes som et adelsmerke enn et svakhetstegn. «Dersom kritikarpåstandane om at vedtak var føreseielege før, er sanne, er eg glad for beskjeden om at det ikkje lenger er slik.» Med andre ord: Det er ikke

forutsigbarhet og komfort for forfattere og forleggere ISAV og Vurderingsutvalget skal måles etter. Det viktige er å sikre at et uavhengig organ treffer selvstendige beslutninger, upåvirket av både det saklitterære budsjettet og den litterære offentlighetens hegemoniske samtale.

Det er imidlertid mulig å snu på eller problematisere Skres resonnement. Vurderingsutvalget i ISAV utøvde allerede fra før større makt og innflytelse enn Vurderingsutvalget i den skjønnlitterære ordningen, på grunn av sakprosasystemets selektive karakter. Med forskyvningen mot tidligere lesing og forhåndsbedømmelse har denne makten økt ytterligere. Det legger et større ansvar på utvalgets skuldre, og kan i verste fall bidra til å svekke ordningens legitimitet, dersom Kulturrådets vedtak over lengre tid skulle vise seg å være i konflikt med vurderingene i den bredere litterære offentligheten. Et viktig moment her er at nettopp offentlighetsverdi, og de innkjøpte bøkernes bidrag til samfunnsdebatten, er et så sentralt siktemål og kvalitetskriterium ved ISAV. Da må det betegnes som en ulempe at man har sagt fra seg muligheten – både prinsipielt og reelt – til å la offentligheten få spille med i ordningens bedømmelse av litterær kvalitet. Forfatter og professor Tore Rem er blant informantene som trekker fram dette poenget. «Selv om norsk kritikerstand ikke alltid framstår som like imponerende, har offentligheten en funksjon som går utover de fire-fem personene som til enhver tid sitter i Kulturrådets vurderingsutvalg», sier Rem, som mener Skres argument om utvalgets uavhengighet bygger på «en illusjon om renhet» i den litterære bedømmelsesprosessen. «Offentlighetens dom kan blant annet fungere som et insentiv til å ta utgivelser på alvor, eller til å lese enkelte bøker grundigere. Den er rett og slett en indikator på offentlighetsverdi, dersom man mener alvor med at det å gi tydelige bidrag til den offentlige samtalen, er interessant som kvalitetskriterium.»

Oppsummert er det mange gode argumenter for overgangen fra å vurdere trykte bøker til å lese digitale manus, der hensynet til bibliotekene og deres brukere er det sterkeste, i tillegg til de administrative fordelene endringen gir. Men det virker også som om dagens tidlige lesing gjør det mer utfordrende å forvalte ordningens nåværende kriterier – og da særlig

formuleringene som berører bøkens offentlighetsverdi – på en mest mulig utfyllende måte, og isteden overlater en større del av kvalitetsbedømmelsen til Vurderingsutvalgets avgrensede myndighet.

Forvaltning, habilitet og legitimitet

Begrunnelser for vedtak: ja, nei eller delvis?

Et spørsmål som er nært forbundet med diskusjonen om ISAVs kvalitetskriterier og anvendelsen av dem, er om Vurderingsutvalget kan eller bør begrunne vedtakene sine. I 2008 landet Tore Slaatta på et tydelig svar på dette spørsmålet. «Vurderingsutvalget bør begrunne sine innkjøp offentlig», konkluderte evalueringen, først og fremst fordi det da kunne oppstå «tydeligere læringseffekter av ordningen». Manglende offentlighet rundt prosessene i Vurderingsutvalget skapte grobunn for misforståelser mellom partene i det faglitterære kretsløpet, og gjorde verdien av utvalgets arbeid mindre enn den ideelt sett burde være (Slaatta, 2008, s. 49).

I dag er spørsmålet om begrunnelser fortsatt blant de mest omdiskuterte temaene rundt forvaltningen av ISAV, og et spørsmål der oppfatningene spriker. Våre informanter inntar en bred vifte av standpunkter, fra et kategorisk nei til et like klart ja. Noen er også uenige med seg selv i hvordan de ulike hensynene skal vektes, og tviler seg fram til en konklusjon. Sentralt i avveiningene står balansegangen mellom ressursbruk på den ene siden og behovet for transparens og kritisk etterprøvbarehet på den andre.

«Når Vurderingsutvalgets vedtak ikke begrunnes offentlig, blir mye overlatt til spekulasjon», sier for eksempel Samlagets Håkon Kolmannskog, en av dem som – med hans egne ord – er «i tvende sinn» i dette spørsmålet. Han beskriver selvransakelsesprosessen i forlagene når man får avslag på bøker man hadde tro på, og synes det er bra at «de med makt får eller må snakke» for å begrunne hvordan de har tenkt. Samtidig er forlagssjefen opptatt av at mest mulig av pengene i ISAV brukes til

å gi flest mulig bøker støtte, og er derfor skeptisk til å øke Kulturrådets administrative byrde ved å kreve utfyllende begrunnelser for hvert avslag. «Men samlet sett åpner manglende begrunnelser og lite åpenhet et 'dårlig rom' for spekulasjon rundt hvordan ISAV forvaltes», oppsummerer Kolmannskog. «Personlig synes jeg det er mye i tida som drar mot mer offentlighet rundt Vurderingsutvalgets vedtak.»

For enkelthets skyld kan vi dele de ulike ståstedene i denne diskusjonen i tre hovedkategorier. På den ene siden har du dem som avviser forslag om formelle og/eller uformelle begrunnelser og mener dagens ordning bør opprettholdes som den er. På den andre siden har du dem som argumenterer for at alle Vurderingsutvalgets vedtak – eller i hvert fall alle *avslag* – bør begrunnes skriftlig, slik at de både er i overensstemmelse med forvaltningsloven og kan brukes i forlagenes og forfatterens redaksjonelle evalueringsprosess. Som en tredje posisjon har du dem som tar til orde for en mellomting: at Vurderingsutvalget for eksempel kan delta i offentlig diskusjon eller svare på spørsmål om beslutningsprosessene i utvalget, uten at hvert enkelt vedtak nødvendigvis må begrunnes formelt.

Den vanligste begrunnelsen for den første posisjonen er at kravet om formelle redegjørelser vil utløse betydelig merarbeid for Vurderingsutvalget, og administrative kostnader som vil trekke ressurser ut av ordningen på bekostning av konkrete innkjøp. Kjell Lars Berge, som satt i Vurderingsutvalget i åtte år, mener at et krav om begrunnelser som oppfyller forvaltningslovens krav, «vil kunne knekke nakken på utvalget». Tidligere utvalgsleder Arnhild Skre er primært imot forslaget om begrunnelser av prinsipielle litteraturpolitiske grunner, men deler også Berges oppfatning om den praktiske byrden: «Å skulle skrive og distribuere en halv sides begrunnelser for hvert avslag ville krevd en helt annen arbeids- og tidsbruk, og ville gått kraftig ut over ressursene til vurdering og innkjøp.» En slik omlegging ville dessuten brutt med praksis i Kulturrådets øvrige innkjøpsordninger, der hensynet til ordningenes økonomi fungerer som et standardsvar for avslåtte søknader. En eventuell endring på dette området ville derfor få betydelige følgevirkninger langt utenfor ISAVs virkeområde.

En slik pragmatisk argumentasjon er svært forståelig, men tilbakeiser ikke de prinsipielle innvendingene mot dagens praksis: at den gjør Kulturrådets vedtak vanskelige å etterprøve og evaluere, og derfor bidrar til å svekke ordningens legitimitet. Slike hensyn får blant andre Tore Rem til å ende opp i motsatt hjørne – han «heller mot større grad av åpenhet og ansvarliggjøring», som han formulerer det. Rem arbeider selv i academia og har universitetslivets fagfellevurderinger og komitébedømmelser som forbilde og mulig modell. Med den bakgrunnen mener han at den administrative byrden ved å begrunne Vurderingsutvalgets vedtak vil være overkommelig. «Det handler om verdien av transparens og tillit. Hvis utvalget har hatt substansielle diskusjoner, krever det ikke så mye å skrive en halv sides notat underveis. Et slikt dokument kunne i så fall brukes som underlagsmateriale ved en eventuell klage», foreslår Rem. Han legger til at avslåtte bøker som faller inn under kategorien «ville blitt kjøpt inn hvis budsjettet var større», vil være en utfordring å begrunne, men mener komiteen burde kunne gjøre også en slik vurdering forståelig.

Et tilbakevendende argument mot Rems posisjon er at mer detaljerte begrunnelser fra Kulturrådet i neste instans kan legge for sterke føringer på forlag og forfattere, slik at Vurderingsutvalget i praksis vil fungere som en «statlig overredaksjon» for norsk sakprosa, med avgjørende innflytelse på hvilke bøker forlag publiserer og satser på. Både Arnhild Skre og Arne Vestbø, som tidligere var administrativt ansvarlig for ISAV i Kulturrådet, har luftet bekymring for en slik effekt. «Dette er ein hovudgrunn til at enkeltvedtak ikkje blir grunnjevne», skriver Skre i *Prosa* (Skre, 2009). I intervjuet i forbindelse med utredningen utdyper hun dette argumentet, som for henne er det avgjørende punktet i diskusjonen om Vurderingsutvalget bør gi begrunnelser.

Mitt prinsipielle syn er at innsyn i vurderingen av enkelttitler vil være uheldig for sakprosaen og forleggeriets uavhengighet. Det er viktig at redaksjonelle avgjørelser skjer uavhengig av hva man tror et statlig utvalg liker og vurderer som godt eller dårlig. Jeg kan ikke se at kravet

om større og mer detaljert transparens har andre formål enn at man ønsker å styre redaksjonelle avgjørelser etter hva man tror Vurderingsutvalget vil kjøpe inn. Det er etter min mening absolutt ikke et ønskelig eller fruktbart litteraturpolitisk mål.

Argumentet får også gehør hos noen av forleggerne i vårt utvalg. «Det er en fare for at detaljerte begrunnelser ville strømlinjeformet sakprosaen, ved at forlagene i enda større grad ville prøve å tekkes Vurderingsutvalgets ønsker og prioriteringer. Faren for å få en statlig overredaksjon er verdt å være obs på», sier Tuva Ørbeck Sørheim i Kagge.

Til dette argumentet er det to ting å bemerke. For det første er det interessant å se at uroen for sterke statlige føringer på sakprosafeltet er en relativt ny bekymring i ISAV-sammenheng, som ikke har vært like tydelig artikulert tidligere. I Slaatta-evalueringen var det, som vi har sett, tvert imot et mål å oppnå tettere kommunikasjon mellom vurderingsutvalg og bokbransje, slik at innkjøpsordningen kunne gi «tydeligere læringseffekter» og bokbransjen i større rad kunne oppfatte hvilke bøker utvalget «ønsker seg». Innkjøpsordningens tilbakevirkende kraft på produksjonssiden var med andre ord et eksplisitt mål, ikke en uheldig bivirkning. For det andre er det ikke umiddelbart innlysende hvordan begrunnelser fra Vurderingsutvalget automatisk ville styrket organets rolle som «overredaktør». Så lenge ISAVs retningslinjer formulerer eksplisitte kriterier for litterær kvalitet, fungerer den per definisjon som en instans som prioriterer og premierer utvalgte deler av norsk sakprosa. En slik praksis foregår også på mer detaljert nivå. Den økte oppmerksomheten rundt og satsingen på naturfaglig populærvitenskap beskrives av flere informanter som svar på et uttalt savn av slike bøker fra Vurderingsutvalgets side, en mangel eller et ønske som blant annet er blitt kommunisert til forfattere og forlag på ISAVs dialogmøter. Symbiosen mellom Kulturrådet og bokbransjen eksisterer med andre ord i relativt stor grad allerede, slik at innkjøpsordningens prinsipper og kvalitetsvurderinger virker tilbake på produksjonssiden. Det er vanskelig å se hvordan en slik effekt skulle unngås – dersom

det var ønskelig – all den tid innkjøpsordningen faktisk eksisterer og er innrettet som den er.

Balansegangen mellom argumentene og motargumentene vi har nevnt så langt, får flere av våre informanter til å lande på en mellomposisjon eller et kompromiss mellom ytterpunktene. Der ser man for seg at Vurderingsutvalget ikke blir pålagt å skrive formelle begrunnelser, men at utvalgsmedlemmene – eller eventuelt bare utvalgets leder – isteden fristilles til å svare på spørsmål og delta i offentlig debatt om organets vedtak, dersom det oppstår behov for det.

Kjell Lars Berge er blant dem som tar til orde for en slik løsning. Han er opptatt av at ethvert utvalg vil utvikle «en felles tekstnorm» – en kollegial smak eller profil som gjør at de vil vekte kvalitetskriteriene på sin måte. For å opprettholde ISAVs legitimitet må Vurderingsutvalget ha «troverdighet som tolkningsfellesskap», sier Berge, og i et slikt perspektiv vil mer åpenhet om utvalgets diskusjoner og prioriteringer være av det gode. Berge understreker imidlertid at det da bør være lederen som uttaler seg på vegne av hele Vurderingsutvalget, slik at man er sikret at eventuelle utsagn gjenspeiler tolkningsfellesskapet som helhet, og ikke enkeltmedlemmers individuelle synspunkter.

En tungtveiende støtte for dette synet er at et av ISAVs viktigste formål nettopp er å stimulere til offentlig samtale, med Grunnlovens paragraf 100 som sin ytterste begrunnelse. Da vil det være både naturlig og logisk at Vurderingsutvalget, som ordningens mest sentrale organ, selv bidrar til denne offentligheten gjennom åpen argumentasjon og meningsbrytning.

Men også en slik modell har potensielle ulemper. Redaksjonssjef Ingebrigt Waage Hetland i Cappelen Damm uttrykker for eksempel bekymring for at en eventuell justering vil kunne stjele tid og ressurser fra Vurderingsutvalgets arbeid, og lander derfor på at «dagens ordning er den mest hensiktsmessige». Arnhild Skre formulerer en liknende innvending, i tillegg til de prinsipielle motforestillingene hun har nevnt tidligere. «Det er et ekte nullsumspill: Hvis utvalgsmedlemmene skal å ha plikt på seg til å delta i offentlig debatt om enkeltvedtak, vil arbeidsmengden øke og ressursene til andre deler av ordningen minke», sier Skre, som også er usikker på om

en slik praksis vil gagne ordningen i det lange løp. «Vil innkjøpsordningen og Vurderingsutvalgets praksis bli stimulert av at man krangler om enkelt-titler i mediene? Da er det nyttigere å diskutere ordningen på mer generelt nivå, slik vi allerede gjør på dialogmøtene og i offentlige ordsrifter.»

Skres tvil har gjenklang hos flere informanter, plassert på andre steder i det litterære kretsløpet. Som administrativt ansatt i Kulturrådet har Arne Vestbø tidligere vært mest opptatt av å skjerme innkjøpsordningens autonomi og effektivitet, og har derfor vært skeptisk til å åpne for formelle begrunnelser for vedtak. I sin nye rolle som NFFO-leder beskriver han seg som «mer ambivalent»: Han ser at økende åpenhet i ISAVs forvaltning kan være av det gode, fordi den kan bidra til å styrke ordningens legitimitet. Å la Vurderingsutvalget delta i offentlig debatt er en mulig måte å realisere en slik åpenhet på, men Vestbø trekker også fram vanskelighetene med å operasjonalisere en slik løsning:

Hva skulle utløse Vurderingsutvalgets respons? Er det når forlagene eller forfatterne klager? Eller når journalistene ringer? Vi måtte uansett ha funnet et system i det, for det ville være krevende for utvalget å fungere som et slags «nasjonalt leserombud for sakprosa». Så er spørsmålet: Vil gevinstene være verdt kostnadene? Personlig tror jeg mest på å utvikle de mellomløsningene vi allerede har, som dialogmøter og årsrapporter fra Vurderingsutvalget.

Våren 2019 fikk den litterære offentligheten en interessant prøve på hvordan en slik offentlig debatt om Vurderingsutvalgets prioriteringer kunne se ut. I en artikkel i *Prosa* målbar journalist og forfatter Simen Sætre – og flere andre kilder – kritikk mot utvalgets bedømmelser, særlig eksemplifisert ved bøker som var blitt nominert til eller hadde vunnet prestisjetunge litterære priser, men som ikke var blitt innkjøpt av Kulturrådet (Sætre, 2019). To av de mest framtreddende eksemplene var Anne Bitschs *Går du nå, er du ikke lenger min datter*, som vant Kritikerprisen i 2017, og Alfred Fidjestøls *Nesten menneske. Biografien om Julius*, som var nominert til samme pris samme år. Artikkelen inneholdt også et intervju med Marius

Wulfsberg, som ledet Kulturrådets vurderingsutvalg da disse to titlene ble vurdert, der han ga et gløtt inn i utvalgets diskusjoner og skisserte noen årsaker til at bøkene var blitt avslått i ISAV.

Prosessen var med andre ord i pakt med den åpenheten rundt Vurderingsutvalget flere tar til orde for. Da er det interessant å se at forlagene og forfatterne bak de to nevnte bøkene i ettertid mener at de hadde lite utbytte av meningsutvekslingen. Ingen av dem oppgir at de fikk nye innsikter om eller økt forståelse for Vurderingsutvalgets syn etter artikkelen, annet enn at de opplevde å være sterkt uenig i argumentene Wulfsberg la fram. En av de berørte forfatterne, Anne Bitsch, beskriver til og med opplevelsen som sterkt negativ, aller mest fordi Wulfsbergs uttalelser rommet et dobbelt brudd med prosedyren. De brøt både med regelen om at ingen forfattere skal få begrunnelse for avslag i ISAV, og med prinsippet om at medlemmer i Vurderingsutvalget ikke skal kommentere enkeltutgivelser i offentlighet. I tillegg reagerte hun på Wulfsbergs språkbruk, som hun beskriver som «uformelt og harselerende».

Jeg opplevde det som ubehagelig, fordi slike formuleringer ble brukt av en person i en formell maktposisjon. Det opplevdes underlig og useriøst at boka ble dissekert og snakket nedsettende om fra en person i den rollen. Å få begrunnelsen var sånn sett verre enn å motta selve avslaget fra innkjøpsordningen. Det var greit å ikke bli innkjøpt, men da hadde jeg en klar forventning om at boka ikke skulle bli offentlig diskreditert av medlemmer i Vurderingsutvalget i etterkant.

Oppsummert finnes det gode argumenter – både prinsipielle og pragmatiske – mot at Vurderingsutvalget skal gi formelle begrunnelser for vedtakene sine, og mot at de skal kunne delta i offentlig debatt om utvalgets prioriteringer. Hensynet til ressursbruk i en ordning som allerede er sterkt presset økonomisk, må veie tungt. Et krav om skriftlige begrunnelser vil bryte med Kulturrådets generelle praksis, og vil med nødvendighet flytte betydelige ressurser fra innkjøp til administrasjon. Når det gjelder «ufysiske» begrunnelser, som for eksempel kan gis i det offentlige ordskiftet,

ser vi at en slik praksis vil kunne være vanskelig å operasjonalisere. Det er heller ikke sikkert at utbyttet alltid vil være så stort for involverte parter, slik eksempelet med Bitschs og Fidjestøls bøker viser.

Likevel står det fast at ISAV forvalter betydelige offentlige midler, at ordningen selv har den offentlige samtalen som en av sine viktigste legitimerende grunner, og at Vurderingsutvalget de siste årene har fått enda større selvstendighet og innflytelse enn tidligere. Da vil det være rart om komiteens medlemmer skal være avskåret fra å diskutere og forsvare sine beslutninger offentlig, slik de i praksis er med dagens interne retningslinjer, der avslag automatisk begrunnes med ISAVs økonomiske rammer. Det kan derfor være verdt å forsøke å myke opp praksis på dette punktet, slik at Vurderingsutvalgets leder i hvert fall har en mulighet til å uttale seg om organets enkeltvedtak de gangene det oppleves naturlig eller nødvendig.

Ankemulighet og mulig suppleant-leser

En annen mulig måte å imøtekomme produksjonssidens kritikk av ISAVs uforutsigbarhet på er å innføre en mulighet til å anke eller klage på Vurderingsutvalgets vedtak. Mange hensyn taler for en slik ordning. Den ville åpnet for reell behandling av innsigelser og dissens fra forfattere og forlag, og fordi en ny vurdering ville kommet på et senere tidspunkt, ville den også kunne tatt hensyn til de aktuelle bøkens offentlige resepsjon. En eventuell ankemulighet ville i tillegg kunne balansert den økende makten Vurderingsutvalget har fått etter de siste års justeringer av rutineene, og tatt hensyn til den økende konkurransen mellom titler etter at påmeldingsmengden har økt mens innkjøpsbudsjettet har stått stille.

I dag kan avslåtte søknader til ISAV behandles på nytt, men bare på Vurderingsutvalgets eget initiativ. Samtlige forlagsinformanter i vårt utvalg støtter – kanskje ikke så overraskende – tanken om at de selv kunne klage inn bøker for en ny vurdering. De ser imidlertid også faren for at en slik ordning kan misbrukes, og at Vurderingsutvalget kan bli nedlesset i nye behandlinger av gamle vedtak. Skulle man åpnet for en klagemulig-

het som ikke bare gjaldt formelle avslag, slik det er i dag, ville det i så fall være avgjørende at den ble begrenset. Kanskje kunne man bare sendt inn ankesøknader én gang i løpet av året; kanskje kunne man begrenset antallet titler eller andelen av påmeldte bøker forlagene hadde mulighet til å klage på. Formålet måtte uansett være at mindretallet av utgivelser som befinner seg i et reelt grenseland, fikk en ekstra behandling – ikke at en stor andel av Vurderingsutvalgets vedtak må gjennom en ny runde.

Tidligere fikk alle avslåtte søknader i den skjønnlitterære innkjøpsordningen automatisk en ny behandling for å kvalitetssikre avgjørelsen. Forleggerne i vårt utvalg beskriver det som «et stort tap» at dette systemet ble borte. Men den skjønnlitterære ordningen har også i dag noe sakprossystemet mangler: en suppleant, altså en ekstralærer, som ikke deltar i de jevnlige diskusjonene i Vurderingsutvalget, men som kan kalles inn av utvalget dersom det er uenighet eller tvil om kvaliteten på en utgivelse. Innenfor ISAV fungerer det i utgangspunktet slik at hver påmeldte tittel leses av to førstelesere. Dersom de er i tvil eller har motstridende vurderinger, ber man et tredje utvalgsmedlem lese før man tar en endelig beslutning. Muligheten for å kalle inn en suppleant i tillegg ville i enda større grad sikret meningsmangfold og grundighet i prosessen fordi vedkommende kunne bidratt med perspektiver som var uavhengig av den foregående diskusjonen i komiteen. Innenfor en eventuell klageordning kunne en slik suppleant også spilt en rolle, ved å bidra som ny, uavhengig førsteleser.

Dersom man skulle prøve å innføre en avgrenset ankeordning, kunne det være en mulighet at saksgangen lignet på sensurprosessen innenfor høyere utdanning. Der har man først mulighet til å be om begrunnelse, før man etter å ha mottatt begrunnelsen bestemmer seg for om man vil gå videre med en klage. Igjen vil hensynet til ISAVs totale ressurser måtte tas med i betraktning, dersom en slik ordning skulle vise seg å gå ut over midlene til innkjøp i vesentlig grad. Men hvis man klarte å avgrense en eventuell ankeordning på en hensiktsmessig måte, og forlagene utviste tilstrekkelig selvdisiplin, er det ikke sikkert at et slikt system ville medføre betydelig ekstraarbeid. Som en metode for å kvalitetssikre vurderingsprosessen og å lytte aktivt til innspill fra produksjonssiden ville det uansett vært et pluss.

Vurderingsutvalgets sammensetning

Tidligere var ISAV organisert som en formell avtale mellom Kulturrådet og ulike bransjeorganisasjoner, der de forskjellige aktørene pekte ut hver sine representanter i Vurderingsutvalget. I dag er ordningen justert, slik at bransje- og interesseorganisasjonene anbefaler kandidater til Vurderingsutvalget, mens Kulturrådet formelt velger og utpeker. Forskjellen mellom de to rutinene synes imidlertid å være liten i praksis. Utvalgets medlemmer har ennå en tydelig forankring i sine respektive bransjer og/eller fagfelt, og en bred sammensetning av roller og fagområder er med på å sikre utvalgets legitimitet hos sakprosafeltets varierte aktører. Det er viktig at både bibliotekene og et autonomt felt som academia er representert i Vurderingsutvalget, slik de er i dag, så man er sikret bred kompetanse og allsidig anvendelse av kvalitetskriteriene. Flere av våre informanter oppgir imidlertid å ha lite kjennskap til hvem som sitter i utvalget til enhver tid. En mulighet kunne derfor være å inkludere en kort presentasjon av hvert utvalgsmedlem på Kulturrådets nettsider, slik at det blir lettere for utenforstående å gjøre seg kjent med deres kompetanse og faglige profil (i dag står de bare oppført med bostedsadresse).

Det eneste spørsmålet vi har kunnet registrere en viss uenighet rundt – men bare hos et mindretall av informantene – er de aktive sakprosaforfatterens rolle i utvalget. De kan fortsatt skrive og publisere bøker som kan bli innkjøpt av ISAV, samtidig som de vurderer sine kollegers påmeldte utgivelser. En av våre intervjuobjekter beskriver temaet som «et kilent spørsmål», som gir en viss grobunn for uheldig spekulasjon. Vil forfattere i Vurderingsutvalget være tilbakeholdne overfor skribenter på samme forlag som dem selv, for eksempel, for å sikre seg mot at en tenkt «forlagskvote» blir full før deres egen bok behandles? Nåværende og tidligere medlemmer i utvalget avviser problemstillingen, og innvender at komiteen ikke skjeler til forlagstilørighet eller andre fordelingsnøkler når vedtakene fattes. Men dobbeltrollen som uvegerlig oppstår når man fordeler penger fra en pott man også kan søke av selv, er likevel prinsipielt uheldig.

Forfatter Alfred Fidjestøl er den i vårt utvalg som tar klarest til orde for å løsrive Vurderingsutvalget fra bokbransjens produksjonsledd – med andre ord at aktive forfattere ikke bør kunne sitte i utvalget. Fidjestøl mener man i dag kaster bort en mulighet til isteden å finansiere et knippe uavhengige sakprosa-kritikere ved å hente dem inn som medlemmer i Vurderingsutvalget. Det ville gitt større avstand til bokbransjens egne interesser samtidig som kompetansen i bedømmelsene var sikret. I tillegg kunne det fungert som et bidrag til feltet av frie skribenter, istedenfor at Vurderingsutvalgets honorarer går som ekstra lønn til fast ansatte akademikere, for eksempel. Andre informanter innvender at ISAVs kvalitetskriterier ikke nødvendigvis sammenfaller med den profesjonelle kritikken. Derfor kunne et rent «anmelderpanel» opplevd en konflikt mellom disse to ulike vurderingssystemene. Å vektlegge kritikerkompetanse for ensidig ville også bidratt til å svekke mangfoldet i Vurderingsutvalget og kunne dermed redusert ISAVs legitimitet i det brede litteraturfeltet.

Arnhild Skre, som selv er aktiv forfatter, mener at Kulturrådets habilitetsbestemmelser fungerer godt slik de er i dag, og at dagens regelverk er tilstrekkelig for å unngå habilitetsproblemer. Hun trekker heller fram fordelene ved å ha både forleggere og forfattere i Vurderingsutvalget: De har spesialisert og målrettet kompetanse, som sikrer viktige perspektiver – som ellers kunne gått tapt – i vurderingsprosessen. Det hører også med til historien at prinsippet om kollegial fagfellevurdering står i sentrum for hele Kulturrådets forvaltningssystem, der de ulike kunstnerprofesjonenes kompetanse nettopp er det som gir beslutningene faglig legitimitet. Dersom sakprosaforfattere ble holdt utenfor ISAVs vurderingsutvalg, ville det brutt med en slik innarbeidet og etablert praksis i resten av organet.

Når dilemmaene rundt å behandle utvalgsmedlemmenes egne bøker bringes opp, forteller Arnhild Skre at det i hennes tid i utvalget er gjort en endring. Førrige gang Vurderingsutvalget hadde et slikt tilfelle, ble utvalgets varamedlemmer kalt inn for å sikre en så uhildet vurdering som mulig. En slik løsning bør man vurdere å formalisere som fast praksis. Dersom man i tillegg innførte en ordning med suppleant-leser, slik vi diskuterte i

forrige underkapittel, kunne denne leseren også ha en funksjon i vurderingen av utvalgsmedlemmers egne bøker. Utover slike tiltak synes det å være liten grunn til å endre dagens vedtekter og rutiner rundt Vurderingsutvalgets sammensetning. Gjeldende praksis har bred oppslutning blant våre ulike informantgrupper, og sikrer et vurderingsutvalg med variert sammensetning, noe som igjen bidrar til utfyllende kompetanse og bred legitimitet.

Avsluttende kommentarer

ISAV og innkjøpsordningen for skjønnlitteratur

I denne evalueringen har vi sett at ISAV de siste årene har gjennomgått noen forskyvninger der hensynet til ordningens resepsjonsside har veid tyngst, justeringer som til en viss grad har gått på bekostning av produksjonssidens – og da kanskje særlig forfatternes – interesser. Vi har også diskutert forslag til enkelte revideringer og praksisendringer innenfor rammene av dagens avtale. Men man kommer ikke utenom at når ISAV diskuteres av aktørene på produksjonssiden, er det nettopp *selve disse rammene* som er det vanligste og viktigste temaet. Hovedutfordringen er at stadig flere gode sakprosaer faller utenfor ordningen, fordi den er selektiv, men aller mest fordi innkjøpsbudsjettet ikke har fulgt påmeldingstakten og kvalitetshevingen på feltet. I forlengelsen av dette er det naturlig å se ISAV i sammenheng med den beslektede, men langt eldre, innkjøpsordningen for skjønnlitteratur, som er såkalt «automatisk» – det vil si at eventuelle avslag vedtas i etterkant, og at de omfatter en langt mindre andel av påmeldte bøker. Når man diskuterer mulige måter å forbedre innkjøpsordningen for sakprosa på, er det vanskelig å komme utenom den iøynefallende skjevheten mellom de to ordningene. Bevilgningen til innkjøp av sakprosa for voksne er for eksempel på under halvparten av den tilsvarende potten for skjønnlitteratur. Og der ISAV har en innkjøpsprosent på 25–30 prosent, får 80–90 prosent av norske skjønnlitterære utgivelser innkjøpsstøtte og distribusjonshjelp fra staten.

Selv om de fleste av våre informanter utelukkende representerer sakprosafeltet, tar overraskende få av dem til orde for å flytte penger og ressurser fra den skjønnlitterære ordningen til ISAV. De trekker isteden fram hvor godt innkjøpsordningen har fungert for norsk skjønnlitteratur, der den har bidratt til en særegen kunstnerisk suksess. De understreker at de ikke vil ødelegge et velfungerende system, og argumenterer heller for å gjøre kaken større enn å dele den opp i mindre biter. En viss kollegialitet spiller inn i resonnementene: Få vil redusere utbetalingene til allerede økonomisk pressede skjønnlitterære skribenter.

Til tross for denne oppslutningen må asymmetrien mellom de to innkjøpsordningene være et viktig tema for Kulturrådet – og for den overordnede politiske diskusjonen om litteraturstøtte – i tiden som kommer. Muligheten for å bygge forfatterskap er, som vi har sett, vesentlig bedre innenfor skjønnlitteratur enn for sakprosa, gitt den første ordningens relative forutsigbarhet. Og det er et tankekors at samtidig som likebehandlingen mellom de to litterære feltene øker på mange områder, ligger terskelen for kvalitetsvurdering i de to innkjøpsordningene fortsatt på markant forskjellig nivå. Når det gjelder skjønnlitteratur, kjøper man inn det som er godt nok. Innenfor sakprosaordningen kjøper man inn en stadig mindre andel av de aller beste bøkene, mens stadig flere titler av god kvalitet faller utenfor, slik flere aktører har beskrevet prosessen. Å få justert de to innkjøpsordningene slik at disse tersklene i det minste nærmer seg hverandre noe, må være et mål for både Norsk kulturråd og for litteraturpolitikken framover.

ISAV og strukturendringer i bokbransje og offentlighet

En oppgradering av ISAV framstår som enda mer naturlig dersom man hever blikket fra innkjøpsordningen og ser den i sammenheng med større strukturer – både i bokbransjen og i samfunnet rundt. De viktigste utfordringene for sakprosafeltet kommer i dag fra slike eksterne krefter, heller enn interne prosesser. Flere av disse utviklingstrekkene bidrar til å gjøre

ISAV relativt sett viktigere enn før, fordi konjunktorene rundt ordningen endrer seg og gir den en ny rolle i både bokbransje og offentlighet.

Én slik vesentlig endring er en tiltagende kommersialisering av norsk bokbransje – og da særlig i forhandlerleddet, altså i bokhandlene. En av de viktigste strukturendringene i norsk bokbransje de siste årene er at det er blitt vanskeligere å få bøker kjøpt inn av – og utstilt i – bokhandlene. Det har igjen vesentlig innvirkning på salget fordi en overveiende stor andel av norsk boksalg fortsatt skjer fysisk over disk. De såkalte «bokrådene» – innkjøpskomiteer for de store bokhandlerkjedene, som bestemmer hvilke titler som skal kjøpes inn til alle filialene, og hvilke utgivelser som skal profileres der – får stadig større innflytelse, og utgjør ifølge flertallet av våre forlagsinformanter et stadig trangere nåløye. I tillegg har offentligheten rundt bokutgivelser endret seg, slik at en mindre andel anmeldes og får oppmerksomhet i mediene. Til sammen drar disse utviklingstrekkene i samme retning: Et stadig mindre antall bestselgende bøker, skrevet av allerede kjente forfattere får en stadig større andel av oppmerksomhet, hylleplass og salg. «Vi ser at de mindre profilerte titlene, som før gjerne solgte to-tre tusen eksemplarer, har lavere salgstall nå. Det blir vanskeligere og vanskeligere å få slike bøker ut i bokhandelen», sier Ingebrigt Waage Hetland i Cappelen Damm, som oppsummerer utviklingen de siste årene slik: «Jeg synes egentlig ikke at det er kriteriene i innkjøpsordningen eller forvaltningen av den som har endret seg. Det er *markedet* som har endret seg.» Håkon Kolmannskog i Samlaget gir en tilsvarende situasjonsbeskrivelse. «Det som drar i en annen retning enn tidligere, er strukturer i bokmarkedet. Få personer bestemmer innkjøp til bokhandlene, og vi ser økt kommersialisering og økt bestselgerfokus.» Alt dette gjør ISAV relativt sett enda viktigere enn den har vært, for det første fordi ordningen bidrar til en viss eksponering i bokhandler, uavhengig av bokrådene: Via egne abonnementer spres drøyt 200 eksemplarer av hver innkjøpte bok til utvalgte bokhandler rundt om i landet. Og for det andre – noe som er enda viktigere – fordi ISAV bidrar til å gjødsle underskogen i den litterære floraen – de mindre omtalte og solgte bøkene, som likevel gir avgjørende bidrag til offentligheten. Arne Vestbø oppsummerer situasjonen slik: «Hvis

markedet hadde gjort en større del av jobben, ville ikke innkjøpsordningen vært så viktig og avgjørende.» Med andre ord: Når bokhandlere og medier orienterer seg rundt færre bestselgende titler, hviler et enda større ansvar på ISAV for å bidra til variasjon og bredde i norsk sakprosa.

I forlengelsen av samme resonnement, men i et enda bredere perspektiv, kan man se hvordan ISAVs relevans og verdi øker fordi den brede offentligheten og samfunnet rundt forandrer seg. Generelle leseferdigheter svekkes, mens både medieøkonomi og skriftspråkkultur er under press fra ny kommunikasjonsteknologi og internasjonale aktører. I tillegg kommer nye utfordringer som falske nyheter og algorit mestyrt informasjonsspredning. Alt dette byr på problemer for offentligheten og demokratiet den skal understøtte, noe for eksempel regjeringens ferske kulturmelding *Kulturens kraft – kulturpolitikk for framtida* (Kulturdepartementet, 2018) peker på. Meldingen blinker ut flere overordnede mål for kulturpolitikken, der noen nøkkelområder stikker seg ut: å bidra til dannelse og kritisk refleksjon, å styrke norsk språk og å fremme demokratiet gjennom kunnskapsutvikling, meningsbrytning og debatt. Alle disse egenskapene faller inn under den allmenne sakprosaens kjerneområde. Når framtidens kulturpolitikk skal utformes, ville det derfor være naturlig å se på hvordan ISAV kan styrkes for å nå denne politikens viktigste mål.

Litteratur

Kulturdepartementet (2018). *Kulturens kraft: Kulturpolitikk for framtida* (Meld. St. 8 (2018-2019)). Oslo: Kulturdepartementet.

Norsk kulturråd (2015). *Utfyllende notat om endringer i innkjøpsordningen for sakprosa for voksne*. (Upublisert notat). Oslo: Norsk kulturråd.

Norsk kulturråd (2019a). *Retningslinjer for innkjøpsordningen for ny norsk sakprosa*. Oslo: Norsk kulturråd.

Norsk kulturråd (2019b). *Rapport fra vurderingsutvalget for sakprosa 2018*. (Upublisert notat). Oslo: Norsk kulturråd.

- Skre, A. (2019). «Norsk sakprosa av høg kvalitet». Om litteraturpolitikk, kvalitetsvurdering og hegemonistrid. I *Prosa, nr. 4*, 2019.
- Slaatta, T. (2008). *Evalueringsrapport: Innkjøpsordningen for sakprosa*. (Rapport utarbeidet ved Institutt for medier og kommunikasjon ved Universitetet i Oslo, på oppdrag fra Norsk kulturråd).
- Sætre, Simen (2019). Hvis jeg ikke får med den, får ikke du med den heller. I *Prosa, nr. 2*, 2019.

To kretsløp i oversatt litteratur

Av Paul Bjerke, Anemari Neple og Lars J. Halvorsen

Dette kapitlet behandler *innkjøpsordningen for oversatt litteratur*, herunder den nå avviklede *Mosaikk-ordningen*. Mosaikk var i utgangspunktet først og fremst et tiltak for inkludering, men formålet ble senere endret til å bidra til språklig bredde i oversatt litteratur. Vi vil videre drøfte den nyere *tilskuddsordningen for litteraturprosjekt* som rommer tilskudd til «større utviklingsprosjekt som omfatter flere planlagte bokutgivelser i en sammenheng» (blant annet oversettelser fra ett språkområde). Ettersom «litteraturprosjekt» og innkjøpsordningen (inkludert Mosaikk) delvis har og har hatt samme formål, er det naturlig å behandle dem samlet.

Begge ordningene er selektive. Omfanget styres av budsjettet, og de beste søknadene innvilges. I innkjøpsordningen for oversatt litteratur kjøpes det inn, basert på søknad, totalt mellom 100 og 150 titler innenfor alle sjangre (unntatt lyrikk) per år. I tilskuddsordningen for litteraturprosjekt kan det søkes om midler til en rekke ulike litterære formål.

Vi vil først plassere den oversatte litteraturen i litteraturfeltet ved hjelp av begreper fra Bourdieu, Escarpit og den israelske litteraturforskeren Itamar Even-Zohar og beskrive feltet for oversatt litteratur i Norge slik det ser ut i dag.

Deretter ser vi nærmere på utviklingen av og dagens praktisering av innkjøpsordningen for oversatt litteratur og tilskuddsordningen for litteraturprosjekt og drøfter hvordan ordningene påvirker muligheten for å utgi oversatt litteratur av høy kvalitet.

Til slutt tar vi for oss helheten i tilskuddsordningen for litteraturprosjekt.

Kapitlet bygger på tidligere forskning, dokumentstudier, intervjuer med forleggere, Norsk oversetterforening og Kulturrådets administrasjon samt opptak av et møte i vurderingsutvalget for oversatt litteratur.

Felt og kretsløp

Denne boka betrakter litteraturen ut fra et feltperspektiv. I et slikt perspektiv kan litteraturen sies å være karakterisert av en spenning mellom to hovedpoler – mellom kunst og kommers, mellom børs og katedral, eller med Bourdieus begreper: mellom et felt for «begrenset produksjon», styrt av symbolsk kapital og et for «storskalaproduksjon» der salget styrer (Bourdieu, 2000). En av Bourdieus forgjengere, Robert Escarpit (1971), kalte det to kretsløp, et «dannet» og et «populært».¹⁴⁴

Vi betrakter den oversatte litteraturen som et eget delfelt innenfor litteraturen. Oversattfeltet har noen særtrekk sammenlignet med nasjonale litteraturfelt. Israelske Itamar Even-Zohar (1990) har gitt et sentralt teoretisk bidrag til å beskrive delfeltet for oversatt litteratur innenfor en nasjonal litteratur. Even-Zohar forholder seg i denne artikkelen ikke til Bourdieu og bruker ikke felt-begrepet, men mange akademikere (se f.eks. Hekkanen, 2009) har pekt på likhetstrekk mellom de to forfatterne. Even-Zohar framhever at litteraturen består av flere delsystemer, som til sammen danner det han omtaler som et «litterært polysystem». Enkelt sagt er Even-Zohars poeng at oversatt litteraturs posisjon innenfor det litterære systemet («feltet» i Bourdieu-terminologi) i et bestemt lands litteratur avhenger av situasjonen i det nasjonale litterære polysystemet. Han betrakter oversatt litteratur som et potensielt svært aktivt delsystem, men

[w]hether translated literature becomes central or peripheral, and whether this position is connected with innovatory («primary») or conservative («secondary») repertoires, depends on the specific constellation of the polysystem under study. (Even-Zohar, 1990, s. 46)

Even-Zohar mener at oversatt litteratur kan ha en viktig, innovativ posisjon i et lands litterære felt når

144 Se nærmere om dette i kapittel 1.

a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, (a) when a literature is «young», in the process of being established; (b) when a literature is either «peripheral» (within a large group of correlated literatures) or «weak,» or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar, 1990, s. 47)

Forfatteren hevder at de mindre europeiske språkernes litterære systemer gjennomgående er svake og perifere og at slike systemer gjerne vil importere litterære innovasjoner gjennom oversettelser. Resultatet kan være at «a relation of dependency may be established not only in peripheral systems, but in the very center of these 'weak' literatures» (Even-Zohar, 1990, s. 47).

Bourdieu (2000) har kritisert polysystem-teorien for å behandle litteraturen som et isolert fenomen og ikke se på den sosiale konteksten. Vår oppfatning er at Even-Zohar tilbyr en presis og nyttig teoretisk beskrivelse av situasjonen i *det norske litteraturfeltet* i forkant av etableringen av innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur. Men vi vil likevel supplere med Bourdieus og Fligstein og McAdams mer overordnede feltanalyser. Analysen av innkjøpsordningens tilblivelse viser nettopp at denne tilskuddsordningen ikke bare var et resultat av avgjørelser i det litterære feltet, men først og fremst et resultat av bekymringer i det politiske feltet.¹⁴⁵ På 1960-tallet fryktet sentrale politiske aktører for den nasjonale litteraturen og dermed for nasjonsbyggingen (se f.eks. Haarberg, 2017). Den uttalte politiske hensikten med innkjøpsordningen av 1965 var å demme opp mot den oversatte litteraturen for å sikre norsk språk og kultur i *opposisjon* til «utenlandsk» litteratur, som i retorikken gjerne ble likestilt med «kommersielle» utgivelser. Man fryktet – med Even-Zohars senere begreper – at de oversatte titlene ville skape en avhengighetsrelasjon i «selve hjertet av den norske litteraturen». For å unngå dette ble Kulturrådets tilskuddsordninger for litteratur i stor grad innrettet på å fremme produksjon og lesning av *norske bøker*.

145 Den er beskrevet i kapittel 2.

Oversatt litteratur i Norge

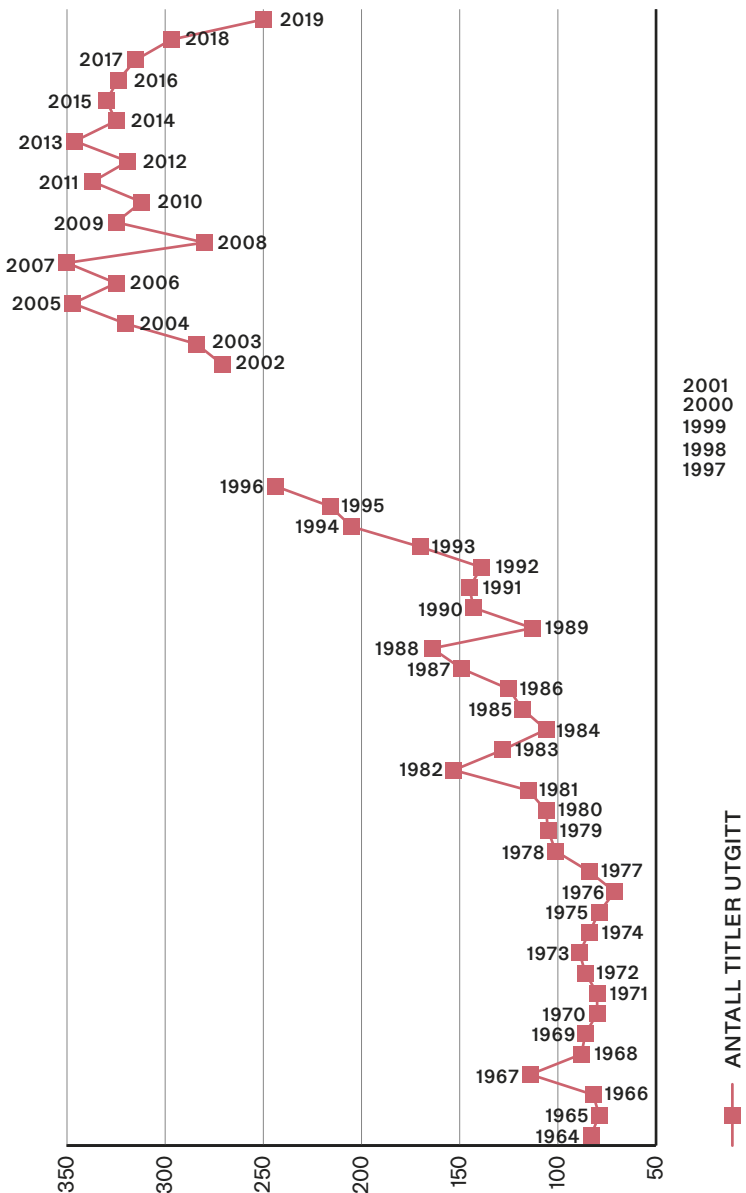
Figur 9.1 viser utviklingen i antallet utgitte, oversatte titler i kategorien skjønnlitteratur for voksne i perioden fra 1964 til i dag.

Som vi ser lå tallet nokså stabilt fra 1964 fram til begynnelsen av 1990-tallet. Så steg det kraftig fra tidlig 1990-tall til 2007 da hele 347 oversatte titler ble utgitt. Det er et tidsmessig sammenfall mellom veksten og innføringen av en innkjøpsordning for denne typen utgivelser. I et drøyt tiår var så antallet utgitte titler noenlunde stabilt inntil utgivelsene falt markant fra og med 2018. Vi har ikke grunnlag for å vurdere om dette representerer begynnelsen på en ny trend eller er en tilfeldighet. I 2019 ble det utgitt 250 oversatte skjønnlitterære titler. Til sammenlikning ble det samme år publisert 323 skjønnlitterære bøker som originalt var skrevet på norsk.

Hvis vi ser på det bredere bildet, ble det i 2019 lansert 748 nye, oversatte titler til sammen innenfor de fire gruppene «skjønnlitteratur» og «sakprosa» for henholdsvis voksne og barn og unge. I samme periode ble det publisert 1166 nye norske titler i disse kategoriene. Det betyr at 39 prosent av de i alt 1914 utgivelsene i disse gruppene var oversatte (Den norske Forleggerforening, u.å.).

I omsetning er den norske dominansen tydeligere. I tilsvarende bokgrupper ble det omsatt oversatt litteratur for 490 millioner kroner. Tilsvarende tall for norsk originallitteratur var 1126 millioner (Den norske Forleggerforening, u.å.). Det betyr at 30 prosent av omsetningen utgjøres av oversatt litteratur.

Det finnes nesten ingen norsk forskning som ser på oversettelse av litteratur fra et sosiologisk eller samfunnsvitenskapelig perspektiv. Et viktig unntak er Cecilie Napers studier. Hun har drøftet effekten av innkjøpsordningen for norsk litteratur på den oversatte skjønnlitteraturen, og reist spørsmål om den oppstilte motsetningen i 1964, mellom norsk lødig litteratur og oversatte kommersielle bøker, var en kortslutning, og om det ikke heller var slik at utenlandske «mass-market



Figur 9.1 Antall utgitte oversatte skjønnlitterære titler for voksne etter år, 1964–2019.
Kilder for grafen er Johander (2007) og Den norske Forleggerforening (u.å.).

paperbacks» truet den lødige litteraturen «*både i norsk og oversatt tapning*» (Naper, 1997, s. 11).

En følge av innkjøpsordningens prioritering av original norsk litteratur var «at utgivelse av ny norsk litteratur ble tilnærmet selvfinansierende for forleggerne». Som en konsekvens av dette «kom den oversatte litteraturen i skyggen av den norske, både i forlagskorridorene og blant leserne», oppsummerer Naper senere (Naper, 2009, se også Naper, 1997, s. 63).

Det gjaldt også bibliotekutlånet. Napers undersøkelse viser at de oversatte kulturfondbøkene kom langt ned på utlånslista: «På bibliotektoppen regjerer den norske litteraturen med uinnskrenket myndighet» (Naper 1997, s. 65). Hun konkluderer med at oversatt litteratur generelt står svakt, og hun spør om innkjøpsordningen har vært så vellykket at den har bidratt til at vi vender blikket mot oss selv «på bekostning av impulser utenfra» (op.cit.).

I senere undersøkelser finner Naper (2007, 2009) at innkjøpsordningene hadde sikret bredde og stabilitet i den norskproduserte litteraturen. Samtidig ble *bredden* i lesingen av oversatte titler ytterligere svekket når bokbransjen gjennom endringer i bokavtalene samt kjededannelse og kommersialisering i bokhandlerleddet, ble mer markedsrettet:

Mens lesevanene i 1990-årene var preget av et mangfold av høyere og lavere litteratur, av verdenslitteratur, klassikere, kritikerbelønt litteratur og underholdningslitteratur, er den mest populære litteraturen i 2006 og 2007 dominert av mer typisk underholdningslitteratur. (Naper, 2009, s. 12)

Innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur hadde altså som en viktig bieffekt at oversattfeltet ble kommersialisert og i sterkere grad gjort til et «felt for storskalaproduksjon». Tiltaket beskyttet den norske litteraturen mot det kommersielle presset utenfra, men bidro samtidig til at feltet for oversatt litteratur ble et nokså ensrettet «populært kretsløp», for å bruke et av Escarpits begreper.

Det er skrevet en håndfull masteroppgaver om oversattfeltet, som alle har fokus på små deler av det. Helene Rødahl Fagermo har skrevet om

nynorske oversettelser. Hun påpeker et skille mellom den «kvalitetsorienterte» tilnærmingen som ligger til grunn for valg av titler som blir omsatt til nynorsk, og den mer markedsrettede tenkningen bak bokmålsoversettelsene. Forfatteren viser til en rekke kilder som peker på en nokså sterk kommersiell dominans i bokmålssegmentet, og hun bruker Cappelen Damms *Happy Tears*-serie som eksempel. «Det interessante i denne sammenhengen er at ein ikkje finn liknande satsing på nynorsk, anten ein no bruker omgrep som chick-lit, kiosklitteratur eller Happy Tears» (Fagermo, 2016, s. 106).

Christian Johander kartla i 2007 oversettelser på Norges tre største forlag og bruker Frankfurtmessen som eksempel på et tøffere konkurranseklima. Han skriver at det gjerne er konsensus om hvilke titler som er «årets viktigste» og dermed mest ettertraktet:

Det er disse titlene som de norske forlagene knives om. Disse titlene blir uansett kjøpt inn, og til mange land. Disse titlene er også de dyreste, og tilslaget faller som oftest hos et av de største forlagene med mest kapital. (Johander, 2010, s. 23)

Ved siden av disse tilbys en rekke titler man «tror og håper kan selge». Slike titler bestemmer og bestemmes av forlagets profil, og man kan fortsatt «på samme måte som med aksjer, være heldig og gjøre et godt kjøp til en gunstig pris og tjene på det etterpå» (Johander, 2010, s. 24).

Men salgsprosessen går raskt, og Johander siterer Marit Notaker i Aschehoug som forteller at der man før kunne ha opsjon på en tittel snappet opp i Frankfurt i opptil tre uker, finnes det ingen slik mulighet i dag, «og en tittel er ofte solgt i løpet av et par tre dager». Tempoet har økt risikoen forbundet med å utgi oversatt litteratur «betraktelig». Dette kan igjen føre til at forlagene «kun tør satse på de sikre titlene, de som allerede har blitt kjøpt inn av flere land, de som har vunnet viktige priser og de som blir skrevet av allerede etablerte forfattere» (op.cit.).

Prioriteringene avspeiles både i de norske salgslistene for skjønnlitteratur og i bibliotekutlånet. Salgslistene domineres av norsk krim og

romaner av anerkjente norske forfattere samt oversatt (angloamerikansk) bestselgerlitteratur. Situasjonen i bibliotekene er den samme. Av de 20 mest utlånte titlene i første halvår var 12 norske og 8 oversatte. Av de oversatte var det 5 nye internasjonale bestselgere av typen Jojo Moyes og Lucinda Riley (ingen av dem kjøpt inn av Kulturrådet gjennom innkjøpsordningen for oversatt litteratur) og 3 krimbøker. Av de 12 norske var det 6 krimromaner og 6 nye samtidsromaner av anerkjente norske forfattere (som Ingvar Ambjørnsen, Lars Saabye Christensen og Nina Lykke), samtlig kjøpt inn av Kulturrådet gjennom innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur. Ingen av de 44 oversatte voksenbøkene som var blant de 100 mest utlånte på norske bibliotek i første halvår 2020 var kjøpt inn av Kulturrådet.

Hvis vi knytter dette til våre feltbeskrivelser, ser vi at den typen kvalitetslitteratur som konkurrerer med krim om topplassene for *norske* bøker både i bokhandler og bibliotek, det vil si romaner skrevet av prisvinnende forfattere med høy status i kunstfeltet og som er utgitt med støtte fra Kulturrådet i form av innkjøp, helt mangler for oversatte bøker. Her domineres både salg og utlån av kommersiell litteratur som norske forlag – som del av *bokbransjen* – utgir for egen regning.

Johander peker riktignok på at det oversettes stadig flere titler (Johander, 2010, s. 54 f., jf. også figur 9.1) og fra stadig flere ulike språk. I tillegg satser forlagene på *serier* som viktige tiltak for å utgi oversatt skjønnlitteratur. Eksempler på dette er Gyldendals berømte «gule serie» og den nyere *marg* (2000–2008), Aschehougs *Nova* og *Sidespor* og Cappelens *Pan*. Ved hjelp av dette grepet blir titler som egentlig ikke har noe felles, «pakket inn» som noe spesielt og enhetlig. Men målet er mer katedral enn børs. Kaja Østgaard Pettersen beskriver dette slik i sin Bourdieu-inspirerte masteroppgave om seriens «forestilte fellesskap»:

Man ønsker å selge den *gode* litteraturen, men høye salgstall vil senke bøkernes prestisje og anseelse blant det publikum man ønsker å nå ut til. Litteraturen kan bli populær og selge godt, *eller* den kan selge lite, men opprettholde sin seriøse profil. Både *marg* og *xs* er eksempler på

sistnevnte. Fremfor å tilhøre det hierarkiet av produsenter Bourdieu omtaler som «avhengig av 'publikumssuksess'», plasserer Gyldendal-seriene seg innenfor hierarkiet «som er avhengig av anerkjennelse innenfor gruppen av likeverdige konkurrenter». (Pettersen, 2010, s. 49)

Det synes klart at både i antall titler, utlån og omsetning spiller oversatt litteratur en betydelig rolle innenfor den norske bokbransjen og det litterære felt. Forskningslitteraturen og salgs- og utlånstatistikk tyder på at oversattfeltet, for å bruke Bourdieus begreper, er langt tydeligere delt mellom et område for «begrenset produksjon» og et område for «storskalaproduksjon» enn den norske litteraturen. På den ene siden kjemper de pengesterke forlagene hardt om rettighetene til å utgi internasjonale bestselgere på norsk, mens man i den andre enden driver et *serie*-forleggeri for å gjøre det økonomisk mulig å utgi viktig kunstmateriale.¹⁴⁶

Hvordan fungerer så Kulturrådets støtteordninger for oversatt litteratur i dette delfeltet?

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur ble etablert som et prøvetiltak i 1990. Rindals norske oversetterhistorie (Rindal mfl. 1998, s. 213 f.) støtter Napers tese om at innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur hadde ført til at den oversatte litteraturen ble forsømt. På 1970- og -80-tallet ble det utgitt om lag 700 oversatte titler i året. På begynnelsen av 1990-tallet var det sunket til 500. Den nye tilskuddsordningen var et svar på dette.

Oversetterforeningen hadde i løpet av det foregående tiåret blitt styrket og profesjonalisert, og det var foreningens formann i perioden, Per Quale, som unnfanget ideen om en begrenset innkjøpsordning på cirka 60 titler i året. Foreningen kunne påvise betydelige «hull» i den norske

¹⁴⁶ Et slikt serieforleggeri støttes også særskilt av Kulturrådet gjennom tilskuddsordningen for litteraturprosjekt. Se nedenfor.

oversatte litteraturen, og «etter mange års iherdig arbeid, ikke minst fra Geir Kjetsaa, gjennom en prosess der Stortinget, Kulturrådet og diverse høringsinstanser var involvert» (Rindal mfl., 1998, op.cit.), ble det etablert en treårig forsøksordning med innkjøp av inntil 50 titler oversatt skjønnlitteratur i året. Hver tittel ble innkjøpt i 500 eksemplarer til utvalgte biblioteker over hele landet.

Innkjøpsordningen erstattet en tidligere ordning med produksjonsstøtte til oversettelse. Nyordningen innebar at det ble gitt mer støtte til hver bok, men at færre utgivelser fikk støtte. Året før etableringen av oversattordningen ble det gitt oversetterstøtte til 83 titler, derav 11 barne- og ungdomsbøker. Gjennomsnittlig støtte var cirka 13 000 kroner.¹⁴⁷

Retningslinjene og kriteriene for innkjøpsordningen for oversatt litteratur ble fastsatt i drøftinger med representanter for Norsk Oversetterforening, Den norske Forleggerforening, Statens bibliotektilsyn og Kulturrådet og gjort permanente fra 1993. I likhet med de andre innkjøpsordningene ble den altså konstruert i tett samarbeid med feltaktørenes interesseorganisasjoner og implementert i form av en *avtale* med organisasjonene.

Som det går fram av tabell 9.1, var det en betydelig økning av tallet på utgitte, oversatte titler i perioden etter at innkjøpsordningen ble innført. Det er ikke urimelig å anta at det også er en årsakssammenheng mellom tilskuddsordningen og tittelveksten.

Sakprosa innlemmes

Etter at Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFFO) i samarbeid med resten av litteraturfeltet hadde lyktes med å få til en innkjøpsordning for norsk sakprosa, ble det en naturlig videreføring å arbeide for en innkjøpsordning for *oversatt* sakprosa. Vitenskapsjournalist Bjørn Vassnes argumenterte offensivt for en slik ordning i 2012:

147 NTB-melding 8.2.1990.

Det gis ingen støtte til oversettelse av sakprosa fra utlandet, og siden alle andre bøker støttes så raust, er det selvfølgelig nesten ingen forlag (utenom noen få små som tar sitt kulturansvar på alvor) som bryr seg om slike bøker. Heller ikke bokhandlerne, kulturredaksjonene eller de såkalte allmennkulturelle tidsskriftene bryr seg. Og uten oppmerksomhet vil det uansett bli tapsprosjekter.¹⁴⁸

NFFO og Vassnes vant fram. Innkjøpsordningen for oversatt sakprosa ble opprettet som en prøveordning for 2013–2014. Det ble kjøpt inn cirka 10 titler per år. Vurderingsutvalget for oversatt skjønnlitteratur var vurderingsinstans og vurderte ferdige bøker (Kulturrådet, 2013). Retningslinjene fastslo at prøveordningen skulle gjelde «sakprosabøker i en essayistisk, fortellende, resonnerende eller argumenterende form». De oversatte titlene skulle «skille seg ut gjennom å ha høy kvalitet – språklig, litterært, innholds- og formidlingsmessig.» Bøkene skulle henvende seg til et bredt publikum og «være egnet til å tilføre kunnskap, innsikt, stimulere faglig interesse og/eller berike samfunnsdebatten».

Prøveordningen ble forlenget med ett år og gjaldt også i 2015. Etter de tre prøveårene ble sakprosa fra 2016 en del av en felles innkjøpsordning for oversatt litteratur, der alle utgivelser ble behandlet på bakgrunn av en søknad som beskriver boka.¹⁴⁹ De to første årene ble det satt av en bestemt sum til sakprosa innenfor rammen. Fra 2018 ble øremerkingen opphevet.

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur har heller ikke noe formelt skille mellom målgruppene voksne og barn. Det kan også søkes midler til oversettelse og utgivelse av gamle titler, inkludert titler som tidligere er oversatt, men der den eksisterende norske versjonen er utdatert eller mangelfull. Dette er altså den eneste ordningen der alle typer litteratur vurderes under ett. Vurderingsutvalget skriver i sin rapport for 2019 at «det oppleves tilfredsstillende å kunne la kvaliteten på søknadene – og bøkene – være styrende for avgjørelsene, selv om vi nødvendigvis må

148 *Klassekampen* 22.3.2012.

149 Det var blitt antydnet at det skulle startes en egen ordning for sakprosa etter hvert. Men slik ble det ikke.

foreta noen justeringer mellom de forskjellige delene av ordningen for at det ikke skal bli for skjevt» (Vurderingsutvalget, 2019).

Mosaikk

Som et ledd i en satsing på mangfold ble Mosaikk-programmet opprettet av Kulturrådet i 1998, etter oppfordring fra Stortinget, for å styrke minoritetenes stilling i det norske kulturlivet. Hovedmålet med programmet var å rette opp den «skjevheten som finnes i det norske kulturpolitiske landskapet, der personer med innvandrerbakgrunn ikke har samme muligheter for deltagelse i kulturlivet som etniske nordmenn» (Gran, 2002, s. 6). I år 2000 ble den oversatte skjønnlitteraturen inkludert i programmet under tilnavnet Mosaikk-litteratur. Delprogrammets overordnede mål var i utgangspunktet å stimulere til inkludering og mangfold, konkret å få oversatt og utgitt flere bøker fra morsmålene til sju utvalgte, større minoriteter i Norge. Fra starten skulle Norsk kulturråd kunne kjøpe inn inntil fem titler årlig og dekke oversetterhonoraret.

Men etter 2008 endret man bestemmelsene slik at oversettelser fra *alle* afrikanske og asiatiske språk kunne kjøpes inn som «Mosaikk». Det ble kjøpt inn ti slike titler årlig. Kulturrådet refunderte forlaget for hele oversetterhonoraret i tillegg til vanlig innkjøp og honorarbonus.

I løpet av perioden endret altså ordningen seg, skriver Marte Olea Borg i sin masteroppgave i litteraturvitenskap, fra «å få gitt ut litteratur på de syv største innvandrerspråkene, til et ønske om å stimulere til en større bredde i litteraturen» (Borg, 2018, s. 20). Fokus ble endret fra «inkludering» til «bredde».

Mosaikk-programmet ble i hele perioden 2000 til 2015 organisert som en del av innkjøpsordningen for oversatt litteratur. I alt ble 126 skjønnlitterære og essayistiske titler som var skrevet på afrikanske og asiatiske språk, innkjøpt.

Kulturrådet konkluderte i 2016 med at Mosaikk-ordningens formål kunne ivaretas bedre på andre måter. Endringen ble gjort i sammenheng

med at alle Kulturrådets litteraturstøtteordninger ble gjennomgått og fornyet. «Mosaikk-litteratur» ble nedlagt og midlene ble overført til den nyopprettede *tilskuddsordningen for litteraturprosjekt*. Faglig utvalg for litteratur presiserte at tilskuddet nå kunne gis til «større utviklingsprosjekt som omfatter flere planlagte bokutgivelser i en sammenheng og der bokutgivelsene skal skje innenfor en avgrenset tidsperiode, som for eksempel er redaksjonell satsning som fremmer litteratur på nynorsk, oversettelser av verk fra et spesifikt språkområde eller innenfor et tema eller edisjonsfilosofisk arbeid knyttet til nyttinger av norske klassikere» (Kulturrådet, 2015).

Borgs informanter omtalte endringene som en «nedleggelse» og var uenige i Kulturrådets vurdering av programmets effekt. En representant fra Pax forlag mente begrunnelsen for å endre ordningen «følte helt feil». Hun la vekt på at ordningen hadde «holdt seg jevnt» i en bransje preget av nedgang, og at dette «burde være et ganske tydelig tegn på at forlagene faktisk har satsset på ordningen» (Borg, 2018, s. 21).

Da innkjøpsordningene ble gjennomgått i 2015, presiserte Faglig utvalg for litteratur da også at det fremdeles var «svært viktig» å stimulere til oversettelser som hittil hadde hørt til i Mosaikk-kategorien.

Hvilken betydning har det så hatt for «Mosaikk-litteraturen», oversettelser fra asiatiske og afrikanske språk, at den ble innlemmet i en ny tilskuddsordning for litteraturprosjekt? Tilsynelatende er den ivaretatt. I 2013 ble det gjennom Mosaikk gitt støtte til bøker som skulle oversettes fra i alt 18 ulike afrikanske og asiatiske språk. I 2018 ble det også innkjøpt oversettelser av titler på 18 ulike språk fra disse to verdensdelene. Vi ser også at bokprosjekter som har fått støtte som «Litteraturprosjekt», synes igjen som påmeldte titler til innkjøpsordningen for oversatt litteratur.

«Oversatt»: Flere logikker i én ordning

I dag er formålet med innkjøpsordningen for oversatt litteratur «at det blir oversatt, utgitt, spredt og lest litteratur av høy kvalitet oversatt til norsk fra flest mulig språk». Med «oversatt litteratur» menes ifølge Kulturrådets retningslinjer

utgivelser ment for det allmenne publikum som originalt har kommet ut på et annet språk, men som skal oversettes fra originalspråket og utgis på norsk. Unntaksvis kan oversettelser via tredjespråk komme inn under ordningen. Gjendiktninger av lyrikk kommer inn under innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur. Oversettelser fra samisk til norsk kommer inn under Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt.¹⁵⁰

Ordningen omfatter *ikke* hobbybøker og håndbøker, oppslagsbøker og leksikon, lærebøker, forskningslitteratur eller «profesjons- og bransjeorienterte bøker».

Som nevnt ble sakprosa innlemmet i ordningen fra 2016. Samtidig ble det gjort noen andre justeringer. En søknad besto tidligere av «søknadsskjema, presseklipp som anmeldelser, forfatterintervju, konsulentuttalelser, egen presentasjon av boka og eventuelt annet materiale som var relevant for vurderingen av søknaden». I dag må søkeren først og fremst gi en presentasjon av forfatter, verk og oversetter, og det skal framgå av søknaden *hvorfor denne utgivelsen bør komme ut på norsk*. Presseklipp og konsulentuttalelser er derfor ikke lenger nødvendig.

Etter at forlagene har meldt på sine ønskede titler gjennom en søknad, blir titlene vurdert av et utvalg. Vurderingsutvalget for oversatt litteratur består av minst fire medlemmer som oppnevnes av Kulturrådet for to år av gangen og med mulighet for gjenoppnevning. Utvalget «skal representere en bredde i litteratursyn og kunnskap om ulike sjangre» og kan bestå av forfattere, oversettere, bibliotekarer og akademikere. Relevante organisasjoner og foreninger på litteraturområdet blir bedt om å komme med innspill og forslag til utvalgsmedlemmer i forbindelse med oppnevningen av vurderingsutvalgene, men også for dette utvalget er det Kulturrådet som oppnevner. Leder i 2016 og 2017 var en bibliotekar. I 2018–2019 var en oversetter og forfatter leder for utvalget.¹⁵¹

150 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/innkjopsordning-ny-norsk-skjonnlitteratur>

151 Han var ikke foreslått av Oversetterforeningen, noe som viser at Kulturrådet ikke slavisk følger forslagene.

Kulturrådet har fastsatt noen punkter som skal hensyntas ved vurderingen. Det heter at med «utgangspunkt i eit fagleg og kunstnerisk skjøn vil vurderingsutvalet særleg kunne leggje følgende punkt til grunn»:

- Søkerens begrunnelse for hvorfor verket skal komme ut på norsk
- Prøveoversettelsen
- Forfatterens tidligere utgivelser
- Oversetterens tidligere arbeid
- Mottakelsen av originalverket eller andre oversettelser av originalverket
- Om verket tidligere har vært oversatt til norsk
- Hvilket språk verket oversettes fra og hvilket land det opprinnelig kom ut i
- Om oversettelsen bidrar til økt bredde i litteratur utgitt på norsk (Kulturrådet, 2019)

Disse retningslinjene inviterer til ganske brede drøftinger i vurderingsutvalget. Både rent kunstneriske og mer kulturpolitiske hensyn som språkområde og «bredde» skal ivaretas.

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur samler i tillegg alle typer litteratur i en felles ordning og vurderer hele litteraturfeltet under ett. Å basere en slik vurdering på *litterær kvalitet* alene er neppe mulig i det hele tatt. I utvalgsrapporten for 2015 heter det at de «mer prinsipielle diskusjoner har ofte dreid seg om fortolkningen av kvalitetsbegrepet. Hvordan prioriterer vi når vi så åpenbart har med ulike *kvaliteter* å gjøre?». Hvordan skal nyoversettelser av kanoniserte tekster som allerede er oversatt, vurderes opp mot «velskreven og tematisk interessant samtidslitteratur» som engasjerer dagens lesere og etterspørres på bibliotekene?

Det er i fortolkningene av kvalitetsbegrepet samt i den praktiske realiseringen av innkjøpsordningens intensjon om å gjøre kvalitetslitteratur fra «flest mulig språk» tilgjengelig på norsk, at utvalget har hatt de mest interessante diskusjonene og også de største utfordringene: [...]

hvor streng skal man være på tradisjonelle litterære kvalitetsvurderinger, når det dreier seg om den eneste søknaden fra et lite språkområde som vi kanskje trenger mer kunnskap om? (Vurderingsutvalget, 2015)

Ifølge utvalgslederen i perioden 2016–2017, bibliotekaren Rannveig Kvanum, vil man ofte forholde seg til det siste punktet i rådets kriterier for tildeling: «Om oversettelsen bidrar til økt bredde i litteratur utgitt på norsk». ¹⁵² Og i rapporten for 2019 skriver utvalget at «siden et av formålene med ordningen er å sikre oversettelse av kvalitetslitteratur fra flest mulig språk, og en såpass stor andel av søknadene er for bøker fra engelsk, svensk og dansk, blir det forholdsmessig flere avslag på prosjekter fra disse språkområdene». Dessuten har titler fra fjernere områder «gjerne vært gjennom en grundigere siling før de når norske forlag» (Vurderingsutvalget, 2019).

Kulturrådets informant peker også på at utgivelsene skal være ment for et «allment publikum», som det er formulert i retningslinjene. 2019-rapporten fra Vurderingsutvalget tar opp det samme:

Siden ett av ordningens formål er å forsyne folkebibliotekene med bøker, har utvalget flere ganger de siste rundene vurdert titler for å være rettet mot et såpass spesialisert publikum at de interesserte nok heller vil oppsøke originalverkene, eller foreliggende engelske oversettelser. Det samme gjelder en del av de eldre skjønnlitterære titlene – særlig oversatt fra engelsk – som ansøkes. Det vil alltid være en diskusjon om vi skal prioritere umiddelbar relevans eller kulturhistorisk verdi. Når det er sagt, vil bøker med udiskutabel klassikerstatus, behandlet på en faglig forsvarlig måte, normalt kjøpes inn». (Vurderingsutvalget, 2019)

152 Utvalgsleder Rannveig Kvanum på dialogmøte med forlagene 6.4.2017, <https://www.kulturradet.no/kalender/hendelse/-/i-informasjonsmote-om-kulturradets-innkjopsordning-for-oversatt-litteratur-og-kreativt-europa-060417>

Denne tenkningen framgår også av diskusjonene i vurderingsutvalget for oversatt litteratur. I tillegg til mange kommentarer om at verk bør kjøpes inn fordi boka synes å representere høy kvalitet, er det flere uttalelser i drøftingene som vektlegger andre kulturpolitiske mål, f.eks. dagsaktualitet og behovet for at en (ny) norsk oversettelse finnes i bibliotekene.

Vi ser altså at i denne ordningen legges det vekt på langt flere kriterier enn «litterær kvalitet» som er helt overordnet i de fleste andre ordningene. Det er interessant at vi, i alle fall inntil 2020,¹⁵³ har registrert lite misnøye med Kulturrådets vurderinger i denne ordningen, selv om kriteriene er vesentlig mer omfattende og dessuten har et betydelig innslag av bredere kulturpolitikk.

Øversetternes rolle

En viktig begrunnelse for ordningen er å *styrke oversettergruppas økonomi og kompetanse*. Det står ikke eksplisitt noe sted, men det ligger under når man ser på hvordan ordningen er innrettet, for eksempel ved at det stilles krav til at oversetterkontrakt legges ved, at det utbetales oversetterbonus (som betyr at oversetteren får mer betalt per side enn normalkontrakten fastsetter), og at man vektlegger kvaliteten på prøveoversettelsen og/eller oversetterens tidligere arbeid.¹⁵⁴ Oversetteren er derfor viktig i vurderingene som gjøres i utvalget.

Informantene i Borgs masteroppgave peker på problemer med å få tak i kvalifiserte oversettere når de skal forklare hvorfor den store satsingen på oversatt litteratur fra små språk var begrenset (Borg, 2018, s. 53). Våre informanter bekrefter at samarbeid med oversetterne er avgjørende, og beklager i den forbindelse at institusjoner som Universitetet i Oslo «systematisk har lagt ned en rekke språkstudier» de senere årene.

I forkant av justeringene av retningslinjene for innkjøpsordningen for oversatt litteratur i 2016 var det en diskusjon om prøveoversettelse skulle

153 En informant uttrykker noe undring omkring avgjørelsene i første runde i 2020.

154 Opplysning fra Kulturrådets informant.

være et krav. Det var, ifølge Faglig utvalg for litteratur, ulike meninger i oversetter- og utgiverorganisasjonene om dette punktet:

Et argument mot innføringen av et slikt krav har vært at det er svært vanskelig for en oversetter å oversette begynnelsen av et verk uten å ha satt seg inn i det hele. Prøveoversettelsen vil derfor i mange tilfeller ikke gi et godt bilde av den ferdige oversettelsen. Organisasjonene mener at oversetteren normalt ikke vil ha noen mulighet til å kunne sette seg inn i hele verket på det tidspunktet forlaget søker om innkjøp. (Kulturrådet, 2015)

Utvalget ønsket «i prinsippet prøveoversettelse», men innførte ikke dette som et krav i de nye retningslinjene. Prøveoversettelse kunne, som tidligere, legges ved der utgiver ser at dette er mulig og ønskelig.

Derimot ble det et *krav* at signert oversetterkontrakt og dokumentasjon på at forlaget har inngått kontrakt om utgivelse av verket på norsk, skal være vedlagt søknaden.

Diskusjonen om obligatorisk prøveoversettelse har fortsatt etter endringene i 2016. I 2018 skriver utvalget at det fremdeles foretrekker prøveoversettelse:

I tillegg til selve søknadsteksten og vedlagt omtale, er prøveoversettelsen i mange tilfeller et svært nyttig redskap for å vurdere prosjektet [...]. Det skal ikke mange sider til for å gi utvalget en fornemmelse av hva slags bøker vi står overfor, og ikke minst av kvaliteten på selve oversettelsen, som også spiller inn når vi tar den endelige avgjørelsen. At en prøveoversettelse nå følger med de fleste søknadene setter vi stor pris på. (Vurderingsutvalget, 2018)

Det manglende kravet om prøveoversettelse kan skape et problem for vurderingsutvalget. Opptakene fra utvalgsmøtet bekrefter at kvaliteten på prøveoversettelsen kan påvirke avgjørelsen, noe som kan skape et dilemma: Kan man ignorere det man vet?

Her reises et klassisk problem som oppstår når de som skal tildele støtte, vet mer om noen søkere enn om andre: På hvilken måte kan man ta hensyn til denne ekstra-kunnskapen? I dette tilfellet blir dilemmaet skjerpet når det framgår av retningslinjene at en prøveoversettelse ikke kreves, men likevel kan bidra til avgjørelsen.

Motargumentene mot å kreve prøveoversettelse er fortsatt dels rent praktiske, dels at en prøveoversettelse, ofte gjort med kort tidsfrist og av en liten del av et verk, yter verken oversetteren eller en kommende oversettelse rettferdighet.

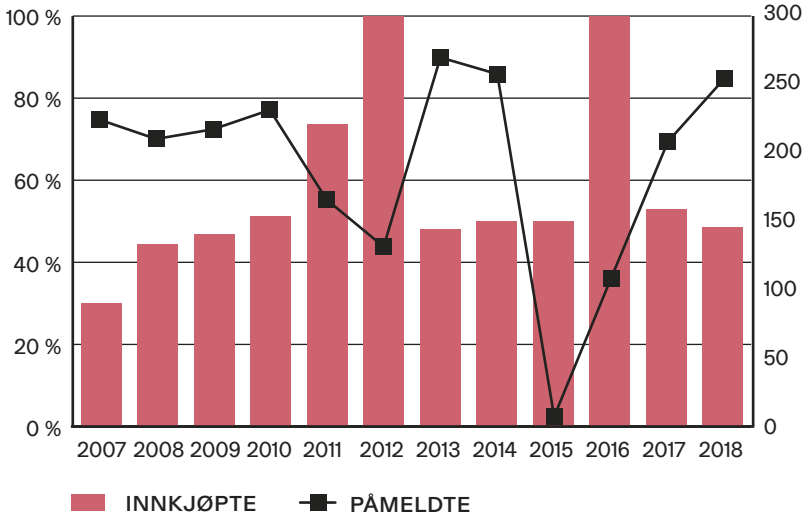
Det blir også hevdet fra flere informanter at det skal forekomme eller *ha* forekommet fiktive rettighets- og oversetterkontrakter, altså at oversetteren eller rettighetshaveren har vært innforstått med at boka ikke blir utgitt hvis Kulturrådet avslår søknaden. For verk som er falt i det fri, dvs. at opphavsretten er utløpt, trenger man bare oversetterkontrakt. For å se om det er hold i rykter om fiktive oversetterkontrakter, gikk vi tilbake til 2017 og undersøkte dagens status for alle titlene som fikk avslag. Gjennomgangen viser at nesten alle titlene var utgitt per april 2020, og at det fantes akseptable forklaringer for dem som ikke var det.

Innkjøp 2007–2018

Vi har tall for innkjøpte oversatte bøker fra 2007 til og med 2018. I perioden ble det i alt påmeldt 2298 titler, av disse ble 1248 eller 54 prosent innkjøpt.¹⁵⁵ I denne ordningen blir ikke bøkene nødvendigvis oversatt, produsert og trykket og distribuert før støtte tildeles.

Risikoen for forlagene i denne ordningen ligger i at det må være inngått avtale om utgiverrettigheter for Norge før det kan søkes. Slike rettigheter kan være kostbare, men det gjelder naturligvis først og fremst for titler som har vært eller forventes å bli bestselgere. Kulturrådets støtte vil normalt være aktuell for bøker som ikke er det. Men det er ikke noe *formelt* som hindrer at

155 Det mangler fullstendige tall for 2011 i Kulturrådets arkiver.



➤ Figur 9.2 Antall påmeldte og andel innkjøpte oversatte bøker etter år, 2007-2019. (N=255)
 Registerdataene er mangelfulle for 2015 og 2016.

det kan bevilges støtte til oversettelse av potensielt kommersielle suksesser; for eksempel fikk Samlaget bevilget innkjøp av fjerde bind av Elena Ferrantes Napoli-kvartett – etter at de tre første bøkene hadde solgt svært godt.

Som vi ser har det vært et stabilt antall søknader i denne innkjøpsordningen. Andelen innkjøp har stort sett ligget rundt 50 prosent, altså får halvparten av søkerne tilslag. Ettersom ordningen er selektiv, er tittelantallet som blir innkjøpt, relativt stabilt. Det kjøpes inn rundt hundre skjønnlitterære titler og knapt tretti sakprosatitler i løpet av ett år. Andelen innvilgede søknader er noe høyere for skjønnlitteratur enn for sakprosa.

Vi har mer detaljerte data for årene 2017 og 2018. Her kan vi blant annet studere hvilke originalspråk titlene har. Av 464 titler som er påmeldt, er hele 205 på engelsk. Andre dominerende språk er, ikke overraskende, dansk og svensk med henholdsvis 21 og 52 titler, mens andre store europeiske språk som tysk og fransk også utgjør en betydelig gruppe.

Mens bare 41 prosent av de påmeldte engelskspråklige titlene ble innkjøpt, gjaldt det samme hele 71 prosent av bøker på språk som har 6 eller færre påmeldte titler. Dette bekrefter at Kulturrådet prioriterer oversettelser fra mindre oversatte språk, slik det også forventes i kriteriene og beskrives i utvalgsrapportene. Eventuelt kan det også bety at forlagene jobber mer grundig med søknadene når de prøver å få støtte til oversettelse av bøker fra små (maltesisk, færøysk) eller lite oversatte (tamilsk, ukrainsk) språk. Arne Vestbø hadde trolig rett da han i 2015, som leder for Kulturrådets litteraturseksjon, i en avisdiskusjon skrev at «det medfører ikke riktighet at en bok har større sjanse for å bli kjøpt inn om den er på et språk utvalgets medlemmer behersker».¹⁵⁶

Gjennom årene er det påmeldt oversettelser av barne- og ungdomslitteratur fra bare 11 ulike språk – mot 38 ulike språk for voksne. Det er en voldsom overvekt av engelsk (65 prosent) og svensk (20 prosent). Til sammen står altså engelske og svenske titler for hele 85 prosent av de påmeldte barne- og ungdomstitler. Det er derimot ingen vesentlige ulikheter mellom innkjøpsprosenten etter målgruppe.

156 *Aftenposten* 12.5.2015.

To kretsløp for oversatt litteratur i Norge

Vi har analysert de ulike forlags påmeldinger og innkjøpsandeler i innkjøpsordningen for oversatt litteratur. Analysen viser noen viktige og interessante tendenser:

Tabell 9.1 viser at for oversatt litteratur som blir støttet av Kulturfondet, spiller nisjeforlagene en ledende rolle. Det finnes forlagshus som har særlig høy status i dette delfeltet, som Solum Bokvennen, Press og Mater-forlagene. Disse har meldt på til sammen 631 bøker og har en samlet innkjøpsprosent på godt over 60. De tre store inkumbentforlagene har på sin side meldt på marginalt flere, til sammen 710, og har en lavere innkjøpsprosent på cirka 55. De tre spesialistforlagene gjør det altså vel så «bra» på denne ordningen som inkumbentene. Vi ser også at andre typer spesialiserte nisjeforlag med «begge beina i kunstfeltet», som high-end tegneserieforglag, nynorskforlaget Samlaget og spesialiserte kunstforlag, alle oppnår høye innkjøpsandeler. I våre intervjuer utdypes dette bildet. De tre oversettelsesspesialistene og de spesialiserte nisjeforlagene deltar normalt ikke i budkamper om internasjonale bestselgere. Informantene oppgir at disse forlagene verken har kapital eller folk til å delta på denne arenaen, som dermed overlates til inkumbentene og de rent kommersielle forlagene.

Vi har altså en gruppe forlag som innretter seg på det «dannede» eller «begrensede» kretsløpet, og som er eksperter på å skaffe finansiering til utgivelse av slike bøker. De gjør det gjennom innkjøpsordningen, gjennom tilskuddsordningen for litteraturprosjekt, men også gjennom andre ikke-kommersielle kilder til finansiering, som EU-støtte,¹⁵⁷ Fritt Ord-tilskudd, vederlagsmidler og enkelte andre lands «eksportstøtte». På den andre siden har vi de mer kommersielle aktørene som også satser på oversatt litteratur og har hatt internasjonale bestselgere i sine kataloger, men som hevder seg dårlig på innkjøpsordningen for oversatt litteratur.

157 EUs kulturprogram Kreativt Europa forvaltes et annet sted i Kulturrådet (ligger utenfor fondet), og her kan norske forlag søke om støtte til å oversette fra europeiske språk til norsk.

Tabell 9.1 Innkjøpsandel og antall påmeldte etter forlag. 2007–2018.

Forlag	Innkjøpsandel	Antall påmeldte
Solum Bokvennen-systemet	64,2 %	467
Press	59,4 %	64
Mater AS	66,7 %	100
Samlaget	63,6 %	77
Tegneserieforglag	66,7 %	51
Barnebokforlag	68,6 %	51
Sakprosaforlag	59,1 %	61
Små «kunst»-forlag	63,0 %	73
Aschehoug	54,8 %	179
Cappelen Damm	50,8 %	279
Gyldendal	58,2 %	252
Vigmostad & Bjørke	18,2 %	22
Kagge	35,3 %	31
Strawberry Publishing	6,9 %	29

- Forlag skravert med mørk rød farge har spesialisert seg på oversatt litteratur.
- Forlagene med mørk rosa skravering er spesialister som utgir oversettelser av en eller noen bestemte litteraturtyper.
- Inkumbentforlagene har lys rosa skravering.
- Forlag med kommersiell organisering har lys skravering.

Vigmostad & Bjørke, Kagge og – ikke minst – Strawberry har alle få påmeldinger og svært dårlig uttelling. Det synes således som om deres arena først og fremst er det kommersielle kretsløpet. Oversatt nislitteratur har svært lite salg, og finner i all hovedsak veien til leserne gjennom Kulturfondet og bibliotekene. Til tross for manglende plasseringer på utlånstoppen er denne litteraturen populær blant bibliotekarene vi har intervjuet.¹⁵⁸

Vi ser noe av det samme hvis vi sammenlikner den økonomiske situasjonen for henholdsvis oversettere og forfattere. Mens forfattere har en helt typisk kunstnerøkonomi,¹⁵⁹ likner oversetternes mer på en ordinær (frilans) lønnstaker der de får betalt per oversatt tegn og der de fleste tjener til brød og smør ved å oversette mer eller mindre kommersiell litteratur.

Mens innkjøpsordningene for norskskrevne bøker subsidierer litteratur som er «god nok», er innkjøpsordningen for oversatt litteratur innrettet på en annen måte. Det kan nevnes at denne forskjellen ikke finnes i Sverige, der Litteraturstødet *ikke* skiller mellom bøker av svenske forfattere og oversatte bøker.

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur har altså bidratt til å gi feltet for oversatt litteratur karakter av to helt ulike kretsløp. I det kunstneriske kretsløpet selger spesialiserte forlag få eksemplarer av hver tittel, økonomien er avhengig av offentlige og ideelle finansieringskilder, og titlene har folkebibliotekene som sin viktigste distribusjonskanal. I kretsløpet for storskalaproduksjon finner vi kommersielt orienterte forlag som utgir mange eksemplarer av populære titler for et massemarked. Slik sett svarer innkjøpsordningen til Escarpits (1971) og Bourdieus (2000) beskrivelser av fransk litteratur, med det viktige unntaket at norske inkumbentforlag opererer i og hevder seg godt i begge kretsløpene.

Her skiller innkjøpsordningen for oversatt litteratur seg klart fra innkjøpsordningene for norsk litteratur som i mye større grad bidrar til å viske ut skillet mellom de to kretsløpene, særlig ved at lødig norsk skjønnlitteratur spres i store opplag i bokhandlene og gjennom høye utlånstall i biblio-

158 Se videre omtale i kapittel 13.

159 Se kapittel 3.

tekene. Dette er delvis et resultat av at innkjøpsordningen for oversatt litteratur er mye mer begrenset enn innkjøpsordningene for norsk litteratur. Et forhold man kan lese ut av disse funnene, er at den brede, automatiske ordningen for norsk litteratur er et viktig bidrag til å hindre utviklingen av denne typen todeling innenfor det norske litteraturfeltet, der man ved den ene polen har intens kamp om bestselgerforfattere og på den andre et begrenset kretsløp som i all hovedsak finansieres av Kulturfondet.

En knapt finansiert, men forutsigbar ordning

Oversatt litteratur – med unntak for bestselgere (svensk krim og anglo-saksisk underholdning) – har dårlige økonomiske kår. Forskning viser som nevnt at nordmenn leser smalere enn før (Naper, 2009), og våre informanter hevder at det er tyngre å få interesse i bokhandlene og i pressa for «ukjent» oversatt litteratur og «ukjente» oversatte forfattere. Da Flamme forlag hadde besøk av den ganske kjente engelske forfatteren Geoff Dyer i 2019, var det *ingen* norske journalister som ville snakke med ham. Det er også slik at når mediehusene bygger ned kulturdekningen (se f.eks. Bjerke, 2019) blir færre bøker anmeldt, og det blir vanskeligere å trenge gjennom i offentligheten med bredden. Også oversettelser av litteratur fra små språk og språk som ikke er verdensspråk, er økonomisk krevende for forlagene, og har så langt vist seg å ha lite salgspotensial. Mange av disse bøkene er nærmest usynlige i bokhandlene, de får ingen anmeldelser og blir heller ikke omtalt i pressen. Tilskudd fra Kulturrådet er derfor avgjørende for at oversettelser av denne typen skal kunne realiseres.

Den offentlige støtten gjennom Kulturrådet er klart lavere for oversatte titler enn for norske. Mens de norske innkjøpsordningene i 2019 hadde avsetninger på totalt 126,6 millioner, er innkjøpsordningen for oversatt litteratur på 14,9 millioner eller bare om lag 10 prosent av de totale tilskuddene. Ettersom det utgis nesten like mange oversatte som norske titler, og ettersom det kjøpes inn rundt 50 oversatte mot 200 norske titler i året, betyr det at en vesentlig større andel av den oversatte litteraturen

enn den norske lever av markedet alene. Når våre informanter (og annen forskningslitteratur) antyder at salget av smal, oversatt litteratur er svært begrenset, må det bety at den oversatte litteraturen totalt sett er mer markedsrettet og underholdningspreget.

Dette gjør at argumenter for en statlig støtteordning for oversatt litteratur får mer tyngde. På den annen side er økonomien i oversattordningen presset, og potten øker ikke. I 2012 ble det kjøpt inn oversatte bøker på denne ordningen for 13,2 millioner kroner, i 2017 ble det utdelt 14,5 millioner; korrigert for prisstigning er det en realnedgang på 2,5 prosent.¹⁶⁰ I samme periode har oversetternes honorar økt en del. Etter «oversetteropprøret» på begynnelsen av 00-tallet får de regulert honoraret etter lønnsveksten i bokbransjen.

Betalingen fra Kulturrådet for hver enkelt bok er beskjedent. Maksimumssummen er nå 160 000 kroner. Forlaget fikk tidligere en fast betaling, men fra og med første runde i 2018 er det innført en ny modell. Betalingen fra Kulturrådet baserer seg på standardsatser ut fra hvilken målgruppe boka henvender seg til og hvilken målform den er skrevet på. Det er innført minimumsbeløp og maksimumsbeløp innenfor hver kategori. Betalingen baserer seg på kostnadene til oversettelse, men Kulturrådet betaler ikke mindre enn minimumssatsen og ikke mer enn maksimumssatsen. Vurderingsutvalget spesifiserer i vedtaket det beløpet som forlaget har oppgitt i søknaden at er kostnadene til oversettelse. Årsaken til endringen i 2018 var en bekymring for at et system med standardsatser på sikt ville føre til at forlagene i større grad vil vurdere omfanget på bøkene de velger å kjøpe rettighetene til.

I tillegg utbetales i dag 27 prosent av oversetterkostnaden i tillegg som bonus til oversetteren. Når forlagene fakturerer Kulturrådet, fakturerer de også bonusen, og så er de pliktige til å betale denne videre til oversetteren. Fram til 2016 ble tilleggshonoraret til oversetter utbetalt via oversetterforeningene. Kulturrådet fant imidlertid «etter en juridisk vurdering» at utbetalingen av tilleggshonorar til oversetter ikke kan gå via

160 I tillegg kommer oversettelser som er finansiert gjennom Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt.

foreningene. For oversetterorganisasjonene har dette vært en lite ønsket endring. Resultatet har ifølge Norsk Oversetterforening vært at en del forlag er svært sene med å videreformidle tilleggshonoraret.¹⁶¹ Foreningen ønsker at det blir tydeligere markert i retningslinjene at dette må skje innen rimelig tid.

Våre intervjuer bekrefter dette bildet: Informantene peker på at det er positivt med en støtteordning for oversatt litteratur, men flere mener også at den i dag, når salget av slik litteratur gjennom bokhandlene stort sett er minimalt, ikke er tilfredsstillende.

En forlagsredaktør som uttaler at hans forlag orienterer seg «i alle himmelretninger på oversatt», understreker samtidig at det så å si aldri «blir økonomi», og at det er «en stor porsjon con amore» i denne type prosjekter. Dette problemet forsterkes av at boksalget generelt er preget av nedgang: «Noen få selger veldig mye. De som selger lite og middels, selger mindre enn før.» Et prosjekt kan likevel «potensielt gå rundt» med mye støtte, og både Norsk Oversetterforening, Stiftelsen Fritt Ord og Kulturrådet er her nevnt som avgjørende støttespillere

En annen av våre informanter forteller at forlaget nå i praksis har stan- set arbeid med oversettelser fordi det ikke bærer seg økonomisk: «Det er supersårbar. Selv med innkjøp så taper vi jo betydelige beløp. [...] Det er dyrt å oversette og rettighetene kan være dyre. [...] Vi kommer til å bruke mindre tid på oversettelser nå, selv med innkjøp [...]. Det selger ingenting der ute da [...]».

En tredje informant fra et middelstort forlag legger mer vekt på at ordningen som sådan legger et økonomisk grunnlag for forleggeriet de driver på oversatt litteratur, og gir større handlingsrom:

Vi kan sitte her på redaksjonsmøtene og si om den boka at «ok, den er kul», men den får vi neppe innkjøp på. Og da kan vi vite at om vi tar den, så må vi antagelig tåle å ryke på de 250 000 hvis den ikke selger. Eller vi kan si at «ok, denne japanske romanen er jeg ganske sikker på

161 Intervju med leder Hilde Lyng, april 2020.

at vi får innkjøp på» og da har vi egentlig kalkyle med og uten innkjøp. Og så må vi se at vi kan klare oss uten innkjøp, men med innkjøp ser det sånn og sånn ut. Da tenker jeg at ordningen fungerer sånn som den skal. Da er den med å senke terskelen for å gi ut bøker man uansett har lyst til å gi ut.

De tre informantene beskriver altså ordningene likt, men trekker ulike konklusjoner. De er enige om at innkjøpsordningen for oversatt litteratur ikke alene sikrer økonomi i et bokprosjekt. Men den første informanten har likevel erfart at det lar seg gjøre å skape økonomi i oversettelser. Framgangsmåten er å benytte flere finansieringskilder som til sammen gir god nok økonomi.

Informantene mener at oversattordningen er forutsigbar, og er på den måten tilfreds med hvordan den fungerer. De sammenlikner gjerne med den tilsvarende ordningen for norsk sakprosa som de oppfatter som lagt mer «bingopreget». En enkel forklaring på dette kan være at mens avslagsprosenten på oversattordningen er rundt 50, er den på hele 75 for sakprosa.

En forlegger med gode erfaringer peker også på at det er den eneste arenaen der skjønnlitteratur og sakprosa behandles under ett: «Og den ordningen synes jeg fungerer kanongodt.»

Våre data tyder ellers på at det er ganske varierende kvalitet på søknadene. En tidligere utvalgsleder understreket på et møte med forlagene at «*begrunnelsen* er svært viktig: Hvorfor mener dere at akkurat denne boka bør finnes i norske bibliotek?». ¹⁶² I vurderingsutvalgenes rapporter er dårlige begrunnelser en gjenganger. I 2019-rapporten heter det:

Vi ser imidlertid igjen og igjen at enkelte lar være å prioritere denne delen av arbeidet [søknadsskrivingen], og det gjelder særlig bøker for barn og ungdom; det er synd, og det har skjedd mer enn en gang at

162 Utvalgsleder Rannveig Kvanum på dialogmøte med forlagene 6.4.2017, <https://www.kulturradet.no/kalender/hendelse/-/informasjonsmote-om-kulturradets-innkjopsordning-for-oversatt-litteratur-og-kreativt-europa-060417>

utvalget har avslått søknader for titler som i og for seg kan virke interessante, men som er ansøkt med så dårlige begrunnelser at det rett og slett ikke gir et forsvarlig grunnlag for innkjøp. (Vurderingsutvalget, 2019)

Utvalget peker på at noen forlag skriver grundige og gode begrunnelser, mens andre nøyer seg med vaskesedler og terningkast: «Vi vil heller ha seriøse anmeldelser/kritikker.» Noen få bøker blir satt i produksjon på norsk før de er utgitt på originalspråket. På spørsmål om hva man gjør i slike tilfeller, la utvalgslederen igjen vekt på det norske forlagets *begrunnelse*. Det er også en utbredt oppfatning at oversetteren og oversetterens kvalitet og kompetanse har – og bør ha – betydning for innkjøp.

Har innkjøpsordningen for oversatt litteratur betydning for hvilke *enkeltbøker* forlagene utgir? Svarene fra forlagene på dette punktet er litt utydelige, men tre konklusjoner kan kanskje trekkes. For det første sier forlagene at de i vurderingsprosessen av enkeltbøker tar med om de tror på innkjøp eller ikke, men at det ikke nødvendigvis er avgjørende. For noen enkeltbøker er det overhodet ikke avgjørende. Noen av våre intervjuobjekter legger til at forlag som satser bevisst på oversettelser, anlegger et katalog-, ikke tittelperspektiv.

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt ble altså opprettet i 2016 etter en større gjennomgang og omlegging av litteraturstøtteordningene. I tillegg til den nevnte «Mosaikk-litteraturen» tok den nye tilskuddsordningen opp i seg flere ordninger som samtidig ble avvirket:

Klassikerstøtten hadde hatt som formål «å sikre at eit breidast mogleg tilbod av norske klassikarar til ei kvar tid er tilgjengeleg i rimelege utgåver for skuleverket og det allmenne publikumet» (Kulturrådet, u.å. a). Klassikerstøtten ble avvirket, mens man gjorde det mulig å søke støtte til edisjonsfilologisk arbeid knyttet til nyttgivelser av norske klassikere på den nye tilskuddsordningen for litteraturprosjekt.

Den nynorske litteraturstøtten skulle «sikre at det finst ei stor breidde i ulike tiltak for å utgje og formidle nynorsk litteratur» (Kulturrådet, u.å. b). Den nynorske litteraturstøtten ble avvirket, og man gjorde det heller mulig for forlag å søke støtte til redaksjonelle satsinger som fremmer litteratur på nynorsk.

Prosjektstøtte litteratur – andre litteraturtiltak var en broket ordning der det kunne søkes om støtte til svært mye forskjellig. I tillegg til ulike formidlingsprosjekt og diverse andre tiltak kunne det søkes om støtte til litteratur som utelukkende fantes digitalt, oversettelse av manus skrevet på andre språk enn norsk av minoritetsspråklige forfattere bosatt i Norge, og til tidsskrift som dekket kulturelle, økonomiske og sosiale tema fra et minoritetsperspektiv (Kulturrådet u.å. c). Sistnevnte punkt ble tatt ut i 2019 i forbindelse med at det ble opprettet en ny tilskuddsordning for tidsskrift og kritikk. Samtidig kom det inn et nytt punkt om støtte til oversettelse fra samisk til norsk etter en øremerket bevilgning fra departementet.

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt er dermed vidt definert. I ordningens formålsparagraf heter det at den skal «bidra til at norske forlag og utgivere kan initiere og utvikle prosjekter som er av høy kvalitet og gir en større bredde i norsk litteratur og offentlighet». Dette betyr likevel ikke at ordningen støtter hva som helst. I skrivende stund begrenser den seg til følgende:

- a) Større utviklingsprosjekt som omfatter flere planlagte bokutgivelser i en sammenheng og der bokutgivelsene skal skje innenfor en avgrenset tidsperiode, som for eksempel en redaksjonell satsing som fremmer litteratur på nynorsk, oversettelser av verk fra et spesifikt språkområde eller innenfor et tema eller edisjonsfilologisk arbeid knyttet til nytgivelser av norske klassikere
- b) Utgivelse/tilgjengeliggjøring av ny norsk skjønnlitteratur og sakprosa, som utelukkende finnes digitalt.
- c) Oversettelse til norsk av litterære manus skrevet av minoritetsspråklige forfattere som er bosatt i Norge, og der originalutgivelsen skal gis ut på norsk.

- d) Distribusjon av tilrettelagt litteratur med enkelt innhold. Eventuelt tilskudd vil gis i form av innkjøp av et nærmere bestemt antall eksemplarer til folkebibliotekene.¹⁶³
- e) Oversettelse til norsk av litterære verk skrevet på samisk av forfattere bosatt i Norge. Det forutsettes at forlaget har inngått avtale med både forfatter og oversetter om å gjennomføre oversettelsen. (Kulturrådet, 2020)

Som vi ser omfatter denne listen mye. Kulturrådets informant beskriver selv ordningen som «mangslungen», og kaller det en «restordning». Den vide formålsparagrafen har flere fordeler og noen ulemper. På den positive siden er ordningen egnet til å supplere de andre støtteordningene. Den kan fange det som faller utenfor de andre ordningene, sørge for inkludering og mangfold og åpne for støtte til litteratur utenfor papirbokformatet. Paragraf 3 kan lett revideres, og er i stadig utvikling. Baksiden er at ordningen kan framstå som diffus, noe informanter fra forlagshold også bekrefter.

Ordningen er selektiv, og den har ikke et eget vurderingsutvalg. En saksbehandler i Kulturrådet vurderer søknadene ut fra et sett med kriterier og skriver en innstilling. Deretter er det Faglig utvalg for litteratur som fatter vedtak.

I vurderingen av søknader til denne støtteordningen legges det vekt på «faglig innhold, profesjonalitet og kvalitet samt tiltakets relevans for Kulturrådets strategi for litteraturområdet. I den samlede prioriteringen av søknader til denne ordningen vektlegges også geografisk fordeling og hvorvidt tilskuddet vil bidra til å styrke bredden i norsk litteratur» (Kulturrådet, 2020).

163 Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge ble i 2015 slått sammen med Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne og fikk nye retningslinjer. Tidligere kjøpte man på ordningen inn tilrettelagt litteratur (med enkelt innhold). Disse bøkene fulgte et annet behandlingsløp enn de andre bøkene på ordningen. Her var det Faglig utvalg for litteratur som fattet vedtak. Siden disse bøkene ikke ble vurdert av vurderingsutvalget for barne- og ungdomslitteratur slik som de andre bøkene på ordningen, ble de i 2015 tatt ut av ordningen og flyttet til «Prosjektstøtte litteratur – andre litteraturtiltak», før de i 2016 kom med i den nye ordningen Tilskuddsordning for litteraturprosjekt (se punkt e ovenfor).

Det heter videre at med «utgangspunkt i et faglig og kunstnerisk skjønn» vil særlig følgende punkter kunne legges til grunn for vurderingen: begrunnelse, om prosjektet er nyskapende, søkers erfaring, målform, markedssvikt og «betydning for særskilte målgrupper», særlig barn og unge (op.cit.).

I intervju med Borg i 2018 bemerket Arne Vestbø i Kulturrådet at det foreløpig ikke hadde kommet inn noen «voldsomt spenstige» søknader til Litteraturprosjekt-ordningen, og utdypet: «For eksempel har vi ikke sett et forlag som sier at 'nå skal vi gi ut den afrikanske litteraturens kanon'. Egentlig inviterer denne prosjektstøtten til det» (Borg, 2018, s. 26).

Forlagene brukte på sin side tid på å forstå Litteraturprosjektordningen. En forlagsrepresentant som både har søkt om og mottatt støtte, beskriver den som «veldig uklart definert», og utdyper på følgende måte: «Tok litt tid å finne ut av hva de egentlig ønsket seg. Tror ikke de helt visste det selv i Kulturrådet heller. Og sånn sett er den selvfølgelig litt vanskelig å forholde seg til.» På den andre siden beskriver han at ordningen bidro til at forlaget fikk realisert et krevende prosjekt, og var «lukrativ» da støtten ble innvilget.

Inntrykket fra våre intervjuer er at forlagene nå har fått prøve seg fram og har fått en forståelse av hva som er tanken med tilskuddsordningen og at den fungerer rimelig bra. Et blikk på listene over tildelt støtte de siste årene forteller også at ordningen har bidratt til å sjøsette flere viktige prosjekter, ikke minst i kategorien oversatt litteratur. Blant annet har Skald forlag i Leikanger i flere år fått støtte til sin anerkjente serie med oversettelser av verdensklassikere til nynorsk. Solum Bokvennen har initiert en rekke kvalitetsprosjekter, som oversettelser av japansk, georgisk og østafrikansk samtidslitteratur, noe av det Vestbø etterlyste tidligere. Vidarforlaget og Audiatur forlag har begge lansert serier med oversettelser av klassisk filosofi og samtidsfilosofi. I alle tilfeller dreier det seg om forlagsløft som er avhengig av økonomisk støtte for å kunne realiseres. Blant andre større prosjekter som har fått støtte, finner vi e-bokportalen bokselskap.no (Det norske språk- og litteraturselskap).

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt støtter også oversettelse til norsk av litterære manus skrevet av minoritetsspråklige forfattere som er

bosatt i Norge, og der originalutgivelsen skal utgis på norsk. Også dette er en videreføring av Mosaikk-programmet. Ifølge Kulturrådets informant kom det tidligere «veldig få søknader» til denne typen prosjekter. Men de siste årene har det vært en vekst. I 2018 fikk Aschehoug eksempelvis tilskudd til utgivelse av en ny antologi med tekster av fribyforfattere¹⁶⁴ bosatt i Norge.

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekter er generelt preget av et ønske om å stimulere til økt bredde og mangfold i norsk litteratur. Inkludering er også et viktig aspekt. På denne måten bidrar ordningen til å oppfylle flere sentrale mål for Kulturrådet. Et generelt mål for Kulturrådet er at kunst av høy kvalitet skal gjøres tilgjengelig for flest mulig. Ordningen støtter derfor både tilrettelagt litteratur med enkelt innhold og prosjekter som retter seg mot lesere som forlagene ellers har problemer med å nå ut til.

Det er kanskje dette mangfoldet av mulig støtteverdige prosjekter som gjør at forlagene generelt har brukt tid på å forstå ordningen.

I siste søknadsrunde før arbeidet med denne utredningen ble avsluttet i 2020, kom det inn hele 24 søknader til behandling i tilskuddsordningen for litteraturprosjekt, noe som er en markant økning sammenlignet med året før. Dette førte til en «ekstra stram budsjettamme», som igjen førte til at det «kun [var] de aller beste prosjektene som fikk støtte.»¹⁶⁵ Det er ikke spesifisert i kriteriene om noen av de mange typer tiltak innenfor tilskuddsordningen skal ha fortrinnsrett i framtida hvis søknadsmengden fortsetter å øke. Men Fagutvalget for litteratur signaliserer gjennom ord og handling at det ønsker å støtte det som tidligere gikk under navnet «Mosaikk»-litteratur.

164 «For at en person skal komme inn under fribyordningen, må han/hun beviselig være truet eller forfulgt i sitt hjemland på grunn av sine ytringer. Fribyforfatterne kommer fra over 20 ulike land og utgjør en mangfoldig gruppe som skriver på en rekke språk og innen en rekke sjangre; de er forfattere av både skjønnlitterære og faglitterære verk, dramatikere, poeter, redaktører, oversettere, forleggere, journalister og avis-/karikaturtegnere» (Norsk Pen, https://norskpen.no/nb_NO/om-fribyforfatterne/).

165 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturprosjekt/tildelinger>

Oppsummering

Innkjøpsordningen for oversatt litteratur skiller seg klart fra de andre innkjøpsordningene. For det første er det *en* søknadspott for alle typer bøker, og det ligger et ganske bredt sett kriterier til grunn for å tildele støtte, blant annet begrunnelsen for hvorfor verket skal komme ut på norsk, prøveoversettelsen, om verket tidligere har vært oversatt til norsk, hvilket språk verket oversettes fra, og om oversettelsen bidrar til økt bredde i litteratur utgitt på norsk. Dette betyr at langt flere forhold enn bare «litterær kvalitet» avgjør tildeling, særlig hvordan en oversettelse kan bidra til bredde i bibliotekene. Vurderingsutvalget tenker bevisst på hva offentligheten trenger å ha tilgjengelig på norsk. Mens ordningen for norsk skjønnlitteratur sikrer bredden gjennom automatikk og høy andel innkjøp, er ordningen for oversatt mer begrenset i omfang og må derfor sikre bredde gjennom beslutninger basert på en mer uttalt kulturpolitisk logikk. I tillegg har ordningen et indirekte formål om å sikre oversettergruppa: Uten kompetente oversettere med kjennskap til mange ulike språk kan man ikke ha en oversatt litteratur av høy kvalitet.

Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt er en ambisiøs og bredt innrettet ordning. Våre analyser tyder på at forlagene har brukt tid på å forstå ordningen og hvordan den kan benyttes, men at en del av forlagsbransjen, særlig forlag som orienterer seg mot den oversatte litteraturen, har funnet måter å bruke denne ordningen på til mer helhetlige satsinger. Ordningen fungerer således etter hensikten, og har hatt stor betydning for at det fremdeles kommer ut oversettelser av litteratur på «mosaikk»-språkene. Samtidig gjør ordningens temmelig brede innretning at den oversatte litteraturen kan være utsatt hvis det kommer flere søknader rettet mot andre områder innenfor denne tilskuddsordningen.

Det er også viktig å merke seg at ingen av de to ordningene hver for seg sikrer lønnsomhet i oversettelser av smale titler. Det er først sammen og i kombinasjon med andre ideelle og offentlige støtteordninger det blir mulig å skape en brukbar økonomi rundt oversatte kvalitetstitler som er viktig for utviklingen av Norge som språklig og litterær nasjon.

Ifølge Even-Zohar (1990) er svake nasjonale litteraturer svært utsatt for påvirkning av importert litteratur fra sterke globale språkkulturer. Innkjøpsordningene for norsk litteratur har vært et svært vellykket grep for å motvirke en slik utvikling. For det norske litterære delfeltet oversatt litteratur har dette derimot vært en ulempe. Innkjøpsordningene for oversatt litteratur og tilskuddsordningen for litteraturprosjekt er etablert for å bøte på denne situasjonen. Våre funn er at begge ordningene fungerer i tråd med hensikten når det gjelder litteratur rettet mot målgruppen voksne, men i mindre grad når det gjelder litteratur rettet mot barn og unge. Innkjøpene av oversatt barne- og ungdomslitteratur er fremdeles sterkt dominert av titler med engelsk eller svensk som originalspråk.

For oversatt litteratur for voksne lesere har de to ordningene bidratt sterkt til et stabilt tilfang av kvalitativt svært gode titler på norsk fra et bredt utvalg av originalspråk. For delfeltet oversatt litteratur har dette ført til en utspalting av to langt på vei adskilte kretsløp. Dermed ligner det norske oversatt-feltet en god del på organiseringen av litteraturfeltet i Frankrike, slik Escarpit (1971) og Bourdieu (2000) beskriver det. Vi finner ett felt for «begrenset produksjon» underlagt en kunstlogikk, med titler fra originalspråk med mindre språklig slektskap til norsk, og der finansieringen hentes fra Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt, Innkjøpsordningen for oversatt litteratur og fra andre støtteordninger med ideell innretning. Hovedkanalen for distribusjon av denne litteraturen er folkebibliotekene. Feltet for «storskalaproduksjon» er derimot preget av oversettelser fra engelsk og svensk, har en kommersiell innretning og distribueres gjennom salg i bokhandel. I likhet med franske forhold finner vi forlag som først og fremst hevder seg i ett av de to feltene. En viktig forskjell fra beskrivelsene av den franske litteraturen er at de norske inkumbentforlagene opererer i begge kretsløpene.

Utviklingen på oversattfeltet demonstrerer en viktig fordel ved dagens bredt innrettede innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur. Erfaringene fra oversattfeltet tyder på at en mindre og mer selektiv innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur kunne bidratt til en utvikling i retning av to litterære kretsløp også i Norge. Ansatsen til to kretsløp på oversattfeltet betyr like-

vel ikke at innkjøpsordningen for oversatt litteratur og tilskuddsordningen for litteraturprosjekt fungerer mot sin hensikt. Størrelsen på den internasjonale litteraturen innebærer at det vil være svært vanskelig for Kulturrådet å legge til rette for ett bredt felles kretsløp for dette delfeltet. Slik vi vurderer det, er dagens situasjon med to delvis atskilte litterære kretsløp langt bedre enn det reelle alternativet: ett rendyrket kommersielt felt for oversatt litteratur.

Litteratur

- Bjerke, P. (2019). MacManus revisited. I: P. Bjerke, B.K. Fonn & B.R. Mathisen (red.), *Journalistikk, profesjon og endring* (s. 43–64). Svolve: Orkana Akademisk.
- Borg, M.O. (2018). *Delene som utgjør helheten. En undersøkelse av Mosaikk-litteratur (2000–2015)* (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Den norske Forleggerforening (u.å.). *Statistikk*. Hentet fra <https://forleggerforeningen.no/bransjefakta/statistikk/>
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Even-Zohar, I. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. I: *Polysystem Studies [=Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, s. 45–51.
- Fagermo, H.R. (2016). *Nynorsk som skjønnlitterært omsetningspråk. Den mothegeomoniske arven* (Masteroppgave). Volda: Volda Høgskulen.
- Gran, A.B. (2002). *Mosaikk – Når forskjellene forener. Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*. Rapport nr. 28. Oslo: Norsk kulturråd (<http://www.kulturradet.no/documents/10157/c1eaffe2-3550-40b7-88ca-6170638848c8>).
- Hekkanen, R. (2009). Fields, networks and Finnish prose: A comparison of Bourdieusian field theory and actor-network theory in translation sociology. I *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2008* (s. 1–22).

- Haarberg, J. (2017). *Nei, vi elsker ikke lenger: Litteraturen og nasjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johander, C. (2007). *Med vindu mot verden. Den oversatte skjønnlitteraturen ved tre store forlag* (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Kulturrådet (2013, 10. juni). *Ny ordning for innkjøp av oversatt sakprosa*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/litteratur/vis-artikkel/-/aktuelt-ny-ordning-for-innkjop-av-oversatt-sakprosa>
- Kulturrådet (2015). *Nye retningslinjer for innkjøpsordningen for oversatt litteratur. Faglig utvalg for litteratur*. Notat til R6/15. Oslo: Kulturrådet.
- Kulturrådet (2019). *Retningslinjer for innkjøpsordningen for oversatt litteratur*. Vedtatt av Norsk kulturråd 2.4.2019. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/ac5d5ed2-91a8-43f5-aed7-c7ebb44b1162>
- Kulturrådet (2020). *Støtteordning Litteraturprosjekt*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturprosjekt>
- Kulturrådet (u.å. a). *Norske klassikarutgivingar (Avsluttet)*. Hentet 8.8.2020 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/norske-klassikar-utgivingar>
- Kulturrådet (u.å. b). *Nynorsk litteraturstøtte (Avsluttet)*. Hentet 6.8.2020 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/nynorsk-litteraturstotte>
- Kulturrådet (u.å. c). *Prosjektstøtte litteraturtiltak (Avsluttet)*. Hentet 6.8.2020 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/prosjektstotte-litteratur>
- Naper, C. (1997). *Lesestoff eller hyllefyll?: Søkelys på Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Hio-rapport 5/1997. Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Naper, C. (2007). *Kvinner, lesning og fascinasjon: «Bestselgere» i bibliotek og kiosk*. Oslo: Pax forlag.
- Naper, C. (2009). Fra mangfold til enfold: Norsk litteraturpolitikk og norske lesevaner i forandring, *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 1, 2009.

- Pettersen, K.Ø. (2010) *Seriens forestilte fellesskap En bokhistorisk, litteratursosiologisk og tekstfortolkende studie av bokserien marg (2000–2008)* (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Rindal, M., Egeberg, E.H. & Formo, T. (1998). *Brobyggere: Oversettelser til norsk fra middelalderen til i dag: Festskrift ved Norsk Oversetterforenings 50-årsjubileum*. Oslo: Aschehoug.
- Vurderingsutvalget (2015). Rapport fra Vurderingsutvalget for oversatt litteratur 2015. Upublisert. Oslo: Kulturrådet.
- Vurderingsutvalget (2018). Rapport fra Vurderingsutvalget for oversatt litteratur 2018. Upublisert. Oslo: Kulturrådet.
- Vurderingsutvalget (2019). Rapport fra Vurderingsutvalget for oversatt litteratur 2019. Upublisert. Oslo: Kulturrådet.

Vilkår for visuell litteratur

Av Lars J. Halvorsen og Irene Hillestad

Innleiing

I dette kapittelet skal vi vurdere korleis tilskotsordninga for litteraturproduksjon og innkjøpsordningane for teikneseriar og innkjøpsordninga for sakprosa for barn og unge påverkar den visuelle litteraturen i Noreg. Undersøkinga tek utgangspunkt i Bourdieus (2000) og Escarpits (1971) diskusjonar om danninga av to separate felt eller krinsløp innanfor den franske litteraturen. Vi vil sjå denne diskusjonen opp mot nyare forskning om utviklingstrekk innanfor den internasjonale bokbransjen, med hovudvekt på barnelitteratur og visuell litteratur. Som vi skal sjå, er det ein akselererande utvikling i underhaldningsindustrien, der forlag vert kjøpte opp av mediekonglomerat, noko som bidreg til danninga av to litterære krinsløp, eit kommersielt og eit kunstnarisk, og ein kommodifisering av litteraturen i det kommersielle krinsløpet. Fokuset for analysen vil vere korleis dei tre tilskotsordningane påverkar samansettinga og forholdet mellom ulike forlagstypar, relasjonar mellom forlag og visuelle litteratar, og føresetnadene i feltet for å skape ny visuell litteratur av god kvalitet.

Det finst mykje forskning om økonomiske utviklingstrekk innanfor den globale forlagsbransjen. Eit sentralt funn er at underhaldningslitteraturen i lang tid har konverbert med andre underhaldningsuttrykk, vorte meir standardisert og innretta mot bruk på fleire plattformer. Denne strategien, som ofte vert omtala med akronymet COPE – Create Once, Publish Everywhere, har akselerert dei siste tiåra (Bechmann, 2012; Jenkins, 2006; Thompson, 2010). Gjennom fusjonar og oppkjøp vert stadig fleire av dei viktige forlaga underlagde multinasjonale mediekonglomerat som arbeidar etter COPE-prinsippet. Taxel (2010) har tatt for seg korleis desse utviklingstrekk har påverka litteraturen som rettar seg mot barn og

ungdom. Ifølgje Taxel (2010, s. 481) fører utviklinga til kommodifisering av litteraturen. I staden for å utgje einskilte verk satsar mediekonglomerata på å etablere bokseriar, bygge desse opp til «brands» og distribuere dei i seriar på fleire plattformer slik som filmar og TV-seriar. Global eksport av underholdninga krev tilpassing av budskapen i litteraturen slik at den kan passe inn over alt.

Taxel (2010) peikar også på ei motkraft mot denne utviklinga. Samstundes som forlag vert kjøpte opp, vert det etablert ei rekkje nye uavhengige nisjeforlag. Desse er drivne av politisk medvitne og kunstnarisk ambisiøse forleggjarar, som med små middel har lukkast å skape svært god litteratur. Ein faktor som har fremja denne utviklinga i USA og Storbritannia, er at offentlege bibliotek prioriterer slik litteratur i sine innkjøp.

Utviklinga Taxel (2010) skildrar, omfattar også sakprosa retta mot barn og unge. Ifølgje Kiefer og Wilson (2010) vert det gitt ut stadig meir faktabasert litteratur for barn og unge, men den faktabaserte litteraturen skil seg lite i form frå skjønnlitteratur retta mot same målgruppe. Internasjonalt vert den ofte gitt ut på dei same forlaga som gir ut skjønnlitteratur for barn. Det er verdt å merke seg at bakgrunnen for etableringa av innkjøpsordninga for ny norsk sakprosa for barn og unge (under namnet faglitteratur) i 1996 nettopp var at sakprosaen for barn og unge som vart utgitt i Noreg, var dominert av omsette internasjonale utgjevingar, laga for eksport og difor tematisk innretta mot publisering kvar som helst (Nielsen, 2016, s. 26).

Forskninga på teikneseriar fokuserer sjeldan på dei økonomiske tilhøva, men temaet vert handsama indirekte i historiske framstillingar av utviklinga til mediet (sjå til dømes Kukkonen, 2013; Vessels, 2010). Historisk sett har dei skilsettande teikneseriane i Noreg vore importerte, og da særleg frå USA, Frankrike og Belgia. Vi vil difor her fokusere mest på utviklinga innanfor desse to tradisjonane. I etterkrigstida har dei amerikanske teikneseriane vore prega av ei todeling. Det store fleirtalet av amerikanske teikneseriar har i lang tid vore dominert av kommersielt innretta, formelbaserte teikneseriar for barn, dels med koplingar til andre format. Kom-

modifiseringa av amerikanske teikneseriar har opphav i historiske tilhøve. I etterkrigstida vart dei amerikanske teikneserieforlaga utsette for påstandar om at dei forderva barna. Løysinga for utgjevarane var å underkaste seg den såkalla «comics code», som er eit sett sjølvpålagde retningslinjer om å unngå kontroversielle tema. Til dømes skulle superheltane utan unntak vere gode førebilete som opptredde patriotisk, aldri rusa seg og hadde svært sømmelege romantiske relasjonar (Kukkonen, 2013). I Noreg er den altruistiske, rettskafne og mjølkedrikkande Fantomet eit illustrerende døme på eit importert teikneseriebrand som følgjer «comics code». I opposisjon til dei tekkelege underhaldningsteikneseriane retta mot barn vaks det etter kvart fram eit undergrunnsteikneseriemiljø. Undergrunnsmiljøet braut med teikneseriekodeksen og gav ut teikneseriar retta mot eit eldre publikum, og ofte med ein skarpere politisk brodd. Marvel Comics er eit døme på denne tradisjonen, der handlingane ofte vart sette i eit dystopisk samfunn og der superheltane hadde «menneskelege» problem som rusavhengigheit og nevrosar (Neraal, 2019a).

Det finst også andre tradisjonar innanfor teikneseriefeltet. Den fransk-belgiske teikneserietradisjonen, ofte omtalt som *bande dessinée* (heretter BD), er ei fellesnemning på teikneseriar laga for eit fransk og belgisk publikum. Samstundes er BD eksportert til andre europeiske land i stort omfang (Vessels, 2010). I Noreg har til dømes Tintin, Viggo og Asterix gjort stor suksess. BD skil seg klart frå amerikanske kommodifiserte teikneseriar. Ein større del av BD rettar seg mot eit eldre publikum, dei er ofte meir samfunnskritiske og inneheld i nokre høve eksplisitte grafiske skildringar av vald og sex. Litteraturforma oppnådde også ei viss kunstnarisk verdsetjing allereie frå midten av 1970-talet (Vessels, 2010, s. 175). I seinare tid har BD i aukande grad vorte nytta til biografiske og politiske prosjekt. Eit kjent døme er iranskfødte Marjane Satrapis *Persepolis* som vart gitt ut på norsk på forlaget No Comprendo Press. *Bande dessinée* som uttrykk har også klare koplingar til det politiske satireuttrykket.

Oppkjøp og fusjonar innan underhaldningsbransjen og COPE-forretningsmodellen har fått store følgjer for kva type litteratur som vert skapt og gitt ut. Med Escarpits omgrepsapparat kan prosessane som Taxel

(2010) skildrar, sjåast på som ei utvikling i retning av to klart skilde krinsløp for barnelitteraturen. Det eine krinsløpet er prega av masseproduksjon der globale aktørar som følgjer COPE-strategien, dominerer (Thompson, 2010; Bechmann, 2012; Jenkins, 2006). Barnelitteraturen som følgjer dette krinsløpet, vert skapt for eit eintydig kommersielt føremål, er kommodifisert og har låg kunstnarisk og samfunnsmessig verdi. Det andre krinsløpet er mindre og består av litteratur som vert skapt med ein kunstnarisk og/eller politisk ambisjon i botnen. Vi finn dei same utviklingstrekk i den internasjonale teikneseriebransjen. Taxel (2010) nyttar Harry Potter-franchisen som eit døme på utviklinga, men kunne like gjerne nytta Marvels teikneserieunivers som vart kjøpt opp av Disney i 2009, eller Dragon Ball innanfor den japanske manga-tradisjonen. Både Marvel-universet og Dragon Ball har vorte opphav til ei rekkje animerte filmar, fleire titals «live action-filmar» og eit stort tal TV-seriar.¹⁶⁶ Over tid har det vakse fram eit reindyrka kommersielt krinsløp for teikneseriar som dels følgjer COPE-strategien, er formelbasert og aktivt unngår kontroversielle tema.

Visuell litteratur i Noreg

Forlaga som gav ut visuell litteratur i Noreg, kan grovt sett delast i tre grupper. Vi har dei to forlagstypene som Taxel omtalar, kommersielle forlag og nisjeforlag, og i tillegg har vi inkumbentforlaga. Det nye norske forlagshuset Strawberry Publishing er eit døme på eit kommersielt forlag. Strawberry har mellom anna kopla til seg den norske bestseljaren Jørn Lier Horst, som saman med illustratøren Hans Jørgen Sandnes gir ut barnebokserien Detektivbyrå nr. 2. Det fremste dømet på ein internasjonal kommersiell aktør i norsk litteratur er Egmont Gruppen. Egmont har verksemd i 30 land og gir ut vekeblad, tidsskrift, bøker og teikneseriar. Dei er også eigar av TV 2 og har eigarskap i digitale medium, film og kinoverksemd. Egmont eig også halvparten av aksjane i Noregs største forlagshus,

166 https://snl.no/Marvel_Comics; <https://snl.no/manga>

Cappelen Damm (Neraal, 2019b). Egmont Gruppen har fleire av trekk som Taxel (2010) og Kukkonen (2013) har peika på. Gjennom oppkjøp har konsernet diversifisert til ein rekke nye plattformer, noko som legg godt til rette for ein COPE-strategi. På teikneseriesida gir Egmont ut kommodifiserte amerikanske brands som Donald og Billy. Dei har tidlegare gitt ut og sit framleis på rettane til ei rekkje andre teikneseriebrands. Egmont satsar tungt på stripeseriar som er ein teikneseriesjanger med stort kommersielt potensial, men dei har her satsa på norske seriar, til dømes det nye bladet Radio Gaga. Egmont sit også på rettane til fleire BD-seriar, til dømes Asterix, Blueberry og Lucky Luke. Krüger & Krogh-serien, ein av dei nyare satsingane i forlaget, er sterkt inspirert av den fransk-belgiske tradisjonen.

Nisjeforlaga er spesialistar på ein eller fleire av litteraturtypene barnelitteratur, bildebøker, teikneseriar og sakprosa. Dei fleste har ein hovudsakeleg ideell eller kunstnarisk orientering. Nokre av dei sentrale norske nisjeaktørane er imprint. Til dømes inngår Omnipax, ein viktig aktør innanfor skjønnlitteratur og sakprosa retta mot barn og unge, som ei redaksjonell eining i Dreyer Forlag Oslo,¹⁶⁷ medan forlaget Ena, som har spesialisert seg på illustrert barne- og ungdomslitteratur og samarbeider med ei rekkje anerkjente kunstnarar, er eit imprint under det kommersielt orienterte forlagshuset Vigmostad & Bjørke. Dei fleste nisjeforlaga innanfor barnebøker, bildebøker, kunstbøker og ulike teikneseriesjangrar er uavhengige. Desse liknar på dei nye uavhengige nisjeforlaga som Taxel (2010) skildrar. Blant dei norske nisjeaktørane finn vi fleire døme på idealistiske og kunstnarisk ambisiøse forlag som lukkast med å skape litteratur av høg kvalitet trass i små budsjett. For å nemne eit par døme: No Comprendo Press publiserer verka til ei rekkje anerkjente teikneserieskaparar og bildebokforfattarar. Forlaget vert drive på høgt profesjonelt nivå frå eit lite eittromslokale i Herslebs gate i Oslo. Rommet fungerer som kombinert bokutsal, arbeidsrom, møterom og varelager. Magikon forlag vart etablert i 2007 av illustratør og barnebokforfattar Kristin Roskifte og

167 Mater AS, som er eigd av Bjørn Smith-Simonsen, eig forlaga Pax, Spartacus og Dreyer Oslo (Helsvig & Neraal, 2018).

hennar sambuar, illustratøren Svein Størksen. Forlaget gir ut bildebøker og kunstbøker knytte til visuelle fag. Forlaget gir ut fleire prisvinnande forfattarar, teikneserieskaparar og illustratørar. I 2019 vann Roskifte sjølv Nordisk råds barne- og ungdomslitteraturpris for boka *Alle sammen teller*, gitt ut på Magikon.

Dei norske inkumbentforlaga er kjenneteikna ved at dei både oppnår høg kunstnarisk anerkjenning og ein dominerande marknadsposisjon innanfor dei fleste delane av litteraturen. Dei fleste av vinnarane av dei mest prestisjefylte litteraturprisane er gitt ut på eit av desse forlaga. Inkumbentane består av dei tre største forlagshusa Cappelen Damm, Aschehoug og Gyldendal. I tillegg kan Samlaget reknast til denne gruppa på grunn av forlaget sin dominerande posisjon innanfor nynorskklitteraturen. Samlaget skil seg likevel mykje frå dei tre andre dominerande forlagshusa ved ein sterkare kunstnarisk orientering. Samlaget hevdar seg særleg godt i prisutdelingar innanfor barnelitteraturen, med ni Brageprisar og like mange Kritikarprisar for litteraturtypen sidan 1995. Både Cappelen Damm, Aschehoug og Gyldendal er kjend for å ha dyktige forleggjarar for barnelitteratur og visuell litteratur. Barneboksatsinga til desse forlaga skil seg frå Samlaget ved at dei gir ut barnelitteratur i heile spekteret frå omsettingar av internasjonale kommodifiserte bokbrands til prisvinnande sakprosa, kunstbildebøker og teikneseriar.

På utøvarsida er illustratørar og teikneserieskaparar, som vi med ei fellesnemning vil kalle visuelle litteratar, den viktigaste målgruppa for dei tre tilskotsordningane som rettar seg særskilt mot den visuelle litteraturen. Dei visuelle litteratane høyrer til ei laust samansett yrkesgruppe som har spisskompetanse på visuell historieforteljing. Mange av utøvarane har kunstfagleg utdanning innan illustrasjon eller design, nokre har utdanning innan animasjon, medan andre er sjølvlærde. Dei visuelle litteratane er svakare organisert enn andre grupper i litteraturfeltet. Dette skuldast ei fragmentering av fagorganiseringa blant dei visuelle litteratane. Sidan det ikkje er snakk om ei homogen yrkesgruppe, er dei i liten grad organisert etter yrke. Til dømes er ein god del visuelle litteratar organiserte etter målgruppe i NBU, nokre er organiserte etter sjanger i NFFO, andre etter

formidlingsform eller uttrykk gjennom Tegnerforbundet eller Grafill. Det er også store skilnader innanfor dei einskilde organisasjonar. Til dømes organiserer Grafill både kunstnarar, sjølvstendig næringsdrivande i ein oppdragsmarknad og lønsmottakarar i design- og kommunikasjonsbyrå. Ein konsekvens er at organisasjonen vert prega av interne motsetnader mellom medlemmer som identifiserer seg med kunsten og som livnærer seg i ein stipend- og vederlagsmarknad, og medlemmar som er meir opp-tekne av enten arbeidstakarvilkår eller næringspolitiske tilhøve.

Vi har intervjuat 12 visuelle litteratar som arbeidar innanfor ein eller fleire av sjangrane teikneseriar, bildebøker og sakprosa for barn og unge. Utvalet er sett saman av godt etablerte utøvarar, utøvarar som er i ferd med å etablere seg, og av debutantar. Nokre av informantane har vunne prestisjefylte prisar, medan andre har hatt stor kommersiell suksess. Ei skildring som går igjen i dei aller fleste intervjuar, er at det tek lang tid å etablere seg og at det er krevjande å få endane til å møtast økonomisk. Fleire av dei visuelle litteratane fortel om periodar dei har levd under fattigdomsgrensa eller vore avhengig av økonomisk støtte frå familiemedlemmar. Det finst også kunstnarisk høgt anerkjente visuelle litteratar som slit med å få endane til å møtast.

Representantar for fleira av interesseorganisasjonane og også nokre informantar frå forlagssida skildrar posisjonen til dei visuelle litteratane som svakare enn for andre utøvargrupper på litteraturfeltet. I motsetnad til forfattarar og omsetjarar er ikkje fastsetting av løn til illustratørane underlagt eit normalkontraktregime. I fleire av intervjuar er det presentert konkrete døme på at forlaga pressar illustratørar hardt på pris. Det blir mellom anna fortalt om konkrete illustratørar som har vorte svartelista av forlag etter å ha stilt krav. Både illustratørar og verbaltekstlege forfattarar som samarbeider med illustratørar, fortel det same. Nokre informantar frå forlagssida med erfaring frå både verbaltekstleg og visuell litteratur skildrar situasjonen til illustratørane som om lag like krevjande som situasjonen til forfattarar som arbeider med verbaltekstlege nisjeuttrykk, til dømes lyrikk.

I alle intervjuar vi har gjort med teikneserieskaparar, har vi spurt om kor mange profesjonelle og aktive teikneserieskaparar som finst i Norge,

og kor mange av desse som i hovudsak eller fullt ut kan leve av teikneseriar. Svara vi får er rimeleg samstemte. Om lag 30–40 personar skaper teikneseriar regelmessig, og ti til tolv av dei kan i hovudsak leve av denne verksemda. Blant dei som hovudsakeleg livnærer seg av å skape teikneseriar, er det nokre få som har blitt tildelt kunststipend, medan dei fleste andre lagar stripeseriar. Resten av teikneserieskaparane er heilt avhengige av inntekter frå anna arbeid for å skaffe seg eit levebrød. Fleire av informantane våre fortel at det er økonomisk naudsynt å kombinere teikneseriar med å illustrere bøker eller gjere grafisk arbeid, fordi det er betre betalt. Dei aller fleste av teikneserieskaparane er likevel tydelege på at det er teikneseriar dei aller helst vil halde på med, og at dei sjølve identifiserer seg sterkt med teikneserieutrykket.

Tilskotsordninga for litteraturproduksjon

Om ordninga

Tilskotsordninga for litteraturproduksjon (TLP) vart oppretta i 2016. Sjølv om det er ei temmeleg ny ordning, har Kulturrådet lang tradisjon for å støtte produksjon av visuell litteratur. Allereie i 1966 vart det øyremerkt 30 000 kr til produksjonstilskot til «2–3 kunstnarleg illustrerte store biletbøker» (Kirke- og undervisningsdepartementet, 1967, s. 17). Seinare har det vorte etablert eigne ordningar for produksjonstilskot til teikneseriar i bok- og albumsformat i 1991 og ei tilskotsordning til forlag som gir ut norske teikneseriar i løpande publikasjonar, i 1996.

TLP har tatt opp i seg desse ordningane. Dagens ordning rettar seg mot dei tre litteraturtypane teikneseriar, bildebøker og sakprosa for barn og unge. Føremålet med å etablere ordninga var «å bidra til at litteratur på norsk i utvalde kategoriar skal bli gitt ut, halde høg kvalitet og gjere ein større breidde i norsk litteratur og offentlegheit» (Kulturrådet, 2015). Bakgrunnen var ei forståing om at desse litteraturtypane er utsette for ein særskilt grad av marknadssvikt ved at dei både har høgare produksjons-

kostnader enn anna litteratur og rettar seg mot ein liten marknad. For alle litteraturtypar gjeld at originalutgåva skal verte gitt ut på norsk i Noreg. I *Retningslinjer for Tilskuddsordningen for litteraturproduksjon* vert litteraturtypepane avgrensa slik:

- a) Bildebøker. Med «bildebok» forstår vi her enten ei bok som formidler innholdet bare gjennom illustrasjoner (tekstløs bildebok) eller ei bok der det er illustrasjon(er) på hvert oppslag, og der de til sammen utgjør minst 50 prosent av omfanget.
- b) Sakprosa for barn og unge. Med «sakprosa» menes her litterære tekster som leseren har grunn til å oppfatte som direkte ytringer om virkeligheten, skrevet av én eller flere forfattere og for et allment publikum.
- c) Tegneserier. Med «tegneserie» menes her én-rutere, stripeserier eller verk der tegninger eller andre grafiske elementer formidler et budskap eller forteller en historie. Tegneseriesekvenser skal være det bærende elementet. (Kulturrådet, 2015)

Tilskot til litteraturproduksjon vert tildelt på bakgrunn av ein søknad som inneheld manus med illustrasjonar, eller anna relevant materiell som syner korleis utgjevinga kjem til å bli. Produksjonsstøtta er meint å vere ei direkte støtte under produksjonen av verket, i motsetnad til innkjøpsordningane som vert utbetalte indirekte som godtgjersle for innkjøp etter at verket er skapt. Innretninga på produksjonsstøtta er meir i tråd med «normal praksis» elles i Kulturrådet, men skil seg frå innkjøpsordningane.

I vurderinga av søknader vert det lagt vekt på fagleg innhald, profesjonalitet og kvalitet, samt i kva grad tiltaket er relevant for Kulturrådet sin strategi for litteraturområdet. Det er Fagleg utval for litteratur som fattar det endelege vedtaket om støtte ut frå felles retningslinjer for produksjonsstøtta, men dei tre ulike litteraturkategoriane har nokre skilnader i søknadshandsaminga. Søknaden om tilskot til teikneseriar vert handsama av Vurderingsutvalet for teikneseriar, medan bildeboksøknadene vert handsama av Vurderingsutvalet for bildebøker. Innstillinga i desse underutvala

vert send vidare til Fagleg utval for litteratur som gjer endeleg vedtak. Sakprosasøknadene vert ikkje handsama av eit vurderingsutval, men vert behandla direkte av Fagleg utval for litteratur på bakgrunn av ei fagadministrativ innstilling. Det er forlaget som søker om produksjonstilskot. Ved tilslag vert støtta send til forlaget som betalar ut den delen av støtta som skal gå til illustratør eller teikneserieskapar. Det kan vere ein viss variasjon i fordelinga mellom forlag og utøvar, men som oftast går 60 prosent av støtta til utøvar.¹⁶⁸ Fram til 2019 gjekk tilskot til sakprosa for barn og unge berre til forlaget, men frå 2019 har fordelinga følgd same praksis som for dei andre litteraturkategoriane.

Søknader og sakshandsaming

I 2016 vart til saman 118 søknader om tilskot til litteraturproduksjon innvilga. Vi kjenner ikkje talet på søknader det året. Frå og med 2017 finst komplette lister over handsama søknader på Kulturrådets nettsider. Tabellen nedanfor gir ei oversikt over søknader, vedtak og tildelingar for åra 2017–2019.

Tabell 10.1 Søknader og tilslag i Tilskotsordning for litteraturproduksjon. 2017–2019.

	2017	2018	2019	Samla
Tal på søknader	120	114	143	377
Tildelte søknader	71	81	99	251
Prosent tildelte søknader	59 %	73 %	69 %	67 %
Gjennomsnittleg tildelt beløp per søknad (1000 kr)	66	69	60	64
Totalt tildelt	4 694	5 551	5 900	16 145

¹⁶⁸ Det finst nokre unntak. Til dømes tek Samlaget imot statsstøtte. Difor blir det berre løyvd tilskot til utøvaren for Samlaget sine søknader.

Av tabellen kan vi lese at Kulturrådet i løpet av desse tre åra har handsama 377 søknader og gitt støtte til 251 av dei, tilsvarende 67 prosent.¹⁶⁹ Frå 2017 til 2019 har tildelingane auka med 25 prosent. Sidan talet på søknader ikkje har auka i like stort omfang, har delen som får tilslag, auka med 10 prosentpoeng. Vi har undersøkt om det er skilnader knytte til kjønn i søknader og tildelingar. Om lag halvparten av søknadene var for prosjekt som omfatta to eller fleire utøvarar. Denne gruppa søknader hadde ein markant lågare tilslagsrate (61 prosent) enn søknader til litteraturprosjekt med berre éin utøvar. For søknader som berre omfatta éin utøvar, sto om lag like mange kvinner som menn bak søknadene (86 mot 87), og tilslagsrata var temmeleg lik (70 prosent og 71 prosent).

I vedtakslistene på Kulturrådets nettsider vert det opplyst kva ordning 346 av søknadene er handsama under. Dette omfattar tildelingar av kr 15 187 000, tilsvarende 94 prosent av dei tildelte midlane totalt. Tabell 10.2 viser utfallet av søknadshandsaminga av desse søknadene fordelt på dei ulike kategoriane.

Av tabellen kan vi sjå at det samla sett vart innvilga klart mest tilskot til litteraturtypen teikneseriar. Om vi ser bort frå tilskot til teikneseriar i løpande publikasjonar, som vert handsama i neste underavsnitt, vart det gitt om lag like mykje tilskot til teikneseriar og bildebøker, medan tilskota til sakprosa for barn og unge utgjorde om lag halvparten av tilskotet til kvar av dei andre litteraturtypane. Vi ser også at det er store skilnadar mellom litteraturtypane med omsyn til moglegheita for å få støtte. Det er klart flest søknader om tilskot til bildebokproduksjonar, og her får nesten halvparten av søknadene avslag. Vurderingsutvalet for teikneseriar har hatt om lag like mykje midlar til fordeling som bildebøker, men har hatt færre søkarar. Dette har gitt ein avslagsrate på ein knapp femdel og vesentleg meir midlar til kvar tilskotsmottakar. I tildelingane for sakprosa for barn og unge, som har mindre midlar, men òg langt færre søknader til behandling, er avslagsrata 30 prosent.

Søknader om produksjonstilskot til bildebøker skal etter regelverket leggje ved enten bokmanus med illustrasjonar eller annet relevant materiell som viser

169 Tek vi med dei 118 innvilga søknadene frå 2016, er 369 ulike søknader innvilga i perioden.

Tabell 10.2 Søknader og tilslag i Tilskotsordning for litteraturproduksjon etter sjanger. 2017–2019.

Ordning	Søknader	Innvilga søknader	Prosent innvilga	Gjennom-snittleg tilskot (1000 kr)	Tildelt støtte totalt (1000 kr)
Teikneseriar bok/julehefte	116	94	81	48	5614
Teikneseriar i løpande publikasjonar					1636
Sum teikneseriar					7250
Bildebok	149	80	54	35	5242
Sakprosa for barn og unge	59	41	70	45	2695
Totalt	346	235	68	44	15187

tydelig hvordan utgivelsen kommer til å bli. Fleire av forleggarane som vi har intervjuet, opplever ei endring i forvaltninga av ordninga, der Kulturrådet dei siste åra har gitt uttrykk for at det er ein fordel å levere mest mogeleg ferdig materiale til vurdering av søknaden. Ein forleggar seier dette om utviklinga:

Kulturrådet har sagt at vi må ha så ferdig materiale som mulig for å vurdere søknadene. Det er ikkje noko problem for forlaget, men det er eit problem for illustratøren som får utbetalt pengane lenge etter at arbeidet har begynt, fleire månadar etter. [...] Eg meiner det ville ha fungert betre om ein gjekk tilbake til slik det var i starten, at ein leverte manus og fire illustrasjonar, det bør være tilstrekkelig for å vurdere prosjektet.

Vi kan ikkje fastslå årsaka til denne utviklinga, men ein informant peikar på ein mogeleg forklaring.¹⁷⁰ Utvala som vurderer søknader, kan verte påverka av den etablerte praksisen i forvaltninga av innkjøpsordningane, der ein vurderer ferdige verk. For utøvar og forlag bidreg denne praksisen til ei dreining frå å bli vurdert på kor lovande prosjektet er, til vurdering av den ferdige boka. Denne utviklinga i vurderingspraksis skapar større risiko for forleggar og utøvar. Sidan ein berre får éin sjanse til å søkje støtte på eit prosjekt, opplever forlaga at dei er tvungne til å levere stadig meir ferdig materiale saman med søknadene. I intervju med representantar for dei større forlaga vert dette først og fremst opplevd som eit likviditetsproblem for utøvaren, som må jobbe lenger før eit eventuelt tilskot vert gitt. For mindre forlag med svakare økonomi fører utviklinga til at det vert meir utfordrande å gå i gang med nisjeprosjekt med lågt kommersielt potensial.

Stripestøtte

Innanfor tilskot til litteraturproduksjon vert det gitt tilskot til nye norske teikneseriar i «løpende publikasjonar» (Kulturrådet, 2015). Denne typen

170 Det kan være at informantane også samanliknar med ei støtteordning som vart avvikla i 2015.

tilskot skil seg klart frå dei andre typane tilskot til litteraturproduksjon. Tilskotet vert gitt til forlag som publiserer norske seriar i teikneserieblad, og vert fastsett på bakgrunn av éin sats per side. Kulturrådet har støtta norske teikneseriar i teikneserieblad sidan 1996. bakgrunnen var at norske teikneseriar hadde ein svært svak marknadsposisjon på 1990-talet, og at norske teikneserieblad bestod av importerte teikneseriar som var billige å kjøpe rettane til. Det vart difor etablert ei ordning som subsidierte forlag som publiserte norske teikneseriar i teikneserieblada. Den typiske teikneserieskaparen som nytta ordninga, var stripeteiknaren. Difor går ordninga under kallenamnet stripestøtta. Søknadshandsaminga av stripestøtta skil seg markant frå resten av tilskotsordninga for litteraturproduksjon. Støtta har ein meir automatisk karakter, der tilskotet vert teknisk berekna på grunnlag av ein flat sats per side. Vurderingsutvalet har sett satsen til 700–800 kroner dei siste åra, avhengig av presset på den totale løyvinga. Ein kan også søkje om støtte til ikkje utgitt materiale – som ikkje er bi-seriar – i løpande publikasjonar. I slike tilfelle vert tilskotet bestemt på grunnlag av produksjonskostnader og søknadsbeløp. Fordelinga av tilskot mellom dei seks forlaga som fekk støtte 2017–2019, er vist i tabell 10.3.

Tabell 10.3 Tildelt beløp til teikneseriar i løpande teikneseriepublikasjonar etter forlag, 2017–2019.

	Tildelt beløp (1000 kr)	Del av løyvingane
Egmont	1157	71 %
Jippi	195	12 %
Strand	183	11 %
Bladkompaniet	75	4,6 %
Gyldendal	26	1,6 %
Totalt	1636	

Den kommersielle aktøren Egmont var den klart største mottakaren av stripestøtte desse tre åra. Dette speglar at Egmont har vore den dominerande aktøren i den norske marknaden for teikneserieblad, men også at Egmont i stor grad publiserer norske teikneseriar i desse blada. Dei andre mottakarane er nisjeaktørane innanfor teikneseriar som Jippi med bladet Forresten, Strand og Bladkompaniet. Gyldendal får noko støtte for bi-seriane i Nemi-bladet. Det er skjedd to viktige endringar med verknad for framtidig fordeling av dette tilskotet. Den første er at Jippi sitt blad Forresten har gått inn, den andre endringa er at Håkon Strand, som syndikerer norske teikneseriar til avismarknaden, etablerte Strand forlag i 2019. I denne prosessen bytte Frode Øverli og Børge Lund til Strand forlag med sine bestseljarar Pondus og Lunch.

Tilskot til teikneseriar i løpande publikasjonar har størst innverknad på stripeseriar og ruteseriar, som vi her vil sjå som ein underkategori av stripeserien. Stripeseriar vert publiserte i både aviser og teikneserieblad. Utvikling av eit levebrød innanfor stripeseriar er som oftast avhengig av eit solid fotfeste i begge marknadane. Etablering i avisemarknaden tek ofte lang tid. Når ein stripeserie er skapt, er den avhengig av å bli publisert i eit blad i ein periode for å skape nok merksemd til å bli attraktiv for avismarknaden. I avismarknaden er det viktig å få serien inn i ei stor dagsavis. Ei stripe i VG kan gi ei inntekt i overkant av 500 kroner per dag, men dette fordrar eksklusivitet overfor avisa sine konkurrentar. Ein kan difor ikkje syndikere same serie til VG og Aftenposten. Derimot er det mogeleg å syndikere litt eldre striper til aviser som ikkje konkurrerer direkte med hovudsyndikatøren, til dømes region- og lokalaviser. Godtgjersla for slike syndikat er mykje lågare. Det tek normalt lang tid å etablere ein tilstrekkeleg stor portefølje bisyndikat. Føresetnaden for hovudsyndikatet er at stripeteiknaren må forplikte seg til å tilby ein komplett serie, som normalt består av seks striper i veka. Ifølgje våre informantar på forlags- og utøvarsida er dette ein fulltidsjobb, sjølv for ein erfaren stripeteiknar. Serieskaparar i etableringsfasen blir difor bundne til fulltidsarbeid med serien i lang tid før eit tilstrekkeleg inntektsgrunnlag er på plass.

Tilskot til norske teikneseriar i løpande publikasjonar vert gitt til forlaget for å ta inn ein norsk serie i eit teikneserieblad, i staden for ein mykje billigare internasjonal serie. Godtgjersla for ein norsk bi-serie i eit teikneserieblad har tradisjonelt vore om lag 2500 kroner per side, og for nokre utgjevingar er den høgare. Stripestøtta har historisk utgjort mellom halvparten og ein tredjedel av dette, og dei seinare åra har den lege på om lag ein tredjedel. Sjølv med tilskot er det framleis billigare å ta inn ein utanlandsk serie enn ein norsk, men mange forlag vel å ta inn norske seriar i blada fordi dei oppfattar at dei held høgare kvalitet og at dei er betre tilpassa norske lesarar.

Å få serien inn i eit teikneserieblad er ein dørøpnar til avismarknaden. Utgjeving i blad er også avgjerande for økonomien til stripe-teiknaren i dei tronge etableringsåra og i økonomien til etablerte serieskaparar. Sjølv om nokre få stripeserieskaparar har oppnådd stor kommersiell suksess, er det få stripeserieskaparar som kan leve av inntektene frå berre éin av marknaden. Før stripestøtta vart etablert, fanst det svært få norske teikneseriar. Våre informantar frå forlags- og utøvarside gir klart uttrykk for at stripestøtta har vore – og framleis er – avgjerande for å utvikle nye teikneserietalent. Ein informant er oppteken av at stripeserien har bidrege til auka profesjonalitet innanfor heile den norske teikneseriebransjen, og til at fleire teikneserieskaparar kan leve av å lage teikneseriar. Dette kjem også andre teikneserieuttrykk til gode. Forlaga trykkjer også smakebitar på andre teikneseriesjangrar i blad. Til dømes vart smakebitar på Krüger & Krogh publisert i eit av Egmont-blada.

Fordeling mellom ulike typar forlag

Forlaga søkjer om tilskot til litteraturproduksjon før det litterære verket er publisert. For åra 2017–2019 vart det ifølgje Kulturrådets vedtakslister sendt 374 søknader om tilskot til litteraturproduksjon frå 74 ulike forlag. 10 av forlaga stod bak 273 av søknadane, tilsvarande 73 prosent. Desse er presentert i tabell 10.4.

Tabell 10.4 Søknader og tilslag i Tilskotsordning for litteraturproduksjon etter forlag, 2017–2019.

	Søknader	Tildelingar	Innkjøpte i prosent
EGMONT	43	32	74 %
CAPPELEN DAMM	69	56	81 %
GYLDENDAL	46	31	67 %
ASCHEHOUG	21	12	57 %
SAMLAGET	17	17	100 %
ENA	28	20	71 %
NO COMPRENDO PRESS	14	13	93 %
JIPPI	14	12	86 %
ÜBERPRESS	13	11	85 %
MAGIKON	8	5	63 %

Dei fire inkumbentforlaga Cappelen Damm, Gyldendal, Aschehoug og Samlaget er alle blant dei ti største mottakarane av produksjonstilskot. Den kommersielle utgivaren Egmont, er også ein stor brukar av ordninga. Dei siste fem forlaga på «topp ti»-lista er nisjeforlag. Av desse spesialiserer Ena og Magikon seg først og fremst på bildebøker for barn og unge, medan Jippi, No Comprendo Press og Überpress er spesialistar på teikneserienisjane grafisk roman, kunstteikneserie og antologiteikneserie.

Innkjøpsordningane for ny norsk sakprosa for barn og unge og for nye norske teikneseriar

Om ordningane

Innkjøpsordninga for ny norsk sakprosa for barn og unge (ISB) vart etablert i 1996. Dette skjedde eit år etter at innkjøpsordninga for essayistikk vart etablert, men nesten ein tiår tidlegare enn Innkjøpsordninga for sakprosa for vaksne. Bakgrunnen for ordninga var på mange vis parallell til etableringa av dei skjønnlitterære innkjøpsordningane om lag 30 år tidlegare. På 1990-talet var sakprosa for barn og unge dominert av kommodifiserte omsette utgjevingar som ikkje var tilpassa norske forhold, og som ofte var av middelmåtig kvalitet. I si masteroppgåve om tilbodet av sakprosa for barn og unge skriv Ane Nordstien Nielsen:

Temavalget var ofte tilpassa slik at utgivelsene skulle kunne samproduseres i flere land uten å måtte tilpasses nasjonale forhold. Dinosaurer og rekorder var populære emner. Disse utgivelsene hadde «infotainment» som formål; underholdninga var vel så viktig som informasjonen. (Nielsen, 2016, s. 26)

Ifølgje Nielsen nytta NFFO framveksten av den omsette, masseproduserte litteraturen som eit sentralt argument for å opprette ordninga. Dei argumenterte for at «[b]arn og unge skulle kunne lese sakprosa om norske

fenomen; om norsk fauna, om gaupe og ulv, norsk natur og historie skrevet av gode norske forfattarar på godt norsk» (Nielsen, 2016, s. 26). NFFO vann fram. Regjeringa følgde opp ønsket og føreslo i statsbudsjettet for 1996 at det skulle setjast av 3,3 millionar kroner til innkjøp av om lag 20 titlar. Løyvinga vart presentert som ei hundreårsgåve til Den norske Forleggarforeining (Fidjestøl, 2015). Avtalepartane for den nye ordninga var Forleggarforeininga, NFFO og Grafill (Nielsen, 2016, s. 11). Nielsen (2016) konkluderte med at ordninga var ganske vellykka ved inngangen til perioden vi studerer. Innkjøpsordninga har gjort det mogeleg for forlaga å gi ut kvalitetssikra, ikkje-kommersiell litteratur. Ordninga har derimot ikkje ført til nokon drastisk auke i utgjevingar. Ho fann også at emneområda naturvitskap, historie, kunst og fritid i stor grad rår blant innkjøpa, og at titlar retta mot ungdom dominerer både i innkjøpte titlar og prisar. Det kan tyde på at litteratur med eit høgare intellektuelt nivå vert vurdert som kvalitativt betre, noko som synest å gå noko ut over utvalet til den yngre målgruppa.

Innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar (ITS) vart først oppretta i 2012, men innkjøp av norske teikneseriar har ei lengre historie. Fram til etableringa av ei eiga innkjøpsordning for nye norske teikneseriar vart eit bestemt tal norske teikneseriar kjøpt inn på innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur kvart år.

Dei to innkjøpsordningane har mange likskapar. Dei har same målsetting: å bidra til at norske titlar av høg kvalitet vert skapt, gitt ut, gjort tilgjengelege og lest. Begge innkjøpsordningane er også selektive, noko som betyr at det årlege budsjettet set ramma for kor mange verk som kan bli kjøpt inn. Påmelde titlar innanfor dei to ordningane vert vurderte av henholdsvis Vurderingsutvalet for sakprosa for barn og unge og Vurderingsutvalet for teikneseriar. Om eit teikneserieverk vert kjøpt inn, er forlaget garantert eit minstesal på 1680 eksemplar for barne- og ungdomstitlar og 703 eksemplar av titlar for vaksne. Av sakprosa for barn og unge vert det kjøpt inn 1650 papirbøker når målgruppa er t.o.m. 4. trinn i skulen, og 1680 eksemplar for barn og unge f.o.m. 5. trinn, samt 70 e-bøker.

Frå vedtakslister og registerdata i Kulturrådet sine arkiv har vi oversikt over påmelde og innkjøpte titlar for Innkjøpsordninga for sakprosa for barn

og unge for dei aller fleste åra mellom 1996 og 2019.¹⁷¹ I denne perioden vart det påmeldt i alt 860 bøker i Innkjøpsordninga for faglitteratur/sakprosa for barn og ungdom. Av desse vart 369 innkjøpte medan 491 avslåtte. Om vi legg til grunn dei åra vi har informasjon om alle dei påmelde titlane, er avslagsprosenten for heile perioden 45 prosent. Innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar vart etablert i 2012. Frå 2012 til og med 2019 er til saman 196 påmeldingar handsama. Av desse er 133 titlar kjøpte inn, noko som svarar til ein samla avslagsrate på 32 prosent for perioden samla sett. I tabell 10.5 presenterer vi utviklinga i talet på påmelde og innkjøpte titlar for dei to ordningane for åra 2012 til og med 2019.

Som tabellen viser, er utviklinga i påmeldingar innanfor dei to ordningane svært ulik. Trass i at innkjøpsordninga for ny norsk sakprosa for barn og unge er meir enn 20 år gamal, varierer talet på påmelde titlar mykje frå år til år. Dermed varierer også talet på innkjøpte titlar mykje frå det eine året til det andre. I 2018 var det berre 27 påmelde bøker, og 8 av 10 vart innkjøpte. I 2019 dobla talet påmeldingar seg til 55 slik at berre halvparten vart innkjøpt. Ei kjelde tett på utvalet fortel likevel at det har vore lite usemje i utvalet. Forleggjarar vi har intervjuar om dette vurderingsutvalet sitt arbeid, oppfattar også at utvalet gjer gode vurderingar. Dei understrekar likevel at desse svingingane skapar stor uvisse for både dei visuelle litteratane og forlaga. Vi gjennomførte dei fleste av intervjuar i denne undersøkinga våren 2019. Svare vi fekk, reflekterer soleis situasjonen i 2018. Ein informant i Kulturrådet omtalte situasjonen med så lågt tal påmelde titlar som tragisk, medan ein representant frå ein av interesseorganisasjonane omtalte situasjonen for sakprosa for barn og unge som ei krise.

Innanfor teikneseriar har innkjøpa auka frå 14 titlar i 2012 til 18–19 titlar i året dei seinaste åra. I den same perioden har talet på aktive teikneserieskaparar gått opp slik at talet på påmeldingar har auka meir enn rammene. Konsekvensen er at lista for innkjøp har vorte heva. Eit utvalsmedlem seier det slik:

171 Vi manglar oversikt over dei påmelde titlane som ikkje vart kjøpte inn for dei to åra 2004 og 2005.

Tabell 10.5 Påmelde, innkjøpte og avslag for innkjøpsordningane for sakprosa for barn og unge og teikneseriar. 2012-2019.

	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Sakprosa for barn og unge								
Påmelde	47	46	33	14	51	42	27	55
Innkjøpte	24	24	20	9	22	24	21	27
Talet på avslag	49 %	48 %	39 %	36 %	57 %	43 %	22 %	51 %
Nye norske teikneseriar								
	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Påmelde	23	14	20	19	21	24	35	40
Innkjøpte	14	11	18	17	17	19	18	19
Talet på avslag	39 %	21 %	10 %	11 %	19 %	21 %	49 %	53 %

La oss seie at ein teikneserieskapar lagar eit verk i 2017 som blir kjøpt inn, og så eit nytt i 2019 utan at det er nokon kvalitetsforskjell mellom det nye og gamle verket, men så blir ikkje det nye kjøpt inn. Årsaka er at andre verk var sterkare i den søknadsrunden. På det førige innkjøpsmøtet var det tre–fire titlar i bunken det gjorde vondt å si nei til. Dette var verk som er heilt på linje med verk som tidlegare har blitt innkjøpt. Derfor ser det kanskje veldig uberekneleg ut frå utsida.

Både eit medlem i vurderingsutvalet og informantar i administrasjonen i Kulturrådet fortel at utvalet hovudsakeleg er samde i prioriteringane mellom dei einskilte verka. Våre informantar på forleggarsida oppfattar også at dei titlane som vert kjøpte inn, fortener dette, men at det er ein for stor del gode titlar som ikkje vert kjøpte inn.

Fordeling mellom ulike typar forlag

Tabell 10.6 viser dei seks forlaga som har meldt på flest titlar på innkjøpsordninga for sakprosa, og tal slått saman for ei gruppe små barnebokforlag. Forlaga i tabellen står for 60 prosent av påmeldingane og 75 prosent av dei innkjøpte titlane.

Tabellen viser to viktige mønster. Det klaraste mønsteret er at inkumbentforlaga, særleg Gyldendal og Cappelen Damm, dominerer ordninga. Det andre mønsteret er at dei andre forlaga som nyttar ordninga, hovudsakeleg er spesialistar på barnelitteratur. Av nisjeforlaga er det først og fremst Omnipax som vert karakterisert som sakprosaspesialist av informantane på utøvar- og forleggarsida.

Kva så med innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar? Tabell 10.7 viser dei sju forlaga med flest innkjøpte titlar i perioden. Til saman står desse forlaga bak 117 av 133 av dei innkjøpte titlane i perioden, tilsvarande 88 prosent.

Tabellen viser at både inkumbentforlag, kommersielle forlag og nisjeforlag nyttar seg av Innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar. Fordelinga mellom forlagstypane er likevel svært annleis enn på dei to andre tilskotsordningane. Innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar er først og fremst dominert

Tabell 10.6 Påmelde, innkjøpte og avslagsprosent i Innkjøpsordninga for sakprosa for barn og unge. Etter forlag, 1996–2019.

	Gyldendal	Cappelen Damm	Samlaget	Aschehoug	Omnipax	Mangschou	Små barnebokforlag
Påmelde	188	145	24	22	45	25	63
Innkjøpte	146	89	20	17	32	24	39
Innkjøpte i prosent	78 %	61 %	83 %	77 %	71 %	96 %	62 %

Tabell 10.7 Påmelde, innkjøpte og avslagsprosent i teikneserieordninga. Etter forlag, 2012–2019.

	No Comprendo	Jippi	Magjikon	Minuskel	Cappelen Damm	Gyldendal	Egmont
Påmelde	31	47	7	7	24	12	27
Innkjøpte	30	35	7	6	17	8	14
Innkjøpte i prosent	97 %	74 %	100 %	86 %	71 %	67 %	52 %

av nisjeforlag. No Comprendo Press og Jippi skil seg her ut med klart flest innkjøpte titlar. Dei to forlaga vart begge etablert på 1990-talet og vert begge karakterisert som svært viktige institusjonar på teikneseriefeltet av både tilsette i Kulturrådet, teikneserieskaparar og informantar elles i bransjen. Dei to forlaga har bidrege sterkt til utviklinga av ei rekkje visuelle forfattarskap, til dømes Jason og Steffen Kverneland. Begge forlaga driv etter prinsippet *l'art pour l'art*. Jippi-redaktørane har til dømes aldri tatt ut løn (Empirix, 2019), medan eigarane av No Comprendo Press driv svært nøysamt, men er kompromisslause på kvalitet på alt frå redaksjonelt arbeid til papir og innbinding. Minuskel og Magikon driv etter same prinsipp. Til saman har desse fire forlaga gitt ut 59 prosent av titlane som vart kjøpte inn i perioden. Nisjeforlaga har også klart høgare innkjøpsrate enn inkumbentforlaga og Egmont.

Korleis fungerer ordningane?

Som vi har sett, har utviklinga i den internasjonale bokmarknaden gått i retning av at den visuelle litteraturen spaltar seg i to separate krinsløp. I det eine krinsløpet dominerer COPE-strategien. Her vert litteraturen kommodifisert, medan einskildverk vert erstatta av bokseriar som vert produserte for eit einseitig kommersielt formål. I det andre krinsløpet opererer idealistiske og kunstnarisk ambisiøse forlag og visuelle litteratar. Vi skal nå drøfte korleis tilskotsordningane for visuell litteratur påverkar samansettinga av ulike typar forlag i Noreg. Deretter vil vi drøfte på kva måte tilskotsordningane grip inn i vilkåra for å skape og gi ut ny norsk visuell litteratur av høg kvalitet.

Samla sett viser gjennomgangen av vedtakslistene frå dei tre tilskotsordningane to viktige tendensar. Den første er at fordelinga av støtte mellom dei ulike forlagstypane er svært ulik, og at den varierer mykje mellom ordningane. Den andre tendensen er at det er store skilnader mellom ulike typar nisjeforlag med omsyn til kor godt dei hevdar seg innanfor kvar ordning. Eit sentralt funn er at kommersielle forlag får lite støtte. Unntaket er Egmont som er ein forholdsvis stor støttemottakarar innanfor tilskotsordninga for litteraturproduksjon og særleg innanfor stripestøtta. I tillegg har

Egmont gitt ut om lag kvar tiande tittel som vert kjøpt inn på innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar. Dei to inkumbentforlaga Cappelen Damm og Gyldendal er samla sett dei største støttemottakarane frå dei tre tilskotsordningane. Begge har dominerande posisjonar innanfor tilskotsordninga for litteraturproduksjon og innkjøpsordninga for ny norsk sakprosa.

Den andre gruppa som tek imot mykje støtte frå ordningane, er nisjeforlaga. Vi finn nisjeforlag som hevdar seg godt innanfor alle ordningane, og det er nisjeforlaga som dominerer innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar. Blant nisjeaktørane er det særleg to grupper forlag som hevdar seg sterkt. «Con amore»-teikneserieforlag hevdar seg godt på tilskotsordninga for litteraturproduksjon og svært godt på innkjøpsordninga for nye norske teikneseriar. Spesialiserte barnebokforlag hevdar seg også rimeleg godt innanfor kvar av dei tre ordningane. Sakprosaspesialistar tek derimot imot lite støtte, sjølv frå innkjøpsordninga for ny norsk sakprosa for barn og unge.

I intervju med forleggjarar og visuelle litteratar vert det peika på ei viktig forklaring på fordelinga mellom forlagstypene. Knappe budsjett skapar ei høg list for tilskot og innkjøp. Dermed er sterke fagmiljø i forlaget avgjerande for å hevde seg i konkurransen om tilskot. Dei store aktørane Cappelen Damm, Gyldendal og Egmont har alle sterke fagmiljø innanfor visuell litteratur og litteratur retta mot barn og unge. Nisjeforlaga har utvikla sterke fagmiljø ved å spesialisere seg på ein eller fleire av dei visuelle litteraturtypene. Vi finn altså at tilskotsordningane styrker nisjeforlaga og motverkar danninga av to separate krinsløp innanfor den visuelle litteraturen, medan dei største støttemottakarane er inkumbentforlag som både opererer i den kommersielle og den kunstnariske delen av litteraturen. Korleis påverkar dette utviklinga av norsk visuell litteratur?

Etter intervju med tilsette i ulike typar forlag sit vi att med eit klart inntrykk av at dei konkrete avgjerdstakarane i kommersielle forlag, inkumbentforlag og nisjeforlag har mykje til felles. Alle gruppene av forleggjarar ønskjer å gi ut god litteratur, og tilskotsordningane betrar mogleighetene til dette. Som økonomiske einingar har dei tre typene forlag ulikt rasjonale, og dette får stor verknad for rammene rundt dei redaksjonelle avgjerdene.

Dei to marknadsorienterte forlagstypene skil seg her klart frå dei kunstnariske nisjeforlaga ved at forlagsredaktørane i større omfang må ta kommersielle omsyn. Vi ser dette tydelegast på teikneseriefeltet. Med unntak av stripeseriar er etterspurnaden etter teikneseriar for vaksne låg. Dermed prioriterer Egmont, Cappelen Damm og Gyldendal i all hovudsak stripeseriar og teikneseriar retta mot barn og unge. Dei kommersielt mindre attraktive produktisjane som kunstteikneseriar og grafiske romanar for vaksne vert i større grad overlatne til nisjeforlag som driv etter l'art pour l'art-prinsippet. Denne arbeidsdelinga dannar likevel ikkje to separate krinsløp for visuell litteratur. Inkumbentforlaga gir også ut kunstnarisk ambisiøse titlar, medan mange av dei visuelle litteratane skifter mellom uttrykk, målgruppe og forlagstype. Eit av mange døme på dette er den anerkjende visuelle litteraten Anna Fiske som skiftar mellom formata teikneseriar og bildebøker, mellom målgruppene vaksen, barn og ungdom og mellom nisjeforlag og inkumbentforlag. Fiske har gitt ut titlar på Samlaget, på No Comprendo, og ungdomsboka hennar *Elven*, som ho fekk Brageprisen for i 2019, vart gitt ut på Cappelen Damm. For mange visuelle litteratar er det heilt naudsynt å kunne skifte mellom uttrykk og målgrupper for å kunne leve av forfattarskapet sitt.

I intervju med representantar for ulike typar forlag vert det peika på to måtar som tilskotsordningane grip inn i forlaga sine avgjerder og prioriteringar. Blant nisjeforlaga er tilskota avgjerande for kor mange ambisiøse utgjevingar dei kan satse på. Dei fleste av nisjeforlaga fattar avgjerder basert på ei forventning om eit bestemt tal innkjøpte titlar og samla tilskot til sine utgjevingar. Tilskota til desse forlaga har truleg størst verknad på den norske visuelle litteraturen, sidan det aller meste av pengane går direkte til å skape ny litteratur. Informantane som representerer nisjeforlag, har peika på at fleire avslag på innkjøpsordninga dei siste åra har redusert handlingsrommet deira, og ser med uro på den vidare utviklinga. For inkumbentforlaga gir tilskota større rom til å satse på kunstnarisk ambisiøse, men kommersielt marginale prosjekt. For den kommersielle aktøren Egmont og stripeforlag, slik som Strand, gir tilskota betre moglegheiter til å publisere norske teikneseriar og til å utvikle kommersiell kvalitetslitteratur. Blant dei nyare døma på dette hjå Egmont er stripeseriebladet Radio Gaga, Nordlys-serien og den BD-inspirerte serien Krüger & Krogh.

Situasjonen er meir kritisk for litteraturtypen sakprosa for barn og unge. Representantar for bransjeorganisasjonar skildrar situasjonen som ei krise. Fleire av nisjeforleggarane vi har intervjuet, fortel om store utfordringar med å engasjere illustratørar til sakprosaprojekt. Som ein konsekvens er det hovudsakeleg inkumbentforlaga med sterke barnebokmiljø og nisjeforlag innanfor visuell barnelitteratur som gir ut denne litteraturtypen. Skilnaden frå situasjonen på teikneseriefeltet skuldast ikkje først og fremst dårlegare kår. Dei to selektive innkjøpsordningane for teikneseriar og for sakprosa for barn og unge rettar seg i stor grad mot skaparar av krevjande uttrykk på kommersielt krevjande marknader, og begge innkjøpsordningane er underfinansierte. Årsaka til at underfinansieringa skapar større problem for sakprosa for barn og unge, er at denne delen av litteraturen er dårlegare organisert, med lågare grad av yrkesmessig identifikasjon med litteraturtypen og med få sterke nisjeforlag. Til samanlikning finst det ein god del sjølvbevisste teikneserietøvarar og eit knippe fagleg (om enn ikkje økonomisk) sterke nisjeforlag på teikneseriefeltet. Sjølv om ein god del teikneserieskaparar tek på seg illustrasjonsoppdrag eller liknande, er dette ein bigeskjeft, ikkje eit alternativ til teikneserien. Dei som skapar sakprosa for barn og unge, er ikkje først og fremst sakprosaforfattarar, men illustratørar, teikneserieskaparar og barnebokforfattarar. Illustratørar eller teikneserieskaparar vel ofte vekk å illustrere sakprosabøker for barn og unge, fordi det er betre betalt å arbeide med teikneseriar og bildebøker.

Litteratur

- Bechmann, A. (2012). Towards cross-platform value creation. *Information, Communication & Society*, 15(6), 888–908.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Empirix (2019, 7. januar). *Empirix LYD – Erik Falk fra Jippi forlag*. Henta frå <https://www.empirix.no/empirix-lyd-erik-falk-fra-jippi-forlag/>
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.

- Helsvig, K.G. & Neraal, A. (2018). Pax forlag i *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Pax_Forlag_AS
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide [Kindle edition]*. New York & London: New York University Press.
- Kiefer, B. & Wilson, M.I. (2010). Nonfiction literature for children: Old assumptions and new directions. I: S. Wolf, K. Coats, P.A. Enciso & C. Jenkins, *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature* (s. 290–298). New York: Routledge.
- Kirke- og undervisningsdepartementet (1967). St.meld. nr. 70 (1966–1967) *Norsk kulturfond – Årsmelding 1966*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Kulturrådet (2015). *Tilskuddsordningen for litteraturproduksjon*. Henta frå <https://www.kulturradet.no/documents/10157/425b7dc8-9661-4df2-aa01-61c3056f76fa>
- Neraal, A. (2019a). Marvel Comics i *Store Norske Leksikon*. Henta frå https://snl.no/Marvel_Comics
- Neraal, A. (2019b.). Egmont Gruppen i *Store Norske Leksikon*. Henta frå (https://snl.no/Egmont_Gruppen)
- Nielsen, A.N. (2016). *I skyggen av skjønnlitteraturen: En litteratursosiologisk undersøkelse av Kulturrådets innkjøpsordning for ny norsk sakprosa for barn og unge* (Masteroppgave). Oslo: UiO.
- Taxel, J. (2010). The economics of children's book publishing in the 21st century. I: S. Wolf, K. Coats, P.A. Enciso, & C. Jenkins, *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature* (s. 479–494). New York: Routledge.
- Thompson, J.B. (2010). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.
- Vessels, J.E. (2010). *Drawing France: French Comics and the Republic*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Vurdering av visuell litteratur

Av Irene Hillestad og Lars J. Halvorsen

Litteratur som i stor grad støttar seg på visuelle verkemiddel, har dei siste ti åra fått meir merksemd. Mellom 2011 og 2019 er det fleire visuelle bøker enn tekstlege bøker som vinn Brageprisen for barne- og ungdomslitteratur, og temaet for Nordisk barnebokkonferanse 2017 var «den visuelle vendinga». Ein forskar på bildebøker påstår at «vi berre har sett starten på ein trend, og at vi kjem til å sjå fleire og fleire bildebøker for både vaksne og born» (Åmli, 2014). Samstundes har visuell litteratur fått lite merksemd innanfor den breiare internasjonale litteraturvitskapen. I *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature* (Wolf mfl., 2010) er det til dømes berre 2 av dei 37 kapitla som har hovudfokus på visuell litteratur. Det eine handlar om bildebøker (Sipe, 2010) og det andre handlar om teikneseriar og grafiske romanar (Brenner, 2010). Fleire visuelle litteratar og ekspertar på visuell litteratur hevdar at omtale og vurdering av visuell litteratur ikkje viser forståing for det visuelle uttrykket, og i for stor grad vert gjort i ei verbaltekstleg forståingsramme (Ask, 2016; Røed, 2016).

I dette kapitlet skal vi sjå på korleis vurderinga av visuell litteratur fungerer i Kulturrådet. Det sentrale spørsmålet vårt er: *Legg arbeidet i vurderingsutvala i Kulturrådet til rette for god vurdering av visuell litteratur?* Kulturrådet sin vurderingspraksis følgjer langt på veg Hume sine prinsipp for vurdering av kunst. Eit sentralt poeng hjå Hume er at den beste metoden for å gjere ei god vurdering av kunstverk er gjennom samtale om kunstverket blant godt kvalifiserte lesarar. Kulturrådet sine vurderingsutval for litteratur har langt på veg ei samansetting og ein arbeidsform som følgjer desse prinsippa (sjå kapittel 4 og 5). Det er samstundes variasjonar mellom utvala som vurderer visuell litteratur, med omsyn til medlemmene sin visuelle kompetanse, og det er difor interessant å undersøkje kva dette har å seie for vurderinga av den visuelle litteraturen.

For å undersøkje problemstillinga må vi sjå nærare på *det særskilde ved visuell litteratur, variasjonen innanfor den visuelle litteraturen og utfordrin-*

gane vurderingsutvala til Kulturrådet kan møte ved vurdering av visuelle litteraturtypar. Omgrepet «visuell litteratur» vert nytta om litteratur der det visuelle (bileta/illustrasjonane og det grafiske) spelar ei viktig rolle i forteljinga, og vi har hovudfokus på dei visuelle uttrykka bildebøker og teikneseriar.¹⁷² Teikneseriar har eit særlege uttrykk der visuelle verkemiddel spelar ei sentral rolle i formidlinga av forteljinga. Bildebøker er i mindre grad eit definert uttrykk, og vi set difor av ein del plass til å diskutere dette uttrykket.

Perspektiv på visuell litteratur

Det unike ved bildeboka er at den kombinerer to ulike måtar å kommunisere på, både det visuelle og det verbaltekstlege. Det verbale vert ofte sett på som det lineære, det som formidlar forteljinga, medan det visuelle ofte er ikkje-lineært, og kan vere meir utfordrande å avkode som del av forteljinga. Bildebøker vert handsama som ein integrert del av barnelitteraturen, men likevel vil ofte litteraturstudiar oversjå det visuelle aspektet i bildebøkene, eller sjå på bileta som noko sekundært i forhold til teksten. Den forskinga der bileta har vore mest i fokus, er knytt til kunstvitenskapen, men der har ein som regel ikkje i særleg grad teke omsyn til samspelet mellom bilete og tekst (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 3). Utover på 2000-talet er det likevel verdt å legge merke til at fleire forskarar tek på alvor det særlege språket i bildebøker:

[P]icturebooks have never received such enthusiastic critical attention as they have in recent years. The number of studies has increased as the artistic effects of picturebooks have developed considerably due to intensive experimentation with the interplay of text and image. Research confirms that, at its best, picturebook illustration is a subtle and complex art form that can communicate on many levels and leave a deep imprint on a child's consciousness. (Colomer mfl., 2010, s. 1)

172 Sakprosa-bøker for barn og unge kan etterlikne uttrykket i både teikneseriar og bildebøker, men vi ser ikkje denne typen bøker som eit eige visuelt uttrykk.

Kritikarar har heller ikkje i særleg grad hatt fokus på det visuelle i bildebøker. Annika Gunnarson har i si doktoravhandling undersøkt bokmeldingar av rundt to hundre bildebøker, og ho finn at bileta vert i liten grad omtala i bokmeldingar og i bokkritikk (Skaret, 2013, s. 2). *Periskop*, nettstad for kritikk av kunst for barn og unge, sette fokus på mange kritikarar si manglande evne til å vurdere og skrive om det visuelle i kunst for barn og unge. Dei kalla serien med artiklar for «Sterkt og vakkert», fordi dette er eksempel på overflatiske ord som vert brukte for å skildre det visuelle i bildebøker (Røed, 2016). Bildebok- og teikneserieskapar Lene Ask stilte i ein annan artikkel spørsmål om det barne- og ungdomslitterære fagfeltet er førebudd på «den visuelle vendinga», og om vi har nok folk med visuell kompetanse til å utvikle denne typen litteratur. Ho hevdar at dei fleste av aktørane innan barnebokfeltet manglar det fagkyndige blikket og det heilt elementære fagspråket for å kunne snakke om bileta på ein profesjonell måte. I grunngevingar for tildeling av prisar er det også nesten umogleg å sjå kva visuelle kvalitetar juryen styrer etter, hevdar Ask (Ask, 2016). Det finst teikn på ei endring. Dei siste tiåra har ein del anerkjente forskarar arbeidd for å få meir søkelys på og forståing for visuell litteratur, og vidare skal vi presentere forskning som har utvikla omgrep for å snakke om det særreigne ved visuell litteratur.

Samspelet mellom bilete og verbaltekst

Samspelet mellom bilete¹⁷³ og verbaltekst, og synet på bildeboka som ein symbiotisk kunstart, er eit grunnleggande utgangspunkt for dei fleste nyare forskarane på visuell litteratur (Druker, 2018, s. 5). I 1982 introduserte bildebokforskararen Kristin Hallberg omgrepet *ikonotekst* for å fremje forståing for samspelet mellom verbaltekst og bilete, og at det nettopp er i interaksjonen mellom desse to semiotiske systema at teksten i bildeboka oppstår (Skaret, 2013). Ikonoteksten oppstår hjå lesaren, og det er difor

173 Vi vekslar mellom nemninga «bilete» og «visuell tekst» når vi snakkar om visuelle uttrykk, tydinga her er omlag den same. Verbaltekst vert nytta som omgrep for den teksten som består av ord.

nærliggande å sjå lesing av bildebøker som ein hermeneutisk prosess, der vekslinga mellom det verbale og det visuelle gradvis vil skape nye meininger og djupare forståing. Ikonotekst er eit omgrep som har vore og er fortsatt sentralt i bildebokforskinga. Fleire forskarar på bildebøker har laga ulike kategoriar for å seie noko om dei ulike måtane verbaltekst og visuell tekst kan spele saman på i bildebøker.

Maria Nikolajeva og Carole Scott (2006) har etablert eit sett kategoriar for ulike typar bildebøker med utgangspunkt i Hallberg sitt omgrep ikonotekst. Hallberg hevdar at ikonotekst er eit generelt omgrep som må konkretiserast ved å sjå på dei ulike måtane verbaltekst og bilete kan spele saman på. I *den symmetriske bildeboka* er verbaltekst og bilete to parallelle modalitetar, der bileta illustrerer det same som verbalteksten formidlar. I *den komplementære bildeboka* fyller verbaltekst og bilete tomromma til kvarandre, slik at dei saman formidlar ein tydeleg heilheit som i liten grad kan tolkast på ulike måtar. Dei to neste kategoriane vi skal trekkje fram her, handlar om meir komplekse bildebøker som krev aktive og kompetente lesarar, der samspelet mellom verbaltekst og bilete opnar for ulike tolkingar.

Omgrepsparet «forankring» (*ancrage*) og «avløysing» (*relais*) (Barthes, 1977, s. 38) kan vere nyttig for å forstå dei to siste kategoriane bildebøker som vi skal presentere. Med forankring meiner Barthes at samspelet bidreg til å avgrense moglege tydingar av teksten som eit heile. Med andre ord kan bilete og verbaltekst saman gjere det enklare å forstå det som vert formidla, slik samspelet mellom verbaltekst og bilete ofte kan fungere i sakprosa. Med avløysing meiner Barthes at samspelet mellom bilete og verbaltekst opnar for fleire moglege tydingar enn tekst og bilete kvar for seg. Avløysing krev at lesaren går inn i ei meir aktiv lesing, der teksten i større grad vert til hjå lesaren på grunn av den fleirtydigheita som samspelet mellom verbaltekst og bilete skapar. Eit slikt samspel mellom verbaltekst og bilete ser vi ofte i den høgt verdsette skjønnlitteraturen, og det er eit kjenneteikn ved bildebøker innanfor kategoriane ekspanderande og kontrapunktiske bildebøker.

I *den ekspanderande bildeboka* vil bileta vere den sentrale formidlar av forteljinga, det verbale uttrykket er enkelt og avhengig av det visuelle

uttrykket, og den enkle teksten kan vere til hjelp for å forankre lesinga av bileta. I *den kontrapunktiske bildeboka* vil dei ulike retningane verbaltekst og bilete går i, opplevast som ei utfordring lesaren aktivt må ta del i for å skape forståing. Samspelet mellom verbaltekst og bilete bryt helst konvensjonar i ei kontrapunktisk bildebok, men sjølv om samspelet ikkje står fram som openbert, er verbaltekst og bilete likevel gjensidig avhengige uttrykk om ein skal gripe heile det narrative potensialet i boka. Ein lesar kan lett oppleve ambivalens i lesinga.

Det visuelle som forteljarelement

Annika Gunnarsson har forska på bildebøkene om Albert Åberg ut frå eit kunstvitskapleg perspektiv, og i staden for å snakke om samspelet mellom verbaltekst og visuell tekst har ho hovudfokus på formidlingspotensialet som ligg i det visuelle uttrykket, og forteljinga frå bilete til bilete (Skaret, 2013, s. 2). Gjennom detaljerte og grundige analysar av bileta får ho fram korleis visuelle verkemiddel (symbol, fargar, perspektiv, komposisjon, utsnitt, linjer, strekar, osv.) kan brukast som forteljarelement, og korleis små endringar i det visuelle uttrykket kan få konsekvensar for heile forteljinga (Skaret, 2013, s. 3). Gunnarsson etterlyser med andre ord meir kvalifisert lesing av bileta i bildebøkene. Hannah Aukland har eit liknande fokus i si masteroppgåve *Kunsten å skjønne tegninga* der ho vel å fokusere på det visuelle formspråket. Grunngevinga hennar er at det visuelle lett kan verte underordna verbalteksten, sidan vi har eit meir etablert omgrepsapparat i møte med verbaltekst enn vi har i møte med visuell tekst. Ho bidreg i likskap med Gunnarsson til eit omgrepsapparat for å omtale det visuelle i litteraturen (Aukland, 2017, s. 2).

Teikneseriar – eit eige språk og felt

I førre kapittel såg vi at teikneserie kan sjåast som eit eige felt, sjølv om det er lite i omfang. Teikneserieuttrykket kan definerast slik: «The basic defi-

nition of comics I work with here is that comics are a medium that communicates through images, words, and sequence» (Kukkonen, 2013, s. 4). Kjenneteikn ved teikneserieuttrykket er oppdeling av sida i ruter med bilete i kvar rute, snakkebobler, forteljartekst, lydhermande ord, grafiske element som fartsstrekar og liknande, og eit forhold mellom tekst og bilete som ofte er gjensidig avhengige av kvarandre (Sætre, 2019). Teksten er i stor grad formidla som dialog integrert i bildeuniverset meir enn eit parallelt element på sida, i tillegg til at kvart bilete står i eit tett narrativt forhold til dei andre bileta i verket. Bileta i teikneseriar er meir dynamiske, i motsetnad til nokre typar biletbøker der kvart bilete står meir sjølvstendig (Harper, 2006).

Omgrepet «grafisk roman» har gjort grensene mellom ulike visuelle sjangrar og uttrykksformer meir flytande enn før (Sætre, 2019). Ved eit innfall presenterte Will Eisner boka *En kontrakt med Gud* som ein grafisk roman («graphic novel») i 1978, for å overtyde ein forleggar om at dette ikkje berre var ein vanleg teikneserie. Etter denne utgjevinga har «graphic novel» vore den internasjonale nemninga for denne typen uttrykk (Hovet, 2011, s. 247). Det nye i dag er at denne medieblandinga har vorte meir vanleg.

Mangfald i ny norsk visuell litteratur

Åshild Irgens fekk den italienske litteraturprisen *Premio Samarelli* i 2018 for illustrasjonane i boka *Tonje Glimmerdal* av Maria Parr. Boka til Parr er likevel eit verbaltekstleg litterært verk som står på eigne bein utan illustrasjonane; dei er ikkje ein integrert del av forteljinga, det er ikkje bilete på kvart oppslag, og verbalteksten er heilt klart det dominerande uttrykket. Sjølv om bileta gir boka ein visuell identitet (dei fungerer som blikkfang, forsterkar trekka ved karakterane, og gjer at vi kan hugse boka betre), vil boka altså ikkje falle inn under det vi omtalar som visuell litteratur. Boka *Snøsøsteren* av Maja Lunde, illustrert av Lisa Aisato, kan vere eit eksempel på ei symmetrisk bildebok. I likskap med Parr si bok er også verbalteksten i *Snøsøsteren* ein samanhengande tekst som kan lesast utan bileta, men bileta spelar likevel ein mykje viktigare rolle i Lunde si bok enn hjå Parr.

Det er illustrasjonar på kvart oppslag, på nokre oppslag ligg verbalteksten oppå illustrasjonen, og detaljrikdommen i illustrasjonane vil gjere lesinga rikare. *Snøsøsteren* er ei bildebok der det visuelle og verbaltekstlege står fram som parallelle system, og der det er verbalteksten som driv forteljinga vidare, sjølv om bileta tilfører forteljinga noko ved å vere uttrykksfulle og detaljerte. Det finst mange eksempel på slike «klassiske bildebøker»; dei vert som oftast til gjennom eit samarbeid mellom ein forfattar og ein illustratør, og verbalteksten vert oftast forfatta før illustrasjonane.

Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) nyttar omgrepet «komplementær bildebok» for å omtale bildebøker der verbaltekst og bilete fyller tomromma til kvarandre, slik at dei saman formidlar ein tydeleg heilheit som i liten grad kan tolkast på ulike måtar. Med Barthes' omgrep kan vi seie at samspelet mellom bilete og tekst forankrar tydinga. Vi finn slike bøker innanfor både skjønnlitteratur og sakprosa. Sakprosaboka *Ida* av Jørn Hurum og Torstein Helleve, illustrert av Esther van Hulsen, er eit godt eksempel på eit slikt samspel mellom bilete og tekst. Sakprosabøker for barn er som oftast rikt illustrerte, og bileta formidlar innhald som det kan vere vanskeleg på ein enkel måte å formidle med ord. I slike bøker vil ein freiste å skape minst mogleg rom for tolking, sidan føremålet er å formidle fagleg innhald.

Boka *Ikke gi opp håpet, Werner* av Gro Dahle, som vart kjøpt inn av vurderingsutvalet for prosa, kan vere eksempel på ei ekspanderande bildebok for vaksne. Teksten på eit oppslag er som følgjande: «De har bodd sammen så lenge Werner kan huske», og deretter på motsett side: «De legger seg samtidig og står opp samtidig.» Dei detaljerte bileta skaper større djupn i forteljinga, noko denne lesaren skildrar godt: «[T]egningene [er] gjennomførte og fulle av mening. Til og med bildene på veggen i Werners hus forteller en historie» (Skjeggerud, 2017). *Ikke gi opp håpet, Werner* er ei bok som i stor grad presenterer forteljinga gjennom bileta. Den enkle teksten vil vere med på å forankre lesinga av bileta, men ein er heilt avhengig av å forstå den visuelle historieforteljinga for å få tak på heile forteljinga.

Fam Ekman er ein svensk-norsk bildebokforfattar som er både rosa og kritisert for sine eksperimentelle bøker. Nokre av bøkene kan vere ganske surrealistiske, og det er ikkje alltid lett å sjå ein tydeleg samanheng

mellom det visuelle uttrykket og verbalteksten, men som ho sjølv seier i eit intervju: «Det er aldri sånn at jeg skriver ut en tekst og så fyller opp med bilder. Bilde og tekst må samhandle og gå seg til sammen, og hvis ikke det fungerer må jeg se hva jeg skal gjøre, og da kan jeg for eksempel rydde vekk de bildene jeg ikke helt liker» (Norsk Barnebokinstitutt, 2016). Samspelet mellom bilete og verbaltekst i bøkene til Fam Ekman er kompleks, og vi kan omtale bøkene som kontrapunktiske bildebøker (Nikolaeva & Scott, 2006, s. 12). *Trær jeg har møtt* av Anna Fiske kan også vere eksempel på ei kontrapunktisk bildebok. Verbaltekst og teikningar har begge ei kopling til trær, og i koplinga mellom verbaltekst og det visuelle får ein innblikk i ulike situasjonar i eit liv der trær både er ein konkret del av minna og abstrakt symbolikk. Koplinga mellom verbaltekst og bilete er tydeleg etablert, men meininga som ligg i uttrykka, må aktivt skapast av ein tolkande lesar: «Leserens bevisste eller underbevisste jakt på betydning speiler bokens sentrale idé om å bruke trær som utgangspunkt for å organisere et liv fullt av skjellsettende erfaringer» (Kielland, 2018).

Blandingsuttrykk er meir vanleg

«Tegneserieinvasjonen. Norske tegneserieskapere inntar barnebokbransjen» er tittelen på en artikkel i teikneseriebladet *Pondus* (Holen, 2020). Her tek serieskapar Øyvind Holen opp ein trend med at mange teikneserieskaparar også arbeider med bildebøker. Det kan vere strukturelle endringar i bok- og teikneseriemarknaden som ligg bak utviklinga, men resultatet av tettare band mellom teikneseriar og bokbransjen er at nye uttrykk oppstår. Sjølv om vi alltid har sett hybriduttrykk mellom bildebøker og teikneseriar, er det dei siste tiåra vorte meir vanleg. Er *En frivillig død* av Steffen Kverneland, *Altmuligmannen* av Øyvind Torseter, og *På tre hjul* av Lars Fiske teikneseriar eller bildebøker? Kverneland si bok er kjøpt inn som teikneserie for vaksne, Torseter si bok er kjøpt inn som bildebok for barn og unge, og Fiske si bok er kjøpt inn som bildebok for barn og unge. Morten Harper meiner boka *På tre hjul* er ein teikneserie på grunn av at

motiva i kvart bilete er forteljarmessig tett knytt saman trass i at det berre er eitt bilete på kvar side. Han påstår at bøker utan tekst, der bileta står i ein forteljande samanheng, som oftast er teikneseriar. Han meiner både nærleik mellom bileta og tett samspel mellom verbaltekst og bilete er viktig for å definere noko som teikneserie (Harper, 2006). *En frivillig død* vil ut frå dette kunne verte definert som teikneserie, medan *Altmuligmannen* er vanskelegare å kategorisere. I ei melding av boka *Altmuligmannen* står det: «Øyvind Torseter [...] navigerer i det spennende farvannet som skiller tegneserier og billedbøker. Teknikkene han bruker i sidelayout og fargelegging tenderer mot bokkunst [...] mens elementer som ruteinndeling og snakkebobler gjør at det utvilsomt er snakk om en tegneserie» (Wehus, 2018). Denne blandinga av uttrykk kan utfordre både forvaltninga og vurderinga knytt til søknader til tilskotsordningane i Kulturrådet.

Utfordringar i vurdering av visuell litteratur

Vi kan systematisere ulike typar visuell litteratur ved hjelp av to aksar. Den eine aksen syner *type samspel mellom verbaltekst og bilde*. I den eine ytterkanten er bilete og verbaltekst to parallelle system. I den andre ytterkanten er bilete og verbaltekst på ulike måtar gjensidig avhengige av kvarandre i formidlinga av forteljinga. Den andre aksen syner *i kva grad det visuelle formidlar forteljinga*. I den eine ytterkanten har vi enkeltstående bilete samla i ei bok der bileta i liten grad bidreg til forteljinga (verbalteksten formidlar forteljinga). I den andre ytterkanten har vi bilete som står i tydeleg narrativ samanheng med dei andre bileta (verbalteksten er underordna, eller forteljinga er heilt utan verbaltekst). I tillegg vil graden av *kompleksitet og polysemi* vere noko ein må trekke inn i diskusjonen, og dette gjeld både det visuelle og det verbaltekstlege.

Vurderinga av ei symmetrisk bildebok der bilete og verbaltekst nærast er to parallelle system, og der forteljinga i hovudsak vert fortalt gjennom verbalteksten, slik som *Snøsøsteren*, stiller ikkje så store krav til særskilt kompetanse på visuell kommunikasjon. Det finst gode

og mindre gode illustrasjonar i slike klassiske bildebøker, og difor bør nokon med visuell kompetanse vere med i vurderinga, men den litterære kvaliteten er ofte knytt til verbalteksten, og dei litterære diskusjonane vedkjem difor ofte i hovudsak denne. I klassiske sakprosa-bøker for barn og unge står det visuelle som oftast som eit tillegg til verbalteksten, og samspelet mellom verbaltekst og det visuelle gir lite rom for tolking. Sjølv om kvaliteten på illustrasjonane er noko som bør vurderast, er dette likevel bøker som folk med solid kompetanse i formidling av fagstoff for barn og unge kan vurdere.

Det er når dei visuelle bøkene går mot at verbaltekst og bilete er gjensidig avhengige av kvarandre, og mot at det visuelle står som formidlar av forteljinga, at spesialkompetanse på visuelle uttrykksformer blir nødvendig. Dette gjeld ekspanderande bildebøker, som til dømes *Ikke gi opp håpet*, *Werner*, der det er lett å undervurdere forteljinga på grunn av den enkle og banale verbalteksten. For å forstå ekspanderande bildebøker må lesaren gjere ei aktiv lesing av det visuelle uttrykket. Om samspelet mellom verbaltekst og bilete i tillegg er meir komplekst og ope for ulike tolkingar, slik det er i ei kontrapunktisk bildebok, vil lesarar trenge både verbaltekstleg og visuell kompetanse i vurderinga av boka.

Teikneseriar er uttrykk der verbaltekst og den visuelle teksten er gjensidig avhengige av kvarandre, og historia vert i stor grad fortalt gjennom det visuelle uttrykket. Teikneseriar har som nemnt ein eigen visuell grammatikk, og for å vurdere teikneseriar på ein fullgod måte er det ei klar føremon å vere godt kjend med moglegheitene innanfor det visuelle språket til teikneserieuuttrykket, og ha god kompetanse på visuell historieforteljing.

Utbreiinga av blandingsuttrykk og sjangerblanding utfordrar vurderingsarbeidet ytterlegare. Vi ser til dømes at sakprosa-bøker for barn og unge kan nytte teikneserieuuttrykket i formidlinga av innhaldet, og ein må då ha innsikt i denne typen visuell uttrykk for å vurdere kvaliteten i formidlinga. Det at teikneserieuuttrykket også viser seg i bildebøker, kan stille større krav til forståing av visuell historieforteljing i vurderinga.

Vurderingsutvala for visuell litteratur

I kapittel 4 presenterte vi Hume sitt omgrep «den ideelle kritikar» som teoretisk bakgrunn for skjønnsvurdering av kvalitet. Den ideelle kritikar har «evna til å erfare og legge merke til», han har «sansane fininnstilt slik at den kan fange opp alle nyansane» (kapittel 4, s. 117), og overført til vurdering av visuell litteratur vil det seie at han har evne til å sjå nyansane i dei ulike uttrykka som vi nettopp har gjort greie for. Som nemnt i kapittel 4 kan ulike ideelle kritikarar også vere ueinige i vurderinga av kvalitet, men det er då eit poeng at *den samtalen som oppstår mellom ideelle kritikarar*, er kjernen i god vurderingspraksis.

Kulturrådet opererer med generelle og opne kriterium for kvalitet, og vurderingsarbeidet skjer i hovudsak i diskusjonane som går føre seg i vurderingsutvala, og som gjort greie for i kapittel 5 ligg arbeidsforma til vurderingsutvala tett opptil Hume sine ideelle kritikarar. Om vi tek utgangspunkt i vurderingsidealet frå kapittel 4 og 5, vil føresetnaden for god praksis i vurderingsutvala vere for det første at medlemene i utvalet oppfyller *vilkåret om å vere ideelle kritikarar*, og for det andre *at vurderinga skjer gjennom diskusjon blant ideelle kritikarar*. Vi skal vidare gå nærare inn på samansettinga av kompetanse og vurderingspraksisen i tilskotsordningane for visuell litteratur i Kulturrådet, for å sjå i kva grad desse vilkåra for god vurderingspraksis er oppfylte.

Samansettinga av kompetanse i vurderingsutvala

Det er fleire vurderingsutval i Kulturrådet som vurderer den visuelle litteraturen. Det er tre ulike utval knytte til tilskot til litteraturproduksjon: Vurderingsutvalet for bildebøker, Vurderingsutvalet for teikneseriar, og Fagleg utval for litteratur, som gjer vedtak i alle saker etter at søknadene er hand-sama i dei to nemnde vurderingsutvala. Søknader om produksjonstilskot til sakprosa for barn- og unge går rett til Fagleg utval for litteratur etter ei administrativ gjennomgang. Det er fire vurderingsutval som vurderer om

visuell litteratur skal verte kjøpt inn under innkjøpsordningane: Vurderingsutvalet for teikneseriar (same utval som vurderer produksjonstilskot til teikneseriar), Vurderingsutvalet for ny norsk sakprosa for barn og unge, og innan Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur er det Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur, Vurderingsutvalet for prosa og Vurderingsutvalet for lyrikk som kan få visuelle bøker til vurdering.

Teikneseriar har altså *eitt* vurderingsutval som både vurderer søknadene om produksjonstilskot og søknadene om innkjøp i teikneserieordninga. Både tidlegare utval og dagens utval har medlemmer med visuell kompetanse, kompetanse på formidling, og i tillegg spesifikk kompetanse på teikneseriar. Utvalet består i skrivande stund av tre medlemmer: éin er skribent, teikneserieredaktør, omsetjar og føredragshaldar, ein annan er illustratør og grafisk designar, og ein tredje er bibliotekar med særskild interesse for uttrykket. Søknadene om produksjonstilskot til sakprosa-bøkene for barn og unge vert behandla direkte av Fagleg utval for litteratur. Ein av dagens utvalsmedlemmer er illustratør og barnebokforfattar. Utvalet som i dag vurderer innkjøp på ordninga for ny norsk sakprosa for barn og unge, består av bibliotekar, illustratør og barnebokforfattar. Innkjøp av bildebøker for vaksne vert vurdert av Vurderingsutvalet for prosa, medan bildebøker for barn vert vurdert av Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur. Søknader om produksjonstilskot for bildebøker for alle aldersgrupper vert vurdert av vurderingsutvalet for bildebøker. I dagens utval for bildebøker er personar med visuell kompetanse godt representert: Éin er forskar på barnebøker, den andre er professor i illustrasjon ved ein kunst- og designhøgskule, og den tredje er designar, illustratør og forfattar av barnebøker.

Utvalet som vurderer innkjøp i ordninga for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge, er i dag samansett av ein tidlegare forlagsredaktør med barne- og ungdomslitteratur som spesialområde, ein skribent og barnebokkritikar, ein skulebibliotekar og ein forfattar og journalist. Supplementen er barnebokforfattar (verbaltekstleg), og vara er bibliotekar. Nokre bildebøker vert kjøpte inn på ordninga for ny norsk skjønnlitteratur for vaksne, og der er det ingen medlemmer med spesialkompetanse på visuell kommunikasjon. Det er tydeleg i samansettinga av utvala for Innkjøps-

ordninga for ny norsk skjønnlitteratur at medlemene er, og har alltid vore, knytte til *verbaltekstleg* litteratur. Det har ikkje til no vorte institusjonalisert at medlemmer i vurderingsutvala for skjønnlitteratur skal ha spesiell kompetanse på visuell litteratur. Utvalet for teikneseriar og utvalet for bildebøker (produksjonstilskot) har derimot solid representasjon av medlemmer med visuell kompetanse. I begge utvala som vurderer sakprosa for barn og unge, er det eitt medlem med særleg kompetanse på visuell litteratur.

Arbeidet i vurderingsutvala

Gjennom intervju med dei tilsette som har sekretærfunksjonar for dei ulike vurderingsutvala, kjem det fram at arbeidsforma og organiseringa av vurderingsarbeidet er temmeleg lik på tvers av utval. Dette gjeld også handsaming av søknader om tilskot til litteraturproduksjon. Kvar og ein lesar gjer seg opp ei meining og set ein karakter på prosjekta, og deretter diskuterer medlemene kvart einskild verk i møtet. Dei bokverka som utmerkar seg som gode, peikar seg fort ut, det same gjer dei som vert vurderte som svake. Det vert nytta mest tid på bøkene som ligg i mellomsjiktet. Informantar frå Kulturrådet legg vekt på at diskusjonane i utvala er viktige, for det hender at prosjekt som ein vurderer som bra eller dårleg når ein sit åleine, får ei anna vurdering etter at ein har høyrte dei andre sine synspunkt. Det er likevel, ifølgje ein informant, viktig at kvar enkeltmedlem i utvalet gjer seg opp ei meining før ein kjem til utvalsmøtet, slik at ein får fram ulike synspunkt om bokverket. I dei tilfella der utvalsmedlemene som har lest ei bok, ikkje er einige om vurderinga, vert bøkene sende til endå ein lesar i utvalet, og eventuelt vidare til suppleant.¹⁷⁴

Tilskot til litteraturproduksjon er ei tilskotsordning som skal bidra til at tidkrevjande uttrykksformer som bildebøker, sakprosa for barn og unge, og teikneseriar, skal kunne verte produserte. I tillegg til det

174 I Vurderingsutvalet for teikneseriar les alle utvalsmedlemene alle bøkene, og det er heller ikkje suppleant i dette utvalet. Utvalet for bildebøker har heller ikkje suppleant.

visuelle uttrykket er det også andre kriterium utvala må ta omsyn til, som sjanger, formål, om det er nyskapande, målform, samt gjennomføringsevne og geografi. Tilskot til litteraturproduksjon vert delt ut frå ein fast pengepott, og ein kan difor sjå føre seg at til fleire søkjarar det er eit år, til strengare er kvalitetsvurderinga. Kulturrådet skriv: «Kulturrådet mottar langt flere søknader enn det er midler til. Det betyr at også prosjekter som vurderes som gode, kan få avslag eller lavere støtte enn det er søkt om» (Kulturrådet, u.å.). Informantane frå Kulturrådet fortel at det likevel er kvaliteten på prosjektet som bestemmer om ein får tilskot, og ikkje talet på søkjarar. Når Kulturrådet vurderer kva prosjekt som skal få tilskot, vurderer dei først kvar enkelt søknad, og deretter gjer dei prioriteringar blant dei søknadene som dei vurderer som gode. Det har tradisjonelt vore høg tildelingsprosent for teikneseriar i ordninga for produksjonstilskot (81 % ifølgje tabell 10.2, s. 313), og ein vel heller å gje til fleire enn å gje mykje til få. Det er mange fleire avslag på søknader om tilskot til bildebøker (sjå tabell 10.2, s. 313); nesten halvparten av søkjarane får avslag. Ut frå det vi har undersøkt og presentert her, vil dei bøkene som får heile søknadsbeløpet eller eit høgt beløp i tildelinga av tilskot til litteraturproduksjon, vere vurderte som best av utvala.¹⁷⁵ Om vi ser på tildelingar gitt frå starten på ordninga til i dag, er tildelingsbeløp på 80 000 kroner eller meir eit høgt tildelingsbeløp, og desse bøkene har dermed vorte vurderte som bøker med høg litterær kvalitet.

Til liks med tilskotsordninga for litteraturproduksjon har også innkjøpsordninga for teikneseriar og innkjøpsordninga for sakprosa for barn og unge eit fast årleg budsjett som dei skal fordele mellom dei som søker om å verte kjøpt inn. Aktørar innanfor teikneseriefeltet uttrykkjer stadig frustrasjon over at det er for knappe midlar til eit teikneseriemiljø i vekst. Éin seier til dømes at «[n]orske tegneserier har stor suksess, både i Norge og internasjonalt. Men tegneseriene har for

175 Tidlegare skulle forlaga søke på faste beløp: 40 000, 60 000 og 80 000 kroner, men slik er det ikkje lenger; ein står no fritt til å søkje det beløpet ein meiner er nødvendig. I søknadene som vert handsama i bildebokutvalet, ser vi likevel at desse beløpa fortsatt vert brukte.

stramme kulturpolitiske støttemidler og rammer» (Edwardsen, 2020). I år med stor søknad på innkjøpsordningane for teikneseriar og sakprosa for barn og unge vil det vere strengare vurderingar for innkjøp. Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur er derimot automatisk, som betyr at alt som er vurdert som «godt nok», skal verte kjøpt inn. Når ei bok får avslag i innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur, betyr det at den enten ikkje har «tilstrekkeleg litterær kvalitet», eller at boka ikkje kjem innanfor definisjonane for ordninga (sjå kapittel 7). I den automatiske ordninga for skjønnlitteratur skal kvalitetsvurdering av det enkelte verk ligge til grunn for tilslag, og ikkje samanlikning med andre verk som er påmelde, sidan alt som er over minstekravet til litterær kvalitet, skal kjøpast inn.

Vurderingsutval rapporterer om utfordringar

I fleire årsrapportar dei siste åra frå Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur har medlemene i utvalet tatt opp utfordringane med «den visuelle vendinga» i litteraturen. I rapporten frå 2015 står det: «Det språklige består av både ord og illustrasjonar. Vektleggingen i tekstuniverset i barnebøker er i en fase der mye forskyves. Ord viker plassen for illustrasjonar. Dette kan være en utfordring for beslutninger som tas av utvalget.» I rapporten frå 2016 står det: «Som i 2015 er den store utfordringen for utvalget definisjonen av tekstuniverset. Bøker for barn og unge kan også være delvis eller fullstendig tekstløse.» Desse utdraga frå rapportane vitnar om at utvalsmedlemene sjølv er medvitne om utfordringane dei har med å vurdere visuell litteratur, men trass i desse signala har det ikkje vorte gjort endringar i praksisen med oppnemning av medlemmer i Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur.

Vurderingsutvalet for ny norsk sakprosa for barn og unge peikar også på utfordringane med blanding av sjanger og uttrykk i eigne rapportar, her frå 2015:

Det er en viss tendens til at bildebøker kan være vanskelig å definere som enten skjønnlitterære eller faglitterære. Dette kan skyldes bruken av ulike litterære virkemidler, som fiktive karakterer, uklar framstilling av hvilket emne eller hvilket saksforhold boken ønsker å formidle og noen ganger også forholdet mellom det visuelle og det verbale uttrykket. Kan hende er det her grunn til å etterlyse tydeligere retningslinjer for de to aktuelle vurderingsutvalg.

Diskusjonen som går føre seg i vurderingsutvala, skal, som nemnt tidlegare, ideelt sett vere mellom *ei gruppe* erfarne lesarar som evnar å møte det litterære verket på verket sine premissar og forstå kva slags kriterium verket bør vurderast etter (kapittel 5). Det er altså eit poeng at det er *ei gruppe* lesarar som vurderer dei ulike verka; dei har kompetanse kvar for seg, men den skjønnsmessige vurderinga vert kvalitetssikra i fellesskapet. Det som kan vere ei utfordring i vurderinga av visuell litteratur, er at for få medlemmer i utvalet har særskild visuell kompetanse. Ein illustratør som var medlem i eit vurderingsutval opplevde det som vanskeleg å vere åleine med kompetanse på visuell historieforteljing:

Jeg var alene som illustratør, de tre andre hadde tekstkompetanse. [...] Jeg skulle ønske at det var en annen kollega som jeg kunne «spille ball med», eller måle meg med. [...] For å være helt ærlig så var det ufaglige begrunnelser som jeg reagerte veldig mye på. [...] noen arbeider som visuelt sett var veldig svake fikk støtte.

Det er også fleire av informantane våre på innsida av Kulturrådet som hevdar at om det oppstår ueinigheit i vurderingane, er det ofte fordi den som har visuell kompetanse i utvalet, ikkje er einig med dei andre: «Stort sett når de er uenige, så handler det om det visuelle, altså den visuelle kvaliteten. At illustratøren [...] i utvalget ikke synes at det holder mål i et kunstperspektiv.»

Vurderingar av visuell litteratur

Avslagsprosentane for visuell og verbaltekstleg litteratur indikerer ei høgare list ved innkjøp av visuell litteratur. Ei samanlikning av avslagsprosenten for bildebøker og verbaltekstlege bøker i Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur (Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur) viser at det er markant fleire avslag på bøker der illustrasjonar eller andre visuelle verkemiddel er ein viktig del av verket, enn på verbaltekstlege verk: 36 prosent av bøkene med visuelle uttrykk får avslag, medan for verbaltekstleg litteratur får 22 prosent av bøkene avslag (sjå kapittel 7). Det at visuell litteratur får fleire avslag enn verbaltekstleg, vitnar ikkje automatisk om at det vert gjort feilaktige vurderingar. Men sidan forlaga sender stadig meir trykkeklare manus til vurdering for produksjonstilskot (sjå kapittel 10), noko som betyr at vurderingsutvala for produksjonstilskot i mange tilfelle vurderer noko som liknar ei ferdig bok, kan vi samanlikne vurderingane som er gjort i vurderingsutvalet for bildebøker (Tilskot til litteraturproduksjon) med vurderingane som er gjort i Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur (Innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur). I nokre tilfelle ser vi at same bok vert vurdert ulikt i dei to vurderingsutvala.

Ulik vurdering i ulike utval

Vi har samanlikna alle søkjarar i tilskotsordninga til litteraturproduksjon i 2018 og 2019 med dei som er registrert som søkjarar i innkjøpsordningane frå 2018 til vinteren 2020, for å sjå om det er samsvar i tilslag og avslag.¹⁷⁶ Det er verdt å setje søkelys på dei bildebøkene som har fått produksjonstilskot, men som *ikkje* vert kjøpt inn. Vi undersøkte kva tildelingsbeløp desse bøkene hadde fått i tilskotsordninga for litteraturproduksjon, sidan storleik på tildelingsbeløpet viser kor høgt Vurderingsutvalet for bildebøker har vurdert det kvalitative nivået på bøkene. Nokre få hadde

176 Tala er baserte på dei vedtakslistene vi hadde tilgang til vinteren 2020.

fått mindre enn søknadsbeløpet, men dei fleste hadde fått heile søknadsbeløpet og eit høgt beløp. Nesten halvparten av bildebøkene får avslag på søknad om produksjonstilskot (sjå kapittel 10), og dei bildebøkene som får tilskot, får ofte eit mindre beløp enn det vert søkt på. Dette understrekar ytterlegare at dei bøkene som har fått søknadsbeløpet eller 80 000 kroner (40 000–50 000 kroner til Samlaget) i tilskot, har kome igjennom eit nålauge, og har altså vorte vurderte som bøker med høg litterær kvalitet, både verbaltekstleg og visuelt.

Bildebøker som har fått mykje produksjonstilskot, men avslag på innkjøpsordning, er til dømes *Hvor kommer tanker fra* av forfattar Constance Ørbeck-Nilssen og illustratør Torill Kove. Denne boka fekk 80 000 kroner i produksjonstilskot, der nesten trykkeklar bok vart vurdert av vurderingsutvalet for bildebøker. Boka har tydelegvis vorte vurdert til å ha høg litterær kvalitet i både verbaltekstleg og visuelt uttrykk sidan den fekk heile søknadsbeløpet og eit beløp som er av dei høgaste som vert gitt til bildebøker. Den ferdige boka fekk likevel avslag hjå vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur i ei automatisk ordning som skal kjøpe inn alt som er over eit minimumsnivå. *Hvor kommer tanker fra* er ei bok som det er vanskeleg å setje i ein «sjangerbås», fordi den «leikar seg» i grenselandet mellom skjønnlitteratur og sakprosa. Eit anna eksempel er boka *Jakob og Neikob. Stormen* av Kari Stai. Boka fekk 48 000 kroner i produksjonstilskot, noko som er eit høgt beløp sidan tilskotet berre vert gitt til illustratøren i søknader frå forlaget Samlaget.¹⁷⁷ Boka er del av ein serie som har ein tydeleg grafisk stil, og det er mange element og detaljar i det visuelle uttrykket som må avdekkast for å oppfatte heile potensialet i forteljinga, noko som gjer at boka kan seiast å vere det vi har omtala som ei ekspanderande bildebok. Boka *Tidenes Tango* av Fam Ekman vart også vurdert til å ha høg litterær verdi av vurderingsutvalet for bildebøker, sidan boka fekk 80 000 kroner i produksjonstilskot. I Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur fekk begge dei sistnemnde bøkene avslag på innkjøp.

177 Sidan Samlaget får anna statsstøtte, går heile tildelingssummen til illustratøren. Dei største beløpa som vert gitte søknader frå Samlaget, er difor mellom 40 000 og 50 000 kroner.

Det er altså teikn til ulik vurdering, eller ulik forståing av kvalitet, når «nesten trykkeklaare manus» vert vurderte av eit utval til å ha så høg kvalitet at dei kan få tildelt stort beløp eller heile søknadsbeløpet i ei ordning der berre dei beste bøkene får tilskot, medan den same (men ferdige) boka vert vurdert av eit anna utval som å vere for dårlig for innkjøp i ei ordning som skal kjøpe inn alt som har «tilstrekkeleg litterær kvalitet».

Vurderingar i utakt med feltet

Tidlegare i kapittelet nemnde vi barnebokforfattaren Fam Ekman fordi bøkene ho skapar er gode døme på bøker der samspelet mellom tekst og bilete utfordrar lesaren. Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur si vurdering skil seg klart frå kritikken av *Tidenes Tango* i *Periskop* 2019. Kritikaren Anne Schäffer si vurdering av det same verket er slik:

Fortellingen kan synes enkel, den kan være akkurat det du ser og leser. Men figurer og objekter lages av ulike materialer, og de monteres sammen med sans for rytme og undertekst. Verbalteksten gir rom for ulike tolkninger. Slik danner de sitt eget surrealistiske univers. Et univers voksne og barn inviteres inn til å utforske sammen, og på hver sin måte. (Schäffer, 2019)

Kunst- og litteraturkritikar Anne Schäffer, ein røynd kunst- og litteraturkritikar med kompetanse på visuelle formidlingsformar, vurderer boka som litteratur av høg kvalitet, medan vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur vurderer at den ikkje har «tilstrekkeleg litterær kvalitet» for innkjøp på automatisk ordning.

Ein artikkel med tittelen «Bildebøkene som skvives ut av innkjøpsordningen» (Sørheim, 2017) tek opp problemet med at det er så mange bildebøker som vert avslått i innkjøpsordninga. Eit spørsmål som vert stilt der, er om «Kulturrådet opererer med for snevre og for litterære [verbaltekstlege] kriterium for å avgjere kvalitet i bildebøkene». I artikkelen tek dei

opp, i likskap med det vi gjer her, spørsmålet om kvifor bøker som har fått produksjonstilskot, ikkje vert kjøpte inn på innkjøpsordninga. I artikkelen etterlyser ulike aktørar i feltet grunngeving etter avslag på innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge. Ein av våre informantar uttrykkjer også tydelig eit ønske om grunngeving på avslag:

Vi forstår at det ikke kan bli gitt en konsulentuttalelse på hver nulling, men det kunne vært et skjema man krysset av på. For eksempel om det er for dårlig samspill mellom tekst og bilde, om det er sjangerblending, for utydelige karakterer, osv. Det hadde vært til stor hjelp om vi visste noe om hva det handlet om når noe blir nullt [...].

I intervju med forleggjarar og visuelle litteratar kjem det fram at dei som arbeider med visuell litteratur, og som er avhengige av det som vert avgjort i innkjøpsordningane, opplever frustrasjon, som denne informanten uttrykkjer: «Det er helt klart for dårlig illustrasjonskompetanse i vurderingsutvalgene. En del av uroen vi har er at vi ikke vet hvilke kriterier de vurderer etter.» Ein anna informant seier: «[D]et skal jo forvaltes en kvalitetsbevissthet, og da må vi stole på det, og ha tillit til de som sitter i organet.» Det har vore fleire tilfelle der vurderingsutvalet har gjort andre vurderingar enn det som kritikarane, forlaga, juryar og andre aktørar som er knytte til feltet, har gjort.

Vi har i tidlegare kapittel gjort ei samanlikning av vitskapleg fagfellevurdering og vurderingsutvala: «Like kyndige (forfattere) lesar og vurderer andre forfatters verk» (kapittel 5, s. 132). Fagfellevurdering betyr her at ein vert vurdert av andre med særskild kompetanse på visuelle uttrykksformar, slik at arbeidet kan gå føre seg etter idealet om god skjønnsvurdering, som er skildra slik:

Fleksibilitet, litterær sensibilitet og evnen til å være lydhør overfor verket er viktige egenskaper i dette arbeidet [...] Spørsmålet om litterær kvalitet avgjøres altså i praksis, det avgjøres vedtak for vedtak, og de komplekse spørsmålene om avslag og gråsoner løses ved at flere stemmer deltar i samtalen, helt til man har grunnlag for å komme med en felles dom (kap. 5, s. 138–144)

Ein informant seier direkte at visuell litteratur i Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslitteratur ikkje er fagfellevurdert: «[D]en visuelle kvaliteten opplever vi at ikke blir bedømt, at ikke er fagfellevurdert, rett og slett.» Ein informant seier: «Det er jo ikke så mange som sitter i utvalget, jeg tenker at der skulle det sittede mange flere. Det er for dårlig kompetanse der. [...] Etter hvert kommer det ordløse bøker [der] det visuelle er den narrative fortelleren.» Om aktørane i feltet stadig opplever at bøker som vert vurderte som gode utanfor vurderingsutvala, vert vurderte som å ha for låg kvalitet for innkjøp på automatiske ordningar, vil vurderingane i utvala miste legitimitet og tillit. Vi ser både av sitata ovanfor og den kritikken utvalet har fått i det offentlege ordskifte, at tilliten allereie er svekt.

Mange nullingar i ei innkjøpsordning treng ikkje å bety at vurderingsutvalet er i utakt med feltet sine kvalitetsforståingar. I teikneseriefeltet er det også aktørar som er frustrerte over at mange gode teikneseriar vert avslåtte på den selektive innkjøpsordninga for teikneseriar. Talet på avslag av dei påmelde titlane har auka dei siste åra, og både vurderingsutval og aktørar i feltet fortel at titlar med høg kvalitet vert avslåtte (sjå kapittel 10). Trass i frustrasjonen over talet på nullingar er teikneseriefeltet stort sett einige i dei vurderingane som vert gjorde i Vurderingsutvalet for teikneseriar. Ei utsegn som kan illustrere synet i feltet, er: «For tegneserie er det et problem at ordningen er for dårlig finansiert, men der er det god illustrasjonskompetanse i vurderingsutvalget.»

Blandingsuttrykk gjer vurderingane meir utfordrande

Utviklinga, som vi nemnde tidlegare, at ulike uttrykk i større omfang vert blanda saman til nye uttrykk, eller hybriduttrykk, kan utfordre vurderingsarbeidet ytterlegare. Ei utfordring for både forlag og Kulturrådet er at det ikkje alltid er like klart i kva ordning eller uttrykkskategori¹⁷⁸ ein skal melde på ei bok. Bøkene *60 kvinner du skulle ha møtt* og *Kvinner*

178 Teikneserie er ein uttrykkskategori, bildebøker ein annan, og sakprosa for barn og unge ein tredje. Om ei bok får produksjonstilskot som teikneserie, men vert kjøpt inn som bildebok, har boka skifta uttrykkskategori.

i kamp av Marta Breen og Jenny Jordahl har begge fått produksjonstilskot i kategorien teikneserie. Bøkene kan sjåast på som teikneseriar når vi ser på uttrykksforma, men begge kan verte kategorisert som sakprosa for barn sidan dei tek utgangspunkt i historiske hendingar og personar. Desse bøkene er gode eksempel på at dei ulike ordningane i nokre tilfelle glir over i kvarandre, og det vert stadfesta av at *60 kvinner du skulle ha møtt* vert innkjøpt i ordninga for teikneseriar og *Kvinner i kamp* vert innkjøpt i ordninga for sakprosa. Vi ser fleire eksempel på at bøker som får produksjonstilskot i éin kategori, vert innkjøpt i ein annan kategori. I 2018 er *Sabotør. Operasjon Muskedunder* eksempel på ei bok som fekk produksjonstilskot innanfor teikneserie og som vart kjøpt inn i ordninga for sakprosa for barn og unge. Ut frå det informantane våre seier, kan det vere særskilt utfordrande å velje rett kategori for visuell litteratur.

Fleire informantar frå ulike forlag seier at forvaltninga av tilskotsordning for litteraturproduksjon vert praktisert på ein fleksibel måte dersom det er uklart kva utval bøkene høyrer til. Ein informant frå Kulturrådet seier: «Ofte er vi jo i tvil [...] det er noen som synes det er spennende å eksperimentere i dette grensefeltet mellom bildebøker og tegneserier [...]. Vi ønsker å være åpne for å ta imot det som ikke er hundre prosent innenfor.» I tilfelle der det er tvil om kvar bøkene høyrer heime, vert dei vurderte av to utval. Dei to utvala har då møter kvar for seg, og det vert laga ei oppsummering som vert send til fagutvalet som tek endeleg avgjerd. I fleire tilfelle har to utval spleisa på produksjonsstøtta.

Det å melde på ei bok i feil innkjøpsordning kan få store konsekvensar. Det har hendt at ei bok har fått avslag i innkjøpsordninga for skjønnlitteratur, og at ein etterpå tenkte at den heller burde ha vore i ordninga for sakprosa. Om den først har fått avslag i éi ordning, er det ikkje mogleg å flytte den til ei anna. Kulturrådet har difor etablert ein praksis med å vere fleksible og flytte dei bøkene som tydeleg er meldt på i feil kategori. Ifølgje ein informant frå Kulturrådet er det slik at om nokon har meldt på i feil ordning, gir dei beskjed om dette til forlaget, som då kan sende boka til det andre vurderingsutvalet. Forlaget slepp då å melde boka inn på nytt, sidan

det kan vere problematisk i forhold til datoen boka er gitt ut. Det har også hendt at vurderingsutvala har sendt bøker fram og tilbake fleire gonger. Det skjedde ein gong med ei tekstlaus bok, som er ein type bok som kan «falle mellom to stolar».

For å unngå slike nullingar har Kulturrådet lagt inn eit punkt i søknadsskjemaet der søkjar kan informere Kulturrådet om det er tvil om val av ordning. I informasjonen til søkarar står det: «Ved tvil om sjanger eller primærmålgruppe skal utgiveren registrere utgivelsen i den sjangeren og sende den trykte boka til det utvalget den mener er mest relevant. Tvilstillfeller skal merkes i søknadsskjemaet» (Kulturrådet, u.å.b). Praksisen med at utgjevar kan «hake av» for uklar sjanger, og at bøker vert flytta mellom vurderingsutvala, er i seg sjølv eit signal om at det ikkje alltid er hensiktsmessig å dele ordningane inn i ulike uttrykk.

Ein informant som opplevde å få avslag på Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur, og som vart overraska sidan bildeboka hadde fått eit ganske stort beløp i produksjonstilskot, meinte årsaka til avslaget var uklar sjanger:

Det er humorbøker, og om det er for voksne eller for barn kan en sikkert diskutere [...] kanskje lignet det litt for mye på sakprosa [...] men alle vet jo at dette ikke er en faktabok. [...] Det er synd at det ikke finnes noen ordninger som fanger opp det som faller litt utenfor de faste sjangrene, men som likevel har en verdi.

Ein annan informant meiner at Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur fungerer dårlig for å stimulere til sjangerblandingar og nye måtar å fortelje historier på. Ordninga fungerer godt i den forstand at bøkene ikkje vert vurderte med eit kommersielt blick, men informanten meiner at ordninga er for rigid når det gjeld vurdering av bøker som utfordrar konvensjonar innan sjanger: «Jeg syns innkjøpsordningen må stimulere prosjekter som sprenger noen grenser, det som det kanskje ikke finnes et marked for i bokhandelen akkurat nå, men som bidrar til å flytte barnelitteraturen fremover.»

Innkjøpsordning for barne- og ungdomslitteratur

Det er fleire informantar som ser for seg at det å samle ulike innkjøpsordningar i ei innkjøpsordning for barn og ungdom kan løyse nokre utfordringar med vurdering av visuell litteratur. Ein informant seier: «Mitt ønske er at ordningene for barn og ungdom blir slått sammen, slik at det blir en stor ordning som er mer forutsigbar. Det handler om gode barne- og ungdomsbøker, og det er ikke nødvendig å komplisere det med å dele opp i ulike innkjøpsordninger.» Informanten la i argumentasjonen vekt på at dei ulike kategoriane glir over i kvarandre, at teikneserieuttrykket har vorte meir vanleg i bildebøkene, og at sakprosa for barn må bruke forteljarteknikkar som liknar på det skjønnlitterære. Med eit uttalt kulturpolitisk mål om å få gutar til å lese meir kan det vere bra å satse på gode, illustrerte faktabøker, sidan gutar viser statistisk sett mindre interesse for skjønnlitteratur. Stor uvisse om innkjøp av sakprosa for barn og unge gjer det vanskeleg å få dei beste visuelle litteratane til å arbeide med sakprosa (sjå kapittel 10), med den konsekvens at sakprosaen får lågare visuell kvalitet. Dette vert bekrefta i rapportane frå utvalet som vurderer sakprosa for barn og unge, der det står: «[I]kke alle utgivelser ser ut til å ha vært underlagt en like god og faglig gjennomtenkt gransking av det visuelle uttrykket.» Det visuelle er viktig i barnelitteraturen, og med ei felles innkjøpsordning for barnelitteraturen kan det verte meir like vilkår for dei visuelle litteratane i alle typar uttrykk og sjanger, og med fleire medlemmer med visuell kompetanse i utvala kan det verte lagt betre til rette for gode diskusjonar i vurderingane av visuell litteratur på tvers av ulike uttrykk og sjangrar.

Vilkåra for vurdering av visuell litteratur

Vi har lagt som vilkår for god praksis i vurdering av visuell litteratur at det for det første må vere fleire medlemmer i utvalet som er *ideelle kritikkarar*, og for det andre at *vurderinga må skje gjennom diskusjon* mellom ideelle kritikkarar.

Arbeidet som vert gjort i dei ulike vurderingsutvala som vurderer visu-ell litteratur, er grundig og basert på diskusjon blant medlemene i utvalet. Det er praksis i alle utvala at avgjerslene alltid skal støttast av fleire lesarar, og vi kan difor hevde at vurderingsarbeidet i Kulturrådet på ein god måte innfrir vilkåret om at vurderinga skal skje gjennom diskusjon. I nokre vurderingsutval er derimot vilkåret om representasjon av fleire «ideelle kritikarar» av visuell litteratur ikkje innfridd.

Vi har tidlegare diskutert ein del utfordringar i vurderinga av ulike typar litteratur, og i utgreiinga kom vi fram til at visuell litteratur der verbalteksten og det visuelle uttrykket er gjensidig avhengige, og der det visuelle står for det meste av formidlinga, er det særskilt viktig med god kompetanse på visuelle uttrykksformar i vurderingsutvala. Små endringar i det visuelle uttrykket kan gjere store utslag i forteljinga, og ein må difor sjå den literære kvaliteten i visuell litteratur i tett samanheng med detaljane i bileta, og forteljinga som utspeler seg frå bilete til bilete. Dette gjeld teikneseriar og mange typar bildebøker, men det er viktig å presisere at sakprosabøkene også går i retning av å bruke visuelle forteljarformer i større grad. Særskild visuell kompetanse er difor nødvendig i alle vurderingsutval som skal vurdere visuell litteratur.

Ut frå den gjennomgangen vi har hatt av samansettinga av kompetanse i dei ulike vurderingsutvala, ser vi at Kulturrådet stiller ulike krav til samansetting av kompetanse i ulike utval. I dei utvala som i utgangspunktet har blitt oppretta for å vurdere visuell litteratur, som Vurderingsutvalet for teikneseriar (både produksjonstilskot og innkjøpsordning) og Vurderingsutvalet for bildebøker (produksjonstilskot), er medlemmer med visuell kompetanse godt representert. Avgjerslene i desse utvala ser også ut til å vere i takt med andre delar av feltet for visuell litteratur.

Vurderingsutval som tradisjonelt har vore knytte til den verbaltekstlege litteraturen, har i hovudsak hatt utvalsmedlemmer med kompetanse på verbaltekstleg litteratur. I lys av «den visuelle vendinga» som nemnt i innleiinga har visuell kompetanse i alle utvala som vurderer litteratur for barn, vorte viktigare enn tidlegare. Utfordringane med å vurdere dagens litteratur for barn, som også Vurderingsutvalet for barne- og ungdomslit-

teratur sjølv uttrykkjer i rapportane, aukar i takt med utviklinga av stadig meir avansert visuell litteratur. Vurderingsutvala med berre eitt medlem med særskild visuell kompetanse vil heller ikkje oppfylle vilkåret om «diskusjon blant ideelle kritikarar» av det visuelle uttrykket. Dette kan bli særleg utfordrande i vurderinga av det vi har omtalt som ekspanderande og kontrapunktiske bildebøker. Dette kan i verste fall føre til ein vurderingspraksis som er i utakt med feltet og bidra til tap av legitimitet for innkjøpsordninga. Det er sterke signal frå feltet om at Kulturrådet må endre praksis for kva kompetanse ein set saman i utval som skal vurdere litteratur for barn. Alle utval som vurderer visuell litteratur, bør ha medlemmer med spesialkompetanse på dei aktuelle visuelle uttrykka.

Det er tydeleg at det er to ulike felt med to ulike logikkar som møtest, den eine logikken frå det verbaltekstlege litterære feltet, og den andre logikken frå feltet til den visuelle formidlingskunsten. Når to ulike logikkar skal vurdere kvalitet, kan det oppstå usemje, og det kan difor vere viktig i vurderinga av visuell litteratur at utvala har ein god balanse mellom desse to logikkane. Ei løysing er å knyte til seg fleire medlemmer i vurderingsutvala, slik at ein er sikra gode diskusjonar i skjønnsvurderinga og slik oppfyller vilkåret om «vurdering gjennom diskusjon mellom ideelle kritikarar». Tendensen med meir blandingsuttrykk og sjangerblandingar innanfor den visuelle litteraturen aukar behovet for breitt samansette vurderingsutval, der visuell kompetanse er godt representert. Utfordringane med god vurdering er difor også knytte til at visuell litteratur er spreidd på mange tilskotsordningar, og at representantar med visuell kompetanse enno ikkje har vorte institusjonalisert i alle vurderingsutval.

Litteratur

- Ask, L. (2016). Vår manglende kompetanse. *Periskop* 19.03.2016. Henta frå <http://www.periskop.no/var-manglende-kompetanse/>
- Aukland, H. (2017). *Kunsten å skjønne tegninga. En studie av visuelle fortellerteknikker i et utvalg modernistiske bildebøker*. Henta frå

<https://docplayer.me/67638130-Hannah-aukland-kunsten-a-skjonne-tegninga-en-studie-av-visuelle-fortelleteknikker-i-et-utvalg-modernistiske-bildeboker.html>

Barthes, R. (1977). *Rhetoric of the Image*. I: R. Barthes, *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

Brenner, Robin (2010). Comics and graphic novels. I: S. Wolf, K. Coats, P.A. Enciso & C. Jenkins (red.) (2010), *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature* (s. 256–267). New York: Routledge.

Colomer, T., Kummerling-Meibauer, B. & Silva-Díaz, C. (red.) (2010). *New Directions in Picturebook Research*. New York: Routledge.

Druker, E. (2018). Var befinner sig den svenska bilderboksforskningen? En kartläggning av bilderboksforskningens etablering och expansion. I: *Barnboken*, 2018-11-01, Vol. 41, Svenska Barnboksinstitutet. Henta frå: <https://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/334/961>

Edvardsen, A. (2020). Kulturmidlene til tegneserier må doubles. *Empirix* 25.02.2020. Henta frå <https://www.empirix.no/kulturmidlene-til-tegneserier-ma-doubles/>

Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*. 163–168.

Harper, M. (2006). Bøker med bilder. *Bok og Bibliotek* 9.3.2006. Henta frå <https://www.bokogbibliotek.no/arkiv2/tidligere-utgaver/bok-og-bibliotek-nr-2-2006/b-med-bilder>

Holen, Ø. (2020). Tegneserieinvasjonen. Norske tegneserieskapere inntar barnebokbransjen. *Pondus* 3-2020, Stavanger: Strand forlag.

Hovet, V. Stubseid (2011). *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*. Otta: Unipub.

Kielland, Aksel (2018). Bare trær. *Morgenbladet* 8.1.2018.

Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Chichester West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.

Kulturrådet, (u.å.a). *Støtteordning: Litteraturproduksjon/Vurdering av søknaden*. Henta 11.8.2020 frå <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturproduksjon>

- Kulturrådet, (u.å.b). *Innkjøpsordninga for ny norsk skjønnlitteratur. Krav til søknaden*. Henta 11.8.2020 frå <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/innkjopsordning-ny-norsk-skjonnlitteratur>
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Norsk Barnebokinstitutt (2016). Møte ved bildekanten – intervju med Fam Ekman, i *barnebokintittet.no*, Månedens illustratør, oktober 2016. Henta frå <https://barnebokinstituttet.no/aktuelt/mote-ved-bildekanten-intervju-med-fam-ekman/>
- Røed, K. (2016). Søtladen kritikk og ødeleggende kjendisstoff. *Periskop* 24.11.2016. Henta frå <http://www.periskop.no/sotladen-kritikk-odeleggende-kjendisstoff/>
- Schäffer, A. (2019). Mørk humorist med eventyrlige tanker. *Periskop* 27.09.2019. Henta frå <http://www.periskop.no/mork-humorist-med-eventyrlige-tanker/>
- Sipe, R. Lawrence (2010). The Art of the Picturebook. I S. Wolf, K. Coats, P.A. Enciso & C. Jenkins (red.) (2010). *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature* (s. 238–251). New York: Routledge.
- Skaret, A. (2013). Bildeboka i et kunstvitenskapelig perspektiv. *Barnelitterært Forskningstidsskrift*, 4(1). DOI: 10.3402/blft.v4i0.20514
- Skjeggerud, A.T. (2017). Smakebit – Vi som er døde, Ikke gi opp håpet. *Werner og Søster*, 10.9.2017, Blogg, henta frå <https://www.astridterese.no/2017/09/10/smakebit-vi-som-er-dode-ikke-gi-opp-hapet-werner-og-soster/>
- Sætre, T. (2019). Jakten på definisjonene. *serienett.no*, 20.01.2019, henta frå <http://serienett.no/serienett/marianne-eskebaek-larsen-bildeboker/>
- Sørheim, E.M. (2017). Bildebøkene som skvises ut av innkjøpsordningen. *Periskop*, 3.3.2017. Henta frå <http://www.periskop.no/bildebokene-skvises-innkjopsordningen/>

- Wehus, W. (2018). Det umuliges kunst. *empirix.no*, 19.11.2018. Henta frå <https://www.empirix.no/de-umuliges-kunst/>
- Wolf, S., Coats, K., Enciso, P.A. & Jenkins, C. (red.) (2010). *Handbook of Research on Children and Young Adults Literature*. New York: Routledge.
- Åmli, K. (2014). Utfordrende bildebøker for voksne. *forskning.no*, 8.5.2014. Henta frå <https://forskning.no/kunst-og-litteratur-partner-kulturpolitikk/utfordrende-bildeboker-for-voksne/563549>

Digitalisering: Disrupsjon eller flau vind?

Av Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen

Det ligger langt utenfor denne bokas formål å drøfte digitaliseringens betydning for bokbransjen og litteraturfeltet. Dette kapitlet begrenser seg derfor til å vurdere betydningen av digitaliseringen for de støtteordningene vi vurderer. Vi diskuterer først hvordan «digitalisering» oppfattes og tolkes i de ulike feltene litteraturen er innleiret i. Deretter beskriver vi hvordan Kulturrådets støtteordninger håndterer litteratur på digitale plattformen. Endelig drøfter vi e-lydbokas situasjon i markedet og biblioteker.

Baumols problem

En overordnet problemstilling for bokbransjen som et økonomisk felt er Baumol-effekten, «Baumol's cost disease», tanken om at tjenester ikke kan rasjonaliseres og effektiviseres på samme måte som vareproduksjon. Begrepet refererer til kulturøkonomen William Baumol som hevdet (Baumol og Bowen, 1966) at rasjonaliseringen av vareproduksjon, som i stor grad økte tilbudet og reduserte priser på alt fra klær og biler til mat og bøker, var mindre aktuelt i «performing arts». En symfoni av Beethoven kan ikke spilles raskere eller av færre musikere enn et fullt orkester. Hvis kunstnere skulle få muligheten til en inntektsutvikling som andre i samfunnet, ville billettprisene stige urimelig mye hvis bare markedet skulle rå. Faktisk, som Mangset og Hylland (2017), i det minste implisitt, påpeker, er dette et av de grunnleggende premisene for moderne kulturpolitikk. Offentlig finansiering må gjøres slik at deler av kulturlivet ikke bryter sammen.

Dette gjelder også litteraturen. Produktivitetsveksten som følger av teknologiendringen fra blyant og papir til tekstbehandling på pc, er svært begrenset. Mange vil hevde at den muligheten som tekstbehandlings-systemene gir til stadig nye gjennomskrivninger, er uendelige og arbeidskrevende.

I selve den fysiske bokproduksjonen har man riktignok hatt betydelige effektiviseringer, det koster i dag relativt sett lite å produsere og trykke en bok. Kostnadene knyttet til å skrive boka og til redaktørarbeid, språkvask, og så videre, er imidlertid i all hovedsak knyttet til lønnsutviklingen i samfunnet som igjen til en viss grad følger produktivitetsveksten.¹⁷⁹ Samtidig er bøker, som Baumol påpeker, en forbruksvare og konkurrerer i handelsleddet mot rene industriprodukter som stadig blir billigere. Dette presser bokprisene nedover.

Bok365-redaksjonen har regnet ut at en bok som kostet 299 kroner (vanlig pris) i 1996, ifølge konsumprisindeksen ville koste 475 kroner i 2018, en prisstigning på 59 prosent. I virkeligheten var vanlig bokpris i 2018 399 kroner. Det vil si at bokprisene har steget langt mindre enn den generelle prisstigningen. Dessuten er det slik at mange bøker i Norge selges til lavere priser utenfor fastprisperioden. Flere av våre forleggerinformanter peker på et liknende eksempel: Mens bokprisen står stille eller synker, er oversetterhonoraret indeksregulert. *Forfatterhonoraret* er på den annen side en prosentandel av utsalgsprisen. Begge deler illustrerer på en enkel måte Baumols poeng.

I teorien kan digitalisering likevel gi lavere produksjons- og distribusjonskostnader. Men det forutsetter at forbrukerne ønsker digitale bøker – og det er åpenbart at de gjør det i begrenset grad, i alle fall inntil e-lydboka ble populær (se nedenfor). Det andre problemet er at betalingsviljen er vesentlig lavere på nett enn for fysiske produkter. Et papireksempel av Dagbladet koster i dag for eksempel 40 kroner i løssalg, mens nettutgaven er gratis og et månedsabonnement på Dagbladet+ koster 99 kroner.

Befolkningens mediebruksvaner er generelt i betydelig, til dels disruptiv, endring på grunn av digitale, bærbare mediers framvekst og sosiale mediers økende rolle i distribusjonen av alle typer innhold. På den annen side er distribusjon og lesing av *litteratur* i all hovedsak fortsatt papirbasert. Kulturrådet har finansiert flere utredninger som har undersøkt dette (se f.eks. Hillesund, 2006, og Prytz, 2016). Konklusjonene var at digitaliseringen av det litterære feltet fortsatt var i en tidlig fase. Der er vi stadig. Lesere i alle aldre i

179 Som vi peker på i kapittel 2, følger forfatterinntektene ikke den generelle lønnsutvikling.

hele verden velger i all hovedsak papir som medium for å lese skjønnlitteratur og lengre tekster (Baron mfl., 2017; Singer & Alexander, 2017). SSBs mediebbruksundersøkelser (Schiro, 2019) tyder på stor stabilitet i lesing av bøker i Norge. Etter en viss nedgang i 2018¹⁸⁰ ble papirboksaltet i all hovedsak stabilisert.¹⁸¹ Totalt ble det solgt nøyaktig like mange papirbøker i 2019 som i 2018.¹⁸² BI undersøkte befolkningens bruk av digitale boktjenester i 2016 og 2018 og fant at *alle* nettstedene (Amazon, Google, Bokskya osv.) hadde nedgang i perioden. Andelen av befolkningen som svarte at de ikke hadde brukt *noen* slike tjenester, økte fra 62 til 68 prosent (Gran mfl., 2019, s. 43). Det eneste unntaket fra denne tendensen var strømmetjenesten Storytel.

Forskning tyder på at papirbokas sterke stilling ikke bare skyldes gammel vane, men særlige kvaliteter ved papirlesing, særlig av lengre tekster og tekster der immersivitet og leserinnlevelse er en viktig del av opplevelsen (Baron mfl., 2017; Hayles, 2012; Mangen, 2017).

Ulike holdninger i ulike felt

Holdningene til digitalisering er svært ulike i de feltene som er relevante for vår undersøkelse. Det politiske feltet er sterkt opptatt av å fremme digitalisering i alle sammenhenger. Slik formuleres det for eksempel i en stortingsmelding om temaet:

Digitalisering kan gi store produktivitetsgevinster. Meldingens del II omhandler hvordan regjeringen, gjennom en sterk og strategisk satsing, vil legge til rette for at offentlig sektor er i stand til å realisere disse gevinstene. Med denne meldingen varsler regjeringen et digitalt taktskifte og høyere ambisjonsnivå. Regjeringen setter brukerens behov i sentrum. Tjenester skal oppleves som helhetlige og sammenhengende. (Kommunal- og moderniseringsdepartementet, 2016)

180 <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/OEAJmG/uro-i-bokbransjen-boksalget-gaar-kraftig-nedover>

181 Koronakrisen våren 2020 vil gi en svikt i salget av papirbøker.

182 <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/OEAJmG/uro-i-bokbransjen-boksalget-gaar-kraftig-nedover>

Det pedagogiske feltet er i stor grad politisk styrt, og skolen er noe motvillig blitt arena for et historisk eksperiment ved å tilby barn og ungdom ubegrenset med skjermtid og «digitale løsninger». I den omtalte stortingsmeldingen het det at «produktivitetsutviklingen i norsk økonomi har vært svak de siste årene. God tilgang på avansert IKT-kompetanse i næringsliv og i offentlig sektor kan gjøre oss bedre i stand til å utnytte IKT, noe som også kan bidra til å øke produktiviteten. Derfor er satsing på digital kompetanse i skolen, og i høyere utdanning og forskning sentralt i den brede IKT-politikken» (Kommunal- og moderniseringsdepartementet, 2016).

Bibliotekene er rammet av den samme nokså blinde teknologioptimismen, Terje Colbjørnsen beskriver det politiske feltets føringer for biblioteksektoren slik: «Generelt har økt tilgang til bibliotek gjennom digitalisering vært en gjennomgangstone i de fleste relevante stortingsmeldinger de siste 15–20 årene, og vi finner føringer i mange sentrale kultur- og forskningspolitiske dokumenter» (Colbjørnsen, 2017, s. 23).

Colbjørnsen viser til at teknologiske endringer framstilles som «grensenedbrytende» i stortingsmeldingen *Kjelder til kunnskap og oppleving*;¹⁸³ at det digitale biblioteket «sprengjer rammene for kvart einskilt bibliotek» i *Kulturpolitikk fram mot 2014*.¹⁸⁴ Mens det i *Bibliotek – Kunnskapsallmenning, møtestad og kulturarena i ei digital tid* heter: «I framtida kan ein tenkje seg løysingar der ein kan tinge alle typar dokument sjølv, og få dei leverte direkte heim til seg, uansett om det er fysiske eller elektroniske dokument, digitale lydfile, filmar eller e-bøker» (Kulturdepartementet, 2009).

Oppsummert kan vi, skriver Colbjørnsen, «si at åpenhet som digital tilgjengeliggjøring i disse dokumentene framstilles som et krav fra brukerne, som en naturlig følge av teknologisk endring, som et tiltak for å øke bruken av biblioteket og som et fellesgode som vil gi samfunnsnyttige gevinster» (Colbjørnsen, 2017, s. 23).

183 St.meld. nr. 22 (1999–2000).

184 St.meld. nr. 48 (2002–2003).

I Granavollplattformen fra 2019, som ligger til grunn for Solberg-regjeringas politikk, heter det at «regjeringen vil satse på folke- og skolebibliotekene, blant annet gjennom å styrke arbeidet med digitale plattformer og nye modeller for drift av bibliotek». Regjeringa skriver i 2020 at den nye bibliotekstrategien 2020–2023 «også bør sees i sammenheng med regjeringens strategi for digitalisering av offentlig sektor, der bibliotekenes bidrag for å løfte den digitale kompetansen i befolkningen er fremhevet».¹⁸⁵

I det litterære kunstfeltet er situasjonen nesten den motsatte. Feltet oppfatter fortsatt papirboka som sin sentrale formidlingsplattform, og nesten all interesse og fokus er konsentrert rundt papirboka som plattform og distribusjonsform. Bokbransjen har også hatt som overordnet politikk å forsvare papirboka, som man tjener pengene på, og unngå en «ukontrollert» digitalisering som undergraver forretningsmodellen.

Feltet er blitt mye kritisert for denne holdningen. Men forfatternes og forlagenes manglende entusiasme for ukritisk å ta i bruk «digitale løsninger» er lett forståelig og rasjonell. Den trykte boka er en 500 år gammel teknologi som er tett knyttet til litteraturen. Leserne vil (i alle fall foreløpig) ha litteraturen på papir. Gran mfl. (2019) finner at 72 prosent av befolkningen foretrekker å lese skjønnlitteratur på papir. Betalingsviljen er som nevnt vesentlig større for papirprodukter enn for digitale. Selv om papirbokprisen relativt sett stadig går ned, er e-bok-prisen vesentlig lavere,¹⁸⁶ og strømmetjenester (særlig lydbok) opererer i et helt annet prissegment (se nedenfor).

Kulturrådets støtteordninger

Kulturrådets støtteordninger er i all hovedsak papirbaserte. De fem ulike innkjøpsordningene er alle basert på den trykte boka (unntaket er innkjøpsordningen for kulturtidsskrifter som ikke behandles her, men er analysert i Bjerke & Halvorsen, 2018).

185 <https://www.regjeringen.no/contentassets/7b0b7f0fc0f4d93bb6705838248749b/plattform.pdf>

186 F.eks. koster Beate Grimsruds *Jeg foreslår at vi våkner* 399 kroner i bokhandel, 349 kroner fra nettbokhandel i papir mot 210 kroner som e-bok (fra e.bok.no) per 26.4.2020.

Rene e-bøker kan ikke meldes på i noen av dem. Men det kan kjøpes inn et (forholdsvis lite) antall e-lisenser av boka i tillegg til papir. Det forutsettes da at e-boka er en tilnærmet identisk versjon av papirboka. I retningslinjene er systemet formulert slik: «Med 'e-bok' forstås her tekster digitalisert for lesing på en elektronisk plattform og som uten større endringer kunne vært trykket på papir. – Dersom et originalverk kommer ut som p-bok og e-bok, skal søknaden gjelde for innkjøp i begge former» (Kulturrådet, 2019).

Det er papirboka som vurderes av vurderingsutvalgene. Digitale utgaver av bildebøker tilrettelagt for nettbrett og smarttelefoner blir ikke kjøpt inn i det hele tatt.

I tilskuddsordningen Litteraturprosjekt er det adgang til å søke om støtte til utgivelse/tilgjengeliggjøring av ny norsk skjønnlitteratur og sakprosa, som «utelukkende finnes digitalt». Vedtakslistene for 2016 til 2019 viser at det knapt kommer inn søknader for denne typen litteratur. Derimot sendes det inn noen få søknader om støtte til digitalisering av eksisterende verk. Slike behandles på linje med de andre søknadene på ordningen. I 2019 ble to slike søknader innvilget. E-bokportalen bokselskap.no, som er en nettportal for klassiske norske verk, fikk innvilget kr 240 000¹⁸⁷ i årlig støtte for 2019, 2020 og 2021. Gyldendal mottok kr 120 000 til «å skape et litterært lydalbom av boka Tante Ulrikkes vei som skal distribueres på Spotify og andre strømmetjenester for musikk, og gjennom disse kanalene nå ut til nye, unge lesere» (Kulturrådet, u.å.).

Knapt noen av våre mange informanter i forfatter- og forleggermiljøene har tatt opp spørsmål om digitalisering eller e-bøker i våre intervjuer hvis de ikke blir eksplisitt spurt. Et viktig unntak er strømming av lydbøker. Vi drøfter det videre nedenfor.

187 I 2016 fikk samme prosjekt bevilget kr 500 000 i støtte for 2016, 2017 og 2018.

E-bøker i innkjøpsordningene

Fra 2012 er det kjøpt inn e-boklisenser i innkjøpsordningene.

E-boklisenser som kjøpes inn gjennom innkjøpsordningen, har innenfor dagens ordning en begrenset varighet på fem år. Høsten 2019 utløp de eldste lisensene for e-bøker innkjøpt gjennom innkjøpsordningen. Kulturrådet vurderte derfor om man skulle forsøke å utvide varigheten på lisensene utover den fastsatte femårsperioden.

Spørsmålet om kulturfondbøkernes tilgjengelighet i bibliotek reiste i utgangspunktet et spørsmål knyttet til innkjøpsordningens to hovedformål:

1. Å sikre at det skapes og utgis et bredt utvalg *ny* norsk skjønnlitteratur.
2. Å sikre at *ny* norsk skjønnlitteratur blir gjort tilgjengelig og lest.

Det første formålet søkes løst gjennom en styrking av rettighetshavernes økonomiske vilkår. Det andre formålet søkes løst ved å tilføre folkebibliotekene bøker, samt pålegge bibliotekene å oppbevare og gjøre disse tilgjengelige for utlån i fem år. Man kan betrakte tidsfastsettelsen av oppbevaringsplikten som Kulturrådets forvaltningsmessige operasjonisering av *ny* norsk litteratur.

Innkjøpsordningen bidrar direkte til et forholdsvis stort salg av nye titler, noe som reduserer terskelen for å få utgitt *ny* litteratur. Den bidrar også til å realisere det andre formålet ved at de innkjøpte bøkene blir gjort tilgjengelig i folkebibliotekene. Samtidig står de to formålene ved innkjøpsordningen også i et motsetningsforhold. Salg og lån av bøker er to distribusjonsformer som konkurrerer om de samme leserne. En innkjøpsordning som gir svært god tilgjengelighet til nye e-bøker, fremmer formålet om spredning og lesing av *ny* litteratur. Samtidig vil gode lånevilkår svekke det kommersielle markedet for de samme bøkene – og slik forfatter- og forleggerøkonomien. Avveiningen mellom disse to hensynene var sentrale i Faglig utvalg for litteratur sitt forslag til innlemmelse av e-bøker i innkjøpsordningen fra 2015.

I tillegg til de to ovenfor nevnte formålene med innkjøpsordningene har Kulturrådet også et generelt formål om «å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og å bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig». Formålet om bevaring og dokumentasjon vil nødvendigvis kreve en noe lengre tidshorisonnt enn fem år.

Etter flere år med diskusjoner og usikkerhet ble e-boka innlemmet i noen av innkjøpsordningene gjennom et prøveprosjekt fra 2012. Prøveprosjektet ble dokumentert av Kulturrådet ved Wenche Fosslie¹⁸⁸ som ledet prosjektet, og evaluert av medievitern Terje Colbjørnsen i 2014¹⁸⁹. Erfaringene var imidlertid så gode at ordningen for e-bøker ble gjort permanent før prøveprosjektet var avsluttet. I forslaget fra Faglig utvalg for litteratur i 2015 ble det vist til at bibliotekene sterkt ønsket e-bøker under samtlige innkjøpsordninger. Faglig utvalg mente at det er mulig med utlånsordninger «som ikke undergraver de kommersielle aktørenes kommersielle inntjening i for stor grad». En tidsavgrensning på fem år var et av tiltakene som ble innført for å skjerme forlagenes backlist-inntekter. Kulturrådet sluttet seg til forslaget fra Faglig utvalg for litteratur.

Dagens ordning bygger – typisk nok for feltet – på *en papirboklogg* der løsningene er mest mulig lik innkjøpsordningen for papirbøker. Hovedpunktene i ordningen er følgende:

- Innkjøpsordningene omfatter bare digitale utgaver av bøker som også foreligger i trykt versjon.
- I de automatiske ordningene er det den trykte boka som kvalitetsvurderes av Kulturrådet. E-versjonen blir automatisk innkjøpt hvis papirutgaven tilfredsstillr rådets kvalitetskrav. I sakprosautvalget benyttes pdf-versjonen ved vurderingen.

188 <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/proveprosjekt-med-parallelt-innkjop-av-papir-og-e-boker-til-norske-folkebibliotek>

189 <https://www.kulturradet.no/documents/10157/6308f25c-77dd-45a4-8835-d94b66f10ce2>

- Det kjøpes inn 70 eksemplar av e-bøker for voksne (mot 703 p-bøker). For barn og unge kjøpes inn 70 e-bøker (mot 1650 p-bøker for barn og unge inntil fjerde trinn i skolen og 1680 p-bøker for barn og unge fra og med femte trinn i skolen).
- E-boka kjøpes inn i form av *lisenser*, som er geografisk fordelt etter fylke. Bare det fordelte antallet lisenser kan være «lånt ut» samtidig innenfor det geografiske området for lisensene. Lånerne må levere inn en lisens før boka kan lånes ut på nytt.
- Forlagene stiller digitale filer gratis til disposisjon, men bibliotekene har ansvaret for å sørge for systemer som muliggjør utlån.
- Lisensene utløper etter fem år. Da kan e-boka ikke lenger lånes ut fra bibliotekene, dersom man ikke kjøper en ny lisens.

For e-boka er altså både retten og plikten til å oppbevare og låne ut e-boka er avgrenset til fem år. Til sammenligning har folkebibliotekene en plikt til å oppbevare de trykte bøkene i fem år, men de har anledning til å fortsette å låne dem ut så lenge de ønsker (eller så lenge bøkene er i tilstrekkelig god stand). Ifølge Bibliotekarforbundet tas det vare på en betydelig del av bøkene i mange år utover oppbevaringsplikten. Dette gjelder naturlig nok særlig de mest etterspurte bøkene.¹⁹⁰ Mens en god del mindre etterspurte bøker kasseres når femårsgrensen er nådd. I innstillingen fra Faglig utvalg for litteratur het det at «dette betyr ikke at Faglig utvalg for litteratur mener at en lisens i innkjøpsordningene automatisk skal ha en tidsavgrensning, men at det er riktig å avvente med å konkludere utover de 5 første årene, til det foreligger noe mer erfaring fra e-utlån».

Utlån av e-bøker i folkebibliotekene

Utlån av e-bøker skiller seg fra utlån av papirbøker ved at de er nedlastbare via internett. Man behøver altså ikke fysisk oppsøke et bibliotek for å

190 <https://www.bibforb.no/hvor-gaar-veien-videre/>

låne eller levere en e-bok. Sammenlignet med en papirbok vil man heller ikke oppleve en lavere leserkvalitet på grunn av slitasje. Utlåns-e-boka har i utgangspunktet nærmest identisk kvalitet med e-bøkene man kan kjøpe.¹⁹¹ Dette innebærer at utlån av e-bøker medfører større risiko for å undergrave det kommersielle markedet og dermed de økonomiske forutsetningene til forfatterne og forleggerne, med mindre det etableres «frik-sjon», eksempelvis i form av tilgangsbegrensninger. Ifølge våre informanter er det en rimelig grad av forståelse blant *lånerne/leserne*¹⁹² for at det settes – teknologisk sett – kunstige grenser for utlån av e-bøker. En organisasjonsrepresentant sier det slik: «Jeg tror de aller fleste har forståelse for at man må stå i kø for en e-bok, selv om det i utgangspunktet finnes så mange versjoner som man vil. Men jeg tror folk har forståelse for lisens.»

Bibliotekenes rettigheter varierer betydelig mellom de to formatene. I dag eier bibliotekene papirboka og står fritt til å disponere den til videre utlån etter fem år, mens retten til e-bøker er basert på at man «leier» utlånsrettigheten for et gitt tidsrom. Denne forskjellen skyldes blant annet at det gjelder andre opphavsrettsregler for papirbøker enn for e-bøker.

E-boklisenser fra innkjøpsordningen forvaltes av fylkesvise konsortium som også forvalter kommersielle innkjøp og utlån av e-bøker. Folkebibliotekenes tilbud av e-bøker kommer delvis i form av geografisk avgrensede lisenser distribuert gjennom innkjøpsordningen, og delvis fra innkjøp fra forlagene over egne mediebudsjetter. Utlånet av kommersielt innkjøpte e-bøker følger en annen logikk enn utlån av e-bøker fra innkjøpsordningen.

I stedet for å kjøpe et bestemt antall lisenser som kan lånes ut én om gangen, men for øvrig et ubegrenset antall ganger slik som for utlånet av en papirbok, gir kommersielt kjøp av e-bøker rett til et visst antall lån fra individuelle brukere, i bransjen omtalt som klikk. Modellen endrer også karakter når boka blir eldre enn to år. De to første årene kjøper man

191 Bortsett fra at man ikke selv kan bestemme hvilke apper eller innretninger man kan bruke til å lese. Siden lånet i de fleste tilfeller vil være knyttet til en app, vil lesingen være bundet til nettbrett eller smarttelefon. Det er med andre ord ikke mulig å lese på lesebrett.

192 Vi har ikke intervjuet lånerne i dette prosjektet.

pakkelisenser, hver med ti utlån for prisen en bok har i en bokhandel. Når lisensen går ut, må man kjøpe nye lisenser for å kunne fortsette å låne ut tittelen. Etter to år kan man bruke opp gjenstående utlån på pakkelisensene, men for å fortsette å låne ut boka må man betale en individuell pris for hvert enkelt klikk.

Sett fra bibliotekhold eksisterer det tre systemer for e-bok-lisenser: e-bøker gjennom innkjøpsordningen, kommersielt innkjøpte pakkelisenser og kommersielt innkjøpte enkeltklikk. Ved utlån skal alltid ledige kulturfondslisenser benyttes først, og dette skjer automatisk gjennom det digitale utlånsverktøyet som benyttes. Ifølge Biblioteksentralen, som er i regelmessig kontakt med folkebibliotek og fylkesbibliotek og også driver opplæring og rådgivning mot sektoren, hersker det stor forvirring blant bibliotekarene om disse modellene. Våre informanter fra biblioteksiden har også erfart at innkjøp av e-bøker etter betaling per bruk-modellen er langt mer arbeidskrevende å administrere enn en lisensmodell. Konsekvensen er en forskyvning av ressurser fra mediebudsjetter til lønnsbudsjettene. Denne erfaringen illustrerer at endringer av innkjøpsordningen som gir økt kompleksitet i biblioteksektoren, de facto hemmer formålet om å gjøre ny norsk litteratur tilgjengelig.

Omfanget av e-bok-utlån

Bibliotekenes bestand av e-bøker består altså av kulturfondsfinansierte e-bøker samt e-bøker som bibliotekene har kjøpt selv. Utlånsstatistikken skiller ikke mellom disse bøkene.

Totalt antall utlån av papirbøker er ifølge Nasjonalbibliotekets statistikk rundt 16,5 millioner per år (Bibliotekutvikling.no, u.å.). E-bokutlånet er i sammenlikning bagatellmessig, men har vært økende, fra cirka 460 000 i 2015 fram til drøyt 640 000 i 2017. I 2019 sank derimot utlånet av e-bøker til 603 000 (SSB, u.å.). Utlånet av e-bøker som andel av det totale bokutlånet utgjorde dermed 3,7 prosent. SSBs mediebarometer viser også at det er få, bare rundt 2 prosent av de spurte, som svarer at de leser e-bøker (Schiro, 2019).

Bøkene som lånes hyppigst digitalt, er i praksis de samme som lånes mest ut på papir. 51 av de 100 mest utlånte titlene er norske. Av de 50 mest utlånte på lista til eBokBib¹⁹³ over e-bøker 1. halvår 2019 er 30 også blant de mest utlånte p-bøkene. Utlånsstatistikken viser også – naturlig nok – at nesten alt utlån (88 prosent) gjelder titler fra etter 2015, da nye e-bøker ble allment tilgjengelig i bibliotek. Det er markant større forskjell mellom hvilke bøker som *lånes* og bøker som *kjøpes* (Rambøll, 2015).

Våre informanter på biblioteksiden har ikke observert noen vesentlige forskjeller med hensyn til hvem som låner e-bøker og papirbøker. Det er derimot en interessant forskjell mellom hvordan papir- og e-boklånerne orienterer seg. Til forskjell fra papirboklånerne, som orienterer seg etter tittel og forfatter, er e-boklånerne mer villig til å låne andre e-bøker hvis den de leter etter, ikke er tilgjengelig. Dette impliserer at et begrenset utvalg lisenser per e-boktittel kan bidra til økt bredde i lesingen.

Nasjonalbiblioteket

I tillegg til utlån av e-bøker gjennom folkebibliotekene tilbyr Nasjonalbiblioteket strømming av eldre digitaliserte bøker gjennom sin nettside (tidligere bokhylla.no). Her finnes i prinsippet alle bøker fra før 2000 skannet og digitalt tilgjengelig (Kopinor, u.å.). Ordningen bygger på en avtale mellom Kopinor og Nasjonalbiblioteket. Det er ingen begrensninger i antall samtidige brukere av en bok. Materialet kan ikke kopieres eller lastes ned, og løsningen er forholdsvis dårlig egnet for *lesing* av verker (Se også Egeland, 2019). BIs studie om digital boklesing i 2016 viste at 7 prosent av befolkningen hadde benyttet seg av bokhylla.no det siste året, og konkluderte: «Med tanke på at denne tjenesten ikke er markedsført, finner vi andelen brukere overraskende høy.» I en ny undersøkelse to år

193 eBokBib har størstedelen av markedet for utlån av e-bøker fra folkebibliotek, <http://ebokbib.no/cgi-bin/ebokbibstat>

senere fant man bare tre prosent brukere (Gran mfl., 2019).¹⁹⁴ Bruken demonstrerer likevel et samfunnsbehov for en slik tjeneste for eldre bøker. Vi har derfor gjort intervjuer med representanter fra academia om deres bruk av NBs tjeneste, og responsen her var at den oppfattes som svært viktig og godt egnet til forskningsformål, ikke minst fordi siden er søkbar.¹⁹⁵ Selv om Nasjonalbibliotekets og Kulturrådets/folkebibliotekenes ordninger juridisk, avtalemessig og teknisk er helt ulike, har de et potensial for å utfylle hverandre godt på dette området. Dette forutsetter imidlertid at det ikke oppstår et gap mellom tidsperioden som dekkes av Nasjonalbiblioteket, og det som dekkes gjennom innkjøpsordningene. Det har vært ført diskusjoner mellom Kopinor og Nasjonalbiblioteket om en utvidelse av tilgangen til titler som er utgitt etter 2000, men dette har foreløpig ikke ført fram. Derimot er det innført en ordning der forskere og studenter får tilgang også til nyere utgivelser gjennom et begrenset antall lisenser.

Markedet for e-bøker

E-bøker utgjør en svært liten del av det samlede norske bokmarkedet, men er i motsetning til papirboka et marked i vekst (Forleggerforeningen, 2019a). En viktig egenskap ved markedet for bøker, på så vel papir som i e-format, er at økonomien rundt den enkelte utgivelse skapes gjennom tittelens forholdsvis lange livsløp. Forlagene og forfatterne er helt avhengige av back-listen for å oppnå lønnsomhet.

Rambøll drøftet i 2015 om e-bokutlån fra biblioteket hemmet eller fremmet salg av e-bøker til forbrukere, og fant blant annet at bare 15 prosent av de mest ivrige e-bokleserne svarte at de hadde erstattet et e-bokkjøp med et e-boklån, mot 47 prosent tilsvarende for papirbok. Vi vet likevel lite om hvordan forholdet mellom utlån og salg av e-bøker vil

194 Som muligens er et metodeproblem som har sammenheng med bokhyllas navne- og designendring (Gran mfl., 2019).

195 BIs undersøkelse bekrefter dette. 91 prosent av de spurte sier at det viktigste ved NBs tjeneste er at den er lett å søke i (Gran mfl., 2019, s. 35).

utvikle seg. På den ene siden er e-bok-markedet ungt. På den andre siden har de regulatoriske vilkårene endret seg betydelig ved at e-bøker har fått fritak fra merverdiavgift med virkning fra 1. juli 2019. Det er rimelig å anta at dette vil gi prisreduksjoner og slik stimulere til økt salg. Som en representant fra forleggersiden uttrykte det: «Det er først nå det begynner.»

Det er foreløpig vanskelig å konkludere med effekten av momsfrirket. Salget av e-bøker økte med 17 prosent i 1. halvår 2019, altså før momsen ble borte. I andre halvår var økningen i forhold til fjoråret 24 prosent. Totalsalget i 2019 ble dermed 46 millioner kroner mot et papirboksalg på rundt 990 millioner, altså i underkant av 5 prosent. Markedet i 2020 vil bli vesentlig annerledes på grunn av koronakrisa som førte til nedstengning av fysiske biblioteker og nye støttetiltak for digitale tjenester.

Rettighetshavernes og bibliotekenes vurderinger

En klar tendens i vårt materiale er at det er stor oppslutning om hovedtrekkene ved innkjøpsordningen for e-bøker slik den er i dag. *Ingen* av våre informanter ønsker å avskaffe ordningen med at innkjøpsordningene for skjønnlitteratur og sakprosa også omfatter e-bøker, og de refererer heller ikke til andre aktører som er av en slik oppfatning. Denne enigheten avspeiler sannsynligvis at dagens ordning oppfattes som et brukbart kompromiss mellom de mange kryssende interesser, blant annet mellom bibliotekene som i utgangspunktet ønsker best mulig utlånsbetingelser for sine brukere, og forleggerne som vil beskytte sine kommersielle inntekter (Rambøll, 2015). Biblioteksiden ønsker at e-boklisensene skal ha en varighet utover fem år. Det begrunnes blant annet slik: «En viktig oppgave for bibliotekene er å tilby tilgang til bøker som ikke lenger er tilgjengelige i bokhandel fordi de har mistet sin kommersielle interesse. Dette er en kulturpolitisk viktig oppgave» (Norsk bibliotekforening, 2016). Rettighetshaverne har vært positivt innstilt til en forlenging av utlånsperioden, så lenge tilgangen er begrenset og rettighetshaverne blir økonomisk kompensert.

På spørsmålet om man gjennom innkjøpsordningen bør sikre rettigheter til fortsatt utlån av e-bøker etter fem år, kan man utlede to prinsipielt diametralt ulike svar, basert på hvordan man tolker formålet om å «støtte ny norsk litteratur»:

Alternativ 1. E-boklisensene utløper og fornyes ikke

Hvis man velger en snever definisjon av formålet med innkjøpsordningen og følger den forvaltningsmessige sedvanetolkningen av hva som er *ny* litteratur, altså at *ny* forstås som ikke eldre enn fem år, opphører *innkjøpsordningens* ansvar med det samme lisensperioden utløper. Ut fra en slik tolkning vil det å forlenge lisensenes varighet utover fem år innebære at man overfører ressurser fra hovedformålet, det vil si å sørge for at ny litteratur blir skapt, utgitt, spredt og lest, til å ivareta forhold som ligger utenfor formålet, det vil si å sørge for at eldre litteratur fortsatt skal være tilgjengelig.

Alternativ 2. Kulturrådet sikrer en videre tilgang til litteraturen også etter fem år

Hvis man anlegger en videre fortolkning av innkjøpsordningens formål, der man også vektlegger at Kulturrådet har et generelt ansvar for å sørge for å bevare kultur, vil man derimot kunne argumentere for at innkjøpsordningen bør sørge for at e-bøkene på innkjøpsordningen også er tilgjengelig etter fem år.

Vi vurderer det slik at innkjøpsordningen ved en slik tolkning bør koordineres med Nasjonalbiblioteket og utvides slik at innkjøpsordningen og bokhylla «møtes». Man bør også redusere tilgjengeligheten betydelig etter fem år, for å kunne benytte størstedelen av ressursene på hovedformålene med innkjøpsordningen. Ved valg av alternativ 2 må man også ta stilling til om man skal videreføre en modell med færre tilgjengelige lisenser eller gå over til en klikkmodell.

Våre intervjuer og samtaler med representanter for forleggersiden tydet på at begge disse løsningene ville vært akseptable. Kulturrådet kom høsten 2019 langt i arbeidet med å kjøpe inn lisenser for bøker som skulle

vare 5+20 år. Men dette arbeidet måtte legges til side av hensyn til den økonomiske situasjonen på ordningen for skjønnlitteratur. Derfor valgte rådet inntil videre alternativ 1. Det betyr at når det gjelder kulturfondbøker, har bibliotekene i dag plikt til å oppbevare både p-bøker og e-bøker i fem år. Papirbøkene kan deretter beholdes i hyllene, men e-bøker som er anskaffet gjennom innkjøpsordningen, kan ikke lenger lånes ut. Hvis bibliotekene ønsker videre utlån av slike bøker må de anskaffes gjennom kommersielle innkjøp fra forlagene.

For bøker som er utgitt før 2000, har publikum i dag i stor grad gratis digital tilgang gjennom Nasjonalbiblioteket. Men de statlige støtteordningene sikrer i dag altså ikke tilgang til digitale versjoner av utgivelser mellom år 2000 og 2015.¹⁹⁶ Dette er naturligvis en begrensning som kan diskuteres. Men i dag konkurrerer dette formålet med å sikre de overbelastede automatiske innkjøpsordningene.

Lydbøker

Lydbøker er innspilte, talte versjoner av bøker. Innspillingene kan gjøres av både mennesker og maskiner, men her drøfter vi bare det første. Slik sett er lydbøker noe annet og mer enn en digital versjon av en fysisk bok. Det er tilført et element av framføring. Hvis en lydbok skal bli av god kvalitet, stilles det profesjonelle og kunstneriske krav til framføringen og innspillingen. Lydbøker har derfor, i motsetning til e-bøker som er en ren kopi av papirboka, en ekstrakostnad ved produksjonen, og vurderingen av den må også bringe inn kompetanse på scenekunst.

Lydboka som sådan er gammel, og har særlig vært et viktig kulturtilbud for svaksynte og blinde. De første lydbøker ble spilt inn på vinylplater, senere overtok kassetter og cd-er som formidlingsplattform.

Landets første kommersielle utgiver av lydbøker var ifølge *Store norske leksikon* Lydbokforlaget som ble grunnlagt i 1987 av Herborg Hong-

196 Fra 2021 vil grensa være 2016, osv.

set. Forlaget lå fram til 2013 i Melhus i Sør-Trøndelag, men all virksomhet er siden flyttet til Oslo. Forlaget eies i dag av Gyldendal og Aschehoug med 50 prosent hver, og står bak strømmetjenesten Fabel.

Fysiske lydbøker (cd-er) er, i tråd med cd-spillerens raskt synkende popularitet, et marked i tilbakegang. Forleggerforeningens statistikk viser at salget av fysiske lydbøker i 2019 var sunket til 5,3 millioner kroner mot 11,9 millioner året før. Strømming av lydbøker, det vil si avspilling av lydfiler via internett (uten nedlasting til egen maskin), er derimot et marked i sterk vekst. Forleggerstatistikken viser en økning fra 117 til 189 millioner kroner fra 2018 til 2019, det vil si 61 prosent. Inntektene fra lydbokstrømming tilsvarte i 2019 nesten inntektene fra pocketmarkedet og bidro til at forlagenes digitale inntekter steg fra 16 til 21 av totalinntektene prosent i løpet av året (Forleggerforeningen, u.å.).

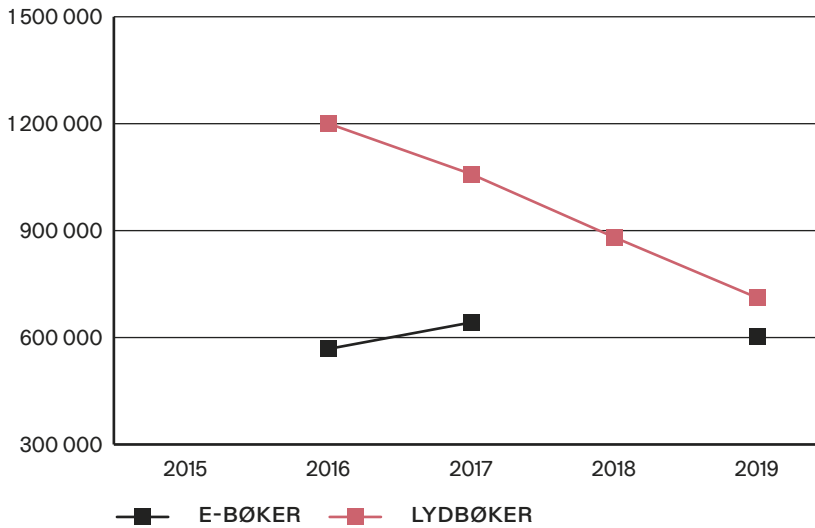
De tre store forlagene er også de største aktørene på strømmemarkedet. Aschehoug og Gyldendal eier altså Fabel, mens Cappelen Damm eier 50 prosent av Storytel. Disse to tjenestene har til sammen en dominerende andel av det norske markedet.

Bibliotekene har i en årrekke kunnet tilby fysiske lydbøker til utlån, men utlånet av dem har stupt de siste årene. Det framgår av figur 12.1.

Bibliotekene har et sterkt ønske om å kunne tilby det som nå kalles e-lydbøker, altså datafiler som kan lastes ned eller strømmes. Men utvalget og utlånet er foreløpig sterkt begrenset. Siste tilgjengelige tall er fra 2018 og viser at det ble lastet ned rundt 30 000 lydbøker fra norske bibliotek. På den annen side svarer 19 prosent av de spurte nordmenn i en undersøkelse at de har lånt en lydbok på biblioteket (Rasmussen, 2019, s. 4).

De fleste av våre informanter er i prinsippet tilhengere av at lydbøker skal finnes i bibliotek, både gjennom kommersielle innkjøp og gjennom innkjøpsordningene. Når det gjelder konkrete ordninger for dette, er det lang avstand mellom bibliotekene som presser på, og forleggerne som holder igjen. Men strømmetjenesten er et kommersielt raskt voksende felt, og bokbransjen er derfor på vakt for å sikre sine inntekter i dette formatet.

De helt ulike logikkene i bibliotekene og i bokbransjen har ført til et nokså anspent klima der partene står langt fra hverandre, og det er ikke funnet noen endelig løsning. For e-bøker lyktes det altså å komme til en



Figur 12.1 Bestand, utlån og omløpshastighet i folkebibliotek, etter medietype og år. antall

prøveordning i 2012 og en permanent ordning fra 2015. Men motsetningen mellom feltloggikkene er blitt enda tydeligere når det gjelder strømming.

Aktørene i litteraturfeltet og bokbransjen har en felles frykt for at distributørene og plattformsselskapene skal skumme fløten av forfatternes og forlagenes arbeid, slik det har skjedd i de aller fleste kreative næringer (se for eksempel Deuze & Prenger, 2019, om «platformization» av medieindustrien). Samtidig er særlig forleggerne bekymret for at et omfattende, gratis tilbud av strømming på bibliotekene kan undergrave forlagenes kommersielle muligheter til å bygge opp en bærekraftig forretningsmodell for lydbøker. I 2019 utarbeidet Nasjonalbiblioteket og Forleggerforeningen en anbefaling om vilkår for bibliotekenes kommersielle kjøp av nedlastbare lydbøker for utlån. Vilkårene ligner ordningen for e-bøkenes salg av pakkelisenser, med den forskjell at hver pakke, som koster om lag det samme som en lydbok i bokhandel, består av seks utlån. Men anbefalinger er som kjent ikke bindende, og Gyldendal og Aschehougs Fabel selger fortsatt ikke lydbok-lisenser for strømming til bibliotekene.¹⁹⁷ Mange i biblioteksektoren er dessuten svært misfornøyde med prisnivået. Birgithe Schumann-Olsen, som er biblioteksjef i Øvre Eiker kommune og styremedlem i Biblioteksentralen, skriver i et innlegg i Kommunal Rapport:

Bibliotekene er en viktig hjørnestein i bokmarkedet! Vi formidler og markedsfører litteratur, vi stimulerer til leselyst, gir forfattere en arena for å møte leserne sine og stiller til disposisjon og formidler tusenvis av bøker innkjøpt gjennom Kulturrådet. Vi bruker millioner fra egne kommunebudsjetter. Vi er med og skaper et levende og økonomisk bærekraftig bokmarked i Norge [...]

I juni [2019] kom Nasjonalbiblioteket og Forleggerforeningen etter press fra kulturminister Trine Skei Grande, fram til en avtale – den ble ikke feiret med champagne på norske bibliotek. Ørjan Persen ved Bergen bibliotek har satt opp et regnestykke som viser hvor mye vi må betale for utlånet. De blir fem ganger så dyre som lydbøker på CD.

197 *Morgenbladet*, 15.3.2020.

Modellene krever avanserte løsninger for utlån, noe som har medvirket til at eBokBib trekkes fra markedet i 2020. Bibliotekarforbundet frykter en markedssituasjon der leverandørene får kontroll på både innhold og funksjonalitet. Som biblioteksjef sitter jeg med følelsen av at Forleggerforeningen med disse avtalene anbefaler forlagene å melke mitt kommunale budsjett for alt de kan.¹⁹⁸

Forleggerforeningen begrunner sitt standpunkt slik:

Men produksjon og distribusjon av e-lydbøker er annerledes enn for e-bøker. En lydbok har egne, store produksjonskostnader, det investeres betydelige beløp i strømmeinfrastruktur, og i motsetning til e-bøkene, inngår ikke e-lydbøkene i innkjøpsordningen til Kulturrådet. Får vi store mengder e-lydbøker som kan strømmes gratis i bibliotekenes løsninger, vil det true økonomien i dette vekstområdet i bokbransjen. (Forleggerforeningen, 2019b).

Partene i bokbransjen er heller ikke kommet til enighet. En av årsakene er at man er usikre på forretningsmodellene. Per nå ser det ut til at strøm-tjenesten vil lande på en abonnementsløsning på samme måte som Netflix og Spotify, der man betaler for all tilgang i en periode og ikke per lytting. Modellen fungerer i markedet. Den er billig for storforbrukerne og enkel for alle. Den brukes nå av både tv- og musikkstrømmetjenester og av treningssentre, og er en variant av den gamle bokklubbmodellen som var lønnsom for forlagene i en årrekke. Og den gir sannsynligvis ganske mange brukere som betaler for mer enn de egentlig bruker (av samme typen som er «støttemedlemmer» i treningssentre).

Forfatterne skal i dag ha minimum 10 kroner per avspilling – som en prøveavtale mellom Storytel og Fabel på den ene siden og Forfatterforeningen på den andre. Avtalen er royalty-basert, men med et gulv på 10 kroner per

198 *Kommunal Rapport*, 21.11.2019.

strømming.¹⁹⁹ Forfatterforeningen og Forleggerforeningen har så langt ikke blitt enige om å innlemme rettigheter for lydbøker i forfatterens normalkontrakt, fordi partene foreløpig står for langt fra hverandre. Godtgjøring for lydboksalg er nylig innlemmet i normalkontrakten til oversetterne, noe som indikerer en viss bevegelse mot en løsning i dette spørsmålet.

Men ettersom dagens abonnementsmodell fører til at inntektene *per avspilling* synker når abonnementene bruker tjenesten mer, vil det kunne bli vanskelig å komme fram til en løsning hvis forretningsmodellen for strømming beholdes nøyaktig som i dag. Det skyldes at prisen for et månedsabonnement neppe kan legges høyere enn i dag uten et betydelig frafall av abonnenter. Prisspenget for denne typen abonnementsstilbud ser slik ut i april 2020:

Nettavis 99 kroner

TV 109 kroner

Musikk 109 kroner

Lydbok 169 kroner

Treningscenter 299 kroner

Selv om prisen legges helt opp på treningscenternivå, vil inntekten per avspilling av bok være lav, og royaltyen til kunstnere med få avspillinger vil bli minimal. Vi ser igjen hvordan «Baumols problem» plager kulturfeltet som marked: Utgiftene til å skape kunst stiger, mens det generelle (real) prisnivået i samfunnet synker.

Innkjøpsordning for lydbøker?

Bibliotekene har lånt ut fysiske lydbøker (kassetter og cd-er) i en årrekke, men disse er kjøpt inn ved hjelp av deres ordinære mediebudsjetter. Det har aldri eksistert noen innkjøpsordning for lydbøker.

199 Noen av våre informanter hevder at Storytel ofte går under gulvet, men dette har vi ikke fått verifisert.

Deler av biblioteksektoren ønsker en innkjøpsordning for lydbøker. Bibliotekarforbundet vedtok i 2019 at «Kulturdepartementet bør inkludere e-lydbøker i innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge».²⁰⁰

En årsak til manglende innkjøp er at lydbøker av Kulturrådet vurderes som en formidling av et originalverk, og at det derfor krever en annen kvalitetsvurdering enn kun å lese teksten. «Men Kulturrådet følger med på utviklingen og er klar over at bibliotekarer og lesere ønsker innkjøp av e-lydbøker.»²⁰¹

Men et større problem med en innkjøpsordning for lydbøker vil nok være at bibliotekenes tilbud enten – med mange lisenser – vil være en gratisvariant av de kommersielle strømmetjenestene, som vil være uakseptabel for forlagene, eller – med få titler og lisenser – et «tilbud» der de mest populære bøkene stort sett ikke er tilgjengelige. Terje Colbjørnsens oppsummering av striden om e-bøker gjelder i enda større grad her:

De kommersielle aktørenes frykt (representert ved Forleggerforeningen og Bokbasen) er på denne bakgrunn at markedet kveles nærmest ved fødselen fordi gratis tilbudet fra bibliotekene er like godt og bedre enn bokhandlenes. Bibliotekene (representert ved NBF) hevder selv at de skaper e-boklesere og når ut til nye lesegrupper og dermed bidrar til å løfte frem et levedyktig e-bokmarked. Det er vanskelig å peke klart på hvem som har rett her: I små og umodne markeder som dette vil man lett overvurdere eller undervurdere effekter etter som hvilket perspektiv man i utgangspunktet anlegger. (Colbjørnsen, 2017)

Hvordan en slik ordning kunne organiseres, er det også ulike meninger om. To innspill fra våre informanter blant forleggerne representerer ulike posisjoner:

Fordelene med en innkjøpsordning vil jo være at du antagelig fikk et bredere utvalg på lyd. For det er klart at det som kjennetegner lyd i forhold til e-bok er jo at her er en nyinvestering. Og etter hvert som

200 <https://www.bibforb.no/e-boker-og-e-lydboker-i-bibliotekene-politisk-uttalelse-fra-bf/>

201 <http://www.periskop.no/lydboker-til-besvaer/>

markedet har utviklet seg og blitt større, så stiller kundene større krav. Du kan liksom ikke la en hvilken som helst lenger lese inn en lydbok. Så utvikling av lydbøker er profesjonalisert, det koster mellom 30 og 100 tusen kroner å gjøre denne operasjonen. Det er klart at det betyr at ikke alle forfattere som gjerne vil, får lest inn sin bok som lydbok.[...] hvis det kom friske penger inn til dette ville det generere flere titler i lydbok, sånn som jeg ser det. Ulempen eller utfordringen vil selvfølgelig være at innkjøpsordningen også gjelder bestselgerne, så da vil jo også bibliotekene fått gratistilgang til dette.

Eller:

Lydboken er et selvstendig produkt. E-boka er en replika, fullstendig, en til en av det manuset som kulturrådet kjøper inn. Det skjer ingen berikelse. [...] Lydbok kan gå fra en skala fra en til hundre. Det er ikke noe vanskelig å lage en fullstendig elendig innlesning av en lydbok, og så inkludere den i en innkjøpsordning. Samtidig kan man lage en svært god, dette er to helt ulike produksjoner. Hvis man bare sier at lydboka er en variant av den papirbaserte utgivelsen så er det feil rett og slett. Så da må det være en helt selvstendig innkjøpsordning.

Oppsummering

Digitaliseringen har skjerpet motsetningene mellom de ulike logikkene som rår i det politiske feltet, i bibliotekene og i bokbransjen og det litterære kunstfeltet. Årsaken er todelt: Digitalisering gjør det mer komplisert å sørge for det forleggerne kaller «frikksjon» for å hindre at bibliotekene blir en for stor konkurrent til det kommersielle markedet som driver bokbransjen. For det andre er det politiske feltet og bibliotekene (delvis på grunn av sterkt press fra politisk hold) sterke tilhengere av digitalisering og «digitale løsninger» i allmennhet. I bokbransjen og i det litterære feltet er det derimot liten entusiasme for «digitalisering» som sådan. Man holder

igjen, både fordi boka er deres tradisjonelle plattform, fordi leserne vil ha papirbok og – ikke minst – fordi pengene i alle fall til nå har vært i papir. I 2019 steg imidlertid forlagenes digitale inntekter til 21 prosent av totalen. Det betyr igjen at det blir økonomisk viktigere for forlagene å beskytte det kommersielle markedet, særlig for strømming av e-lydbøker.

Kulturrådets søkeprosesser er digitalisert. Det er kommet på plass en ordning for e-bøker, som er et rent vedheng til papirbokordninga, men avgrenset til bøker som er mindre enn fem år gamle. Selv om lydbøker er et gammelt format på kassett og cd, har det aldri vært etablert noen statlig støtteordning for dette, slik at bibliotekenes tilbud her er avhengig av de kommunale innkjøpsbudsjettene. Det synes som om en innkjøpsordning for e-lydbøker kan være vanskelig å få etablert på det nåværende tidspunkt.

Litteratur

- Baron, N.S. (2015). *Words Onscreen. The Fate of Reading in a Digital World*. New York: Oxford University Press.
- Baron, N.S., Calixte, R.M & Havewala, M. (2017). The persistence of print among university students: An exploratory study. *Telematics and Informatics*, 34(5), 590–604.
- Baumol, W.J. & Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma; A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. Cambridge, MA.: M.I.T. Press.
- Bibliotekutvikling.no (u.å.). *Historisk statistikk for folkebibliotek*. Lastet ned 8.8.2020 fra <https://bibliotekutvikling.no/statistikk/forside/statistikk-for-folkebibliotek/historisk-statistikk-for-folkebibliotek/#fylkesbibliotek>
- Bjerke, P. & Halvorsen, L.J. (2018). *Kulturtidsskriftene*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Colbjørnsen, T. (2014). *Rapport om prøveprosjekt med e-bøker i innkjøpsordningen*. Oslo: Kulturrådet <http://www.kulturradet.no/documents/10157/6308f25c-77dd-45a4-8835-d94b66f10ce2>

- Colbjørnsen, T. (2017). Åpenhet i det digitale bibliotek: Om politiske føringer og gnisninger mellom kommersiell bokbransje og bibliotek i en digital tid. I: A. Anderson mfl. (2017). *Det åpne bibliotek: Forskningsbibliotek i endring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Deuze, M. & Prenger, M. (2019). *Making Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Egeland, L. (2019, 14. februar). Kopinor til kamp mot digital tilgang til pliktavlevert materiale, i *Khrono*. Lastet ned fra <https://khrono.no/bibliotek-forleggerforeningen-kopinor/kopinor-til-kamp-mot-digital-tilgang-til-pliktavlevert-materiale/261539>
- Forleggerforeningen (u.å.). *Kvartalsvis rapport for allmenntilgjengelig inklusiv strømming*. Hentet fra <https://forleggerforeningen.no/wp-content/uploads/2020/01/2019-Q4-ny-variant-med-tekst.pdf>
- Forleggerforeningen (2019a). *Bokmarkedet 2018*. Oslo: Den norske forleggerforening. https://forleggerforeningen.no/wp-content/uploads/2019/06/Bransjestatistikken_2018-nettside.pdf
- Forleggerforeningen (2019b, 19. februar). *Vi ønsker gode løsninger for gratis tilgang til digitalt-innhold*. Lastet ned fra: <https://forleggerforeningen.no/nyhetsarkiv/vi-onsker-gode-losninger-for-gratis-tilgang-til-digitalt-innhold/>
- Gran, A.B., Kampen Kristensen, L., Røssaak, E., Furseth, P.I., Sverdljuk, J.B., Alm, K. & Moreno, V. (2019). *Bokforbruk, bibliotek og lesing i digitale tider*. DnD-rapport nr. 4 Oslo: BI Centre for Creative Industries.
- Hayles, N.K. (2012). *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hillesund, T. (2006). Bøker i en digital tid. *Norsk medietidsskrift* 4/2006, 319–338.
- Kommunal- og moderniseringsdepartementet (2016). *Meld. St. 27 (2015–2016) Digital agenda for Norge – IKT for en enklere hverdag og økt produktivitet*.
- Kopinor (u.å.). *Avtale om digital formidling av bøker (Bokhylla)*. Hentet fra <https://www.kopinor.no/avtaletekster/bokhylla-avtalen>

- Kulturdepartementet (2009). *St.meld. 23 (2008–2009) Bibliotek*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturrådet (2019). *Retningslinjer for innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Vedtatt 2.4.2019. Lastet ned fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/fe0fde15-5ceb-486a-a31a-49354542c532>
- Kulturrådet (u.å.). *Vedtakslistor. Litteraturprosjekt*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturprosjekt/tildelinger/2019>
- Mangen, A. (2017). Textual reading on paper and screens. Implications for design. I: A. Black, P. Luna, O. Lund & S. Walker (red.), *Information Design: Research and Practice* (s. 275–289). London: Routledge.
- Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Norsk Bibliotekforening (2016, 12. mai). *Retten til å lese digitalt*. Lastet ned fra: <https://norskbiibliotekforening.no/2016/05/retten-til-a lese-digitalt/>
- Prytz, Ø. (2016). *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Rambøll (2015). *Utredning om e-bøker og utlån i bibliotek. For Kulturdepartementet*. Oslo: Rambøll.
- Rasmussen, J.F. (2019). *Rapport evaluering av nasjonal bibliotekstrategi*. Oslo: Advicia.
- Singer, L.M & Alexander, P.A. (2017). Reading on paper and digitally: What the past decades of empirical research reveal. *Review of Educational Research*, 87(6), 1007–1041. <https://doi.org/10.3102/0034654317722961>
- Schiro, J. (2019). *Norsk mediebarometer 2018*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- SSB (u.å.). *Kulturtilbod. Bestand, utlån og omløpshastighet i folkebibliotek*. Lastet ned 8.8.2020 fra <https://www.ssb.no/statbank/table/11760/tableViewLayout/>

Kulturfondbøkene i biblioteka

Av Lars J. Halvorsen og Bente Gunn Lien

Kulturrådet har fem innkjøpsordningar for litteratur, som alle har som formål at god litteratur på norsk vert utgitt, distribuert og lest. Kapitla 6–10 undersøker korleis desse ordningane påverkar vilkåra for å skape og gje ut litteratur. I dette kapitlet vil vi undersøke kva som skjer med bøkene som vert kjøpte inn på dei fem innkjøpsordningane når dei vert distribuerte til folkebiblioteka. Vi vil fokusere på tre spørsmål: *Korleis vert kulturfondbøkene formidla i norske folkebibliotek, korleis påverkar kulturfondbøkene samlingsutviklinga i folkebiblioteka, og korleis fungerer distribusjonen av kulturfondbøkene ut til folkebiblioteka?*

Vårt analytiske utgangspunkt er å betrakte folkebiblioteka som sosiale felt som vert påverka av tankesett og logikkar frå fleire nærliggande samfunnsområde (Bourdieu, 1996, 2000; Fligstein & McAdam, 2012). Særleg står biblioteka i skjeringspunktet mellom dannelsesidealet i kulturpolitikken og idealet om å gje brukarane det dei vil ha innanfor offentleg tenesteyting. Verksemda til folkebiblioteka er forankra i den nasjonale kulturpolitikken. Difor ligg det overordna ansvaret for folkebiblioteka hos Kulturdepartementet, som også har det politiske ansvaret for folkebiblioteklova (Oterholm, 2019, s. 117). Kulturpolitikken har ei ibuande målsetting om å få folk til å lese god og verdifull litteratur, som del av det å danne befolkninga til borgarar som er bevisste deltakarar i demokrati og samfunnsliv.

Formidling av bøkene skjer i regi av kommunane og inngår i den kommunale tenesteytinga. Innanfor offentleg tenestyting er det å gje brukarane av offentlege tenester det dei sjølve etterspør, eit viktig ideal. Ein synleg konsekvens av brukarperspektivet innanfor kommuneorganisasjonen er at folkebiblioteka gradvis har endra funksjon frå primært å låne ut bøker til også å låne ut musikk, filmar, spel og tilgang til internett – i tillegg til å dekke andre behov, som litteraturhus, verkstad, sosial møteplass, arena med låg terskel for folk som har få andre stader å vere, arena for språkoplæring og integrering av flyktningar og utlån av ulike typar

utstyr (Bergh 2019; Sentio 2016). Denne utviklinga vart reflektert i den reviderte folkebiblioteklova frå 2013, der det kom til eit heilt nytt punkt: «Folkebibliotekene skal være en uavhengig møteplass og arena for offentlig samtale og debatt.» Sjølv om dette var eit nytt punkt, var det likevel ikkje resultat av heilt nye tankar. Som det blir kommentert i eit intervju med ein bibliotekleiar: «Lova speglar ei endring som har vore over tid, spesielt i dei store biblioteka. Fokus har skifta frå samling til brukar.»

I dette kapittelet vil sjå nærare på situasjonen i den heterogene gruppa norske folkebibliotek. Her vil vi ha særleg fokus på ulike omsyn som gjer seg gjeldande, og kva slags prioriteringar som vert gjorde i folkebiblioteka i høve til samlingsutvikling og litteraturformidling. Vi vil òg sjå på kva slags føresetnadar ulike typar folkebibliotek har til å formidle kulturfondbøkene, og kva slags utfordringar dei står overfor. Sidan bøker til dels er ferskvare (Røgler & Hoivik, 2015), vil vi sjå nærare på distribusjonen av kulturfondbøkene og forhold som bidreg til at bøker i ein del høve kjem seint fram til biblioteka. Datamaterialet vi har nytta består av kvalitative intervju med tilsette i eit utval folkebibliotek, med to fylkesbibliotekarar og med representantar for Kulturrådet, Biblioteksentralen og tre interesseorganisasjonar. Vi har i tillegg nytta registerdata, til dømes statistikk over tilsette, utlån og innkjøp i norske bibliotek, vedtakslistene til Kulturrådet, og data for distribusjon av bøker som vi har fått frå Biblioteksentralen.

Erfaringar med innkjøpsordningane

Den første formelle evalueringa av innkjøpsordninga vart levert i 1985, av eit utval leia av NAVF-direktør Erling Fjellbirkeland. Hovudkonklusjonen var at ordninga i all hovudsak fungerte etter hensikta. Blant forslaga til forbetringar var raskare utsending av bøkene til biblioteka og betre informasjon frå forlaga til bibliotekarane (Fjellbirkeland mfl., 1984, s. 127 f.).

Den første akademiske vurderinga av innkjøpsordninga kom i 1997, då Cecilie Naper ved Høgskolen i Oslo studerte verknaden av innkjøpsordninga. Eit sentralt funn hjå Naper var at innkjøpsordninga var langt meir

vellykka på produksjonssida enn på resepsjonssida. Medan ordninga hadde bidratt til ein rik og variert norsk litterær flora, var utlåna frå biblioteka konsentrerte rundt éin sjanger, den breie realistiske romanen (Naper, 1997, s. 64 f.). I ei ny undersøking fann Naper (2009) at situasjonen var forverra, ved at etterspurnaden frå lånarane var blitt enda meir einsett. Ho har seinare undersøkt om det er mogleg for bibliotek å formidle breidde når lesarane i stadig større grad etterspør dei same titlane, og konklusjonen er at for to av dei største biblioteka ho har undersøkt, har dette vore mogleg (Naper, 2011).

Knut Oterholm og Åse Tveit (Oterholm & Tveit, 2010) undersøkte litteraturformidling og kva verdiar som legitimerer den, ved å intervjuje mellom anna leiarar og tilsette i folkebibliotek. Eit viktig funn var ei endring i motivasjonen for formidling. Der folkeopplysing og danning tidlegare har vore det viktigaste målet for formidlinga, fann dei at eige engasjement for litteraturen i større grad låg til grunn for formidlinga til dei yngste bibliotekarane. Dei avdekkja også at bibliotektilsette opplevde ei spenning mellom formidling orientert mot etterspurnad og bibliotekinitiert formidling av kvalitetslitteratur.

Nokre år seinare studerte Oterholm (2016) formidlingspraksisen i to folkebibliotek. Han viser at bibliotekarane sine vurderingar av kvalitet kan forståast som ei rørsle mellom fire idealtypiske perspektiv på kvalitet: korleis litteraturen verkar inn i kvardagen til lesarane; lokal tilknytning og aktualitet; å løfte fram det som er usynleg og får lite merksemd (mangfald og breidde); og den estetiske og personlege leseopplevinga (Oterholm, 2016, s. 140–141). Oterholm konkluderer med at bibliotekarane si profesjonelle vurdering av kvaliteten ved litteraturen er kjenneteikna av «en særleg og omtensksom orientering mot leseren og den konkrete situasjonen som hun eller han befinner seg i, og samtidig en ambivalent holdning til å forstå kvalitet normativt» (Oterholm, 2016, s. 141).

Fleire evalueringar har tatt føre seg ressursituasjonen i folkebiblioteka. Eit viktig funn er at bibliotekbudsjetta har gått ned over lang tid, og dette har ført til at kulturfondbøkene utgjer ein dominerande del av boksamlingane i folkebiblioteka:

At bøker formidlet gjennom innkjøpsordningen utgjør en så dominerende del av bibliotekenes samlinger, henger selvfølgelig nøye sammen med de stadige nedskjæringene i kommunale mediebudsjetter. Dermed får ikke generelle samfunnsmessige utviklingstrekk og nye holdninger til bibliotekbrukere det gjennomslaget i samlingsutviklingen man kunne ha forventet. (Byberg, 2006, s. 15)

Utvalet, leia av Anne Enger, som stod bak Kulturutredningen 2014, fann at den negative utviklinga har fortsett. I perioden 2005–2010 var det ein realnedgang i kommunane sine utgifter til kulturføremål, og denne nedgangen slo hardast ut på budsjetta til folkebiblioteka (NOU 2013: 4, s. 252). Konsekvensen er ein situasjon der kommunane si satsing på folkebiblioteka varierer mykje:

Situasjonen for folkebibliotekene er derimot bekymringsfull. Folkebibliotekene har over tid blitt nedprioritert økonomisk av kommunene, og denne utviklingen har fortsatt etter 2005. Til tross for at folkebibliotekene er et lovregulert tilbud, varierer ressursbruken mye mellom kommunene, avhengig av deres inntektsnivå. (NOU 2013: 4, s. 282)

I ei kartlegging av kor stor del av tilveksten som kulturfondbøkene utgjorde for perioden 2007–2013, fann Jannicke Røgler store variasjonar mellom kommunane. Ho fann ein tendens til at større kommunar brukte relativt sett meir på folkebiblioteka, men ho fann også svært store skilnadar innanfor grupper av kommunar på om lag sama storleik (Røgler, 2014). For kommunar med innbyggjartal på mellom 10 000 og 20 000 utgjorde kulturfondbøkene mellom 56 og 14 prosent av tilveksten.

Sidan bøkene som vert kjøpte inn på innkjøpsordninga, utgjør ein stor del av boksamlingane i folkebiblioteka, har forholdet mellom kva som blir kjøpt inn og lånt ut vore eit viktig tema i fleire evalueringsarbeid. I 2001 kom det to rapportar utgitt av Norsk kulturråd. Halvdan W. Freihow tok føre seg heile innkjøpsordninga for litteratur (Freihow, 2001), medan Geir

Vestheim (Vestheim, 2001) såg spesielt på legitimiteten og overlevings-
evna til innkjøpsordninga for skjønnlitteratur. Både Freihow og Vestheim
trakk fram dilemmaet for ordninga – at biblioteka på denne måten vert
styrte. Freihow peika på at ei slik form for litteraturstøtte kunne oppfatta
som statsstyring: «Dette momentet var fremme i reaksjoner fra biblio-
tekarhold, som så en fare for at bibliotekene ville miste friheten til selv å
komponere sine boksamlinger» (Freihow, 2001, s. 19). Vestheim framheva
at biblioteka gjennom innkjøpsordninga vert pålagde av staten – meir
eller mindre mot sin vilje – å bringe kulturfondbøkene fram til publikum
(Vestheim, 2001, s. 73). Vestheim si utgreiing konkluderte likevel med at
innkjøpsordningane ikkje står overfor ei legitimitetskrise, og at det er høg
grad av konsensus om at systemet bør utviklast vidare (Vestheim 2001,
s. 14). Vestheim sin konklusjon vert underbygd av populærvitskaplege
undersøkingar. I 2009 gjennomførte tidsskriftet *Bok og bibliotek* ei spør-
jegransking blant ei rekkje biblioteksjefar. Hovudfunnet er kort samanfatta
i tittelen på artikkelen: «Biblioteksjefer sier JA til innkjøpsordningene»
(Letnes, 2009).

Evalueringane har likevel avdekt fleire forbetningspunkt. Eit av desse
er knytt særskilt til dei selektive ordningane. I 2008 vart innkjøpsordninga
for sakprosa evaluert av Tore Slaatta (Slaatta, 2008). Han peika på at
bøkene som vart innkjøpte, nådde seint fram til folkebiblioteka, og at det
er «gode muligheter for å forbedre spredning og lesning dersom man får
bukt med tidstapet i den selektive ordningen».

Norske folkebibliotek

Bibliotek-Noreg er ikkje berre Deichmanske bibliotek.

Utsegna ovanfor vart framført av Mariann Schjeide, dåverande leiar for
Norsk Bibliotekforening, i eit innlegg om stoda i bibliotek-Noreg, under
lansering av boka *Kulturtidsskriftene* i mars 2018. Eit viktig formål med
innlegget var å gjere forsamlinga – skribentar, tidsskriftredaktørar og

forlagsfolk – merksame på nokre av utfordringane dei som formidlar kulturtidsskrift og anna litteratur, står overfor i sin bibliotekkvardag. Utfordringane i Bibliotek-Noreg er store og varierende. Frå 1. januar 2020 er det 356 kommunar i Noreg. Desse kommunane varierer svært mykje i storleik, frå 380 innbyggjarar i Modalen i Vestland fylke til 680 000 i Oslo. I tillegg til storleiken på kommunane er også kommunøkonomien svært ulik. Nokre kommunar, slik som nemnde Modalen, har store inntekter frå konsesjonskraft, medan andre kommunar har låge inntekter og store demografiske utfordringar (Regjeringen.no, u.å.). Norsk kommunal og fylkeskommunal forvaltning bygger likevel på eit prinsipp om at alle kommunar og fylkeskommunar (unntatt byfylket Oslo) skal ha same oppgåver.

Alle norske kommunar er etter folkebiblioteklova pålagde å gje eit offentleg bibliotektilbod til innbyggjarane. Av folkebiblioteklova §1 går det fram at «[d]et enkelte bibliotek skal i sine tilbud til barn og voksne legge vekt på kvalitet, allsidighet og aktualitet» (folkebiblioteklova, 2013). Dette mandatet må fortolkast, og det gir eit stort rom for kommunane til å prioritere eller nedprioritere bibliotekdrift, og for leiarane av dei einskilde folkebiblioteka til å balansere fleire konkrete omsyn i så vel samlingsutviklinga som i formidlinga av litteraturen.

Både samlingsutviklinga og arbeidet med litteraturformidling i folkebiblioteka vert utført av dei bibliotektilsette. Både talet på tilsette og deira utdanningsbakgrunn har såleis stor verknad for korleis litteraturen vert formidla. Tabell 13.1 viser samansetjinga av tilsette i folkebiblioteka i dei fem største norske kommunane målt i innbyggjartal, samt gjennomsnittstal for kategoriar av folkebibliotek etter totalt tal på tilsette.²⁰²

Tabellen viser at kompetansen i folkebiblioteka i stor grad varierer med storleiken på kommunen. Dei fire største folkebiblioteka har om lag like mange bibliotekarar som personar med anna høgare utdanning, og desse to gruppene utgjer eit klart fleirtal av dei tilsette. I folkebiblio-

202 40 kommunar har ikkje oppgitt å ha bibliotekar. Dei er ikkje med i tabellen.

Tabell 13.1 Tilsette i norske folkebibliotek 2017.

Kommune	Fagutdanna bibliotekarar	Tilsette med		Tilsette utan høgare utdanning	Gjennomsnittleg stillingsprosent	Årsverk
		anna høgare utdanning	anna høgare utdanning			
Oslo	97	97	65	80	207	
Bergen	36	33	55	75	93,2	
Trondheim	25	33	0	83	48,4	
Stavanger	24	32	20	70	53	
Bærum	34	2	15	86	44	
20 eller fleire tilsette	14,5	4,3	7,7	83	22,7	
10-19 tilsette (27)	7,3	2,4	3	84	10,7	
5-9 tilsette (82)	3	1,8	1,4	75	4,6	
< 5 tilsette med bibliotekar (211)	1,3	0,7	0,5	64	1,6	

teka med meir enn 10 tilsette består stabane av eit fleirtal bibliotekarar, nokre få med anna høgare utdanning, og eit stort mindretal av tilsette utan høgare utdanning. I biblioteka med færre enn 10 tilsette utgjør bibliotekarane om lag halvparten av dei tilsette. I tabellen har vi ikkje tatt med dei 39 små folkebiblioteka som ikkje har opplyst å ha fagutdanna bibliotekarar.

Bibliotekar er den dominerande profesjonen i folkebiblioteka. Kommunen er lovpålagd å ha ein person med bibliotekarutdanning som leiar av folkebiblioteket, med mindre ein har tilsett minst fem fagutdanna bibliotekarar. Bibliotekarprofesjonen speglar spenningsforholdet mellom dei tre feltlogikkane vi diskuterte innleiingsvis. OsloMet, som husar Noreg sitt fremste kompetansemiljø i bibliotek- og informasjonsvitskap, beskriv ein bibliotekar som ei blanding av informasjonsarbeidar, pedagog og en kulturarbeidar (OsloMet, u.å.). Bibliotekarutdanninga omfattar litteraturvitskaplege emne, som gir bibliotekarane nokre av dei same forståingane for litteratur som rådar i litteraturfeltet, og eit kulturpolitisk mandat om å formidle god litteratur. Utdanninga legg også vekt på framgangsmåtar for å skaffe fram det som brukarane ber om.

Totalt vert det kvart år lånt ut om lag 17 millionar bøker frå norske folkebibliotek. Av desse er 9 millionar vaksenbøker, medan resten, altså nesten like mykje, er barne- og ungdomslitteratur. Etter ein jamn nedgang frå tusenårsskiftet har totalutlånet vore stabilt frå 2014. Det har likevel skjedd ei endring. Medan vaksenutlånet har auka, har utlånet til barn og unge gått noko ned. Utlånsstatistikken viser at dei mest utlånte bøkene rettar seg mot barn og unge. Av dei 50 mest utlånte, ifølgje Bibliofil-statistikken, er det 47 barne- og ungdomsbøker og 3 vaksenbøker. Av barne- og ungdomsbøkene er 25 omsette og 22 norske. Nesten alle dei norske titlane er forfatta av Jørn Lier Horst. Utlånet til barn og unge er altså konsentrert på færre titlar.

Dei 50 mest utlånte bøkene for vaksne er fordelte slik etter nokre grove kategoriseringar:

Tabell 13.2 Dei 50 mest utlånte bøkene for vaksne i norske folkebibliotek 2019.

	Norsk	Omsett	Total
Krim	11	8	19
«Bestseljar»		7	7
Roman	19	1	20
Anna	3	1	4
Total	33	17	50

Den største kategorien er norske romanar. Dei aller fleste av dei er skrivne av anerkjende forfattarar som er medlemar i Den norske Forfattarforeining (DnF). Bak dei mest utlånte titlane finn vi etablerte forfattarar som Lars Saabye Christensen, Anne B. Ragde, Edvard Hoem, Tore Renberg, nyare stjerneskot som Maja Lunde, Lars Mytting og Simon Stranger, samt heilt ferske forfattarar som Marie Aubert og novellisten Jan Kristoffer Dale frå «kunstforlaga» Oktober og Kolon. Den nest største gruppa er norsk krim, der Jo Nesbø og Jørn Lier Horst, begge DnF-medlemmar, dominerer. Også her dukkar det opp nye forfattarar, som Helene Flood. Alle desse tre forfattarane har fått sine bøker kjøpt inn av Kulturrådet dei to siste åra. Resten av lista består i hovudsak av omsett krim og internasjonale bestseljarforfattarar som Jojo Moyes og Lucinda Riley.

Vi finn tre interessante tendensar:

- For det første at lista er total dominert av *ny* litteratur. Ingen av dei 50 mest utlånte titlane er frå førre hundreår, 90 prosent er utgitt i 2018 eller 2019.
- For det andre er det stor overlapping mellom utlånslista og salsstatistikken frå bokhandlarane. Alle dei ti mest selde bøkene i 2019 ligg på utlånstoppen.
- For det tredje har utlånslista eit tungt innslag av norske romanar, skrivne av kunstnarisk anerkjende samtidsforfattarar.

Formidling av kulturfondbøkene i norske folkebibliotek

Samansetjinga av tilsette i norske folkebibliotek varierer mykje. Viss vi ser bakanfor tala i tabell 13.1, finn vi nokre bibliotek som har ein stab med berre éin bibliotekarutdanna og resten ufaglærte, og nokre som heilt manglar bibliotekar. Andre bibliotek har eit fleirtal av bibliotekarar, men med innslag av andre sosialfaglege og pedagogiske profesjonar. Det finst også døme på bibliotek der staben er ei blanding av bibliotekarutdanna og tilsette med sterk forankring i litteraturfeltet.

Folkebiblioteka i vårt utval er valde ut med tanke om å spegle breidda i Bibliotek-Noreg. Vi har intervjuar leiarar og tilsette i åtte bibliotekeiningar

- eit storbybibliotek i ein universitetsby, og ein bydelsfilial av dette
- eit bibliotek i ein storkommune med meir enn 50 000 innbyggjarar
- eit bibliotek i ein storkommune med mellom 20 000 og 50 000 innbyggjarar
- to bibliotek i mellomstore kommunar med mellom 5000 og 20 000 innbyggjarar
- to bibliotek i små kommunar med færre enn 5000 innbyggjarar

Eit sentralt funn frå våre intervjuundersøkingar er at organiseringa og særleg omfanget av arbeidsdeling varierer svært mykje mellom biblioteka. Storbybiblioteket har ei samansetjing av tilsette der bibliotekarar utgjer den største gruppa, men der dei også har ein god del tilsette med litteraturvitskapeleg masterutdanning, samt nokre litteratar. Biblioteket har også tilsett folk med sosialfagleg og pedagogisk bakgrunn for å handtere bibliotekets utvida ansvarsområde. Til liks med andre storbybibliotek har biblioteket ei klar arbeidsdeling mellom filialane, der éin filial har eit særskilt ansvar for å vere ein arena for integrering. Dei fleste av dei tilsette arbeider hovudsakleg med formidling og utlån av litteratur. Ein viktig del av førebuingane til dette arbeidet er å lese litteratur. Storleiken til staben

i dette folkebiblioteket gjev stort rom for å spesialisere seg på bestemte litterære sjangrar og målgrupper.

Folkebiblioteka i dei to storkommunane har eit fleirtal bibliotekarutdanna tilsette, men få personar med anna høgare utdanning. Det største av storkommunebiblioteka har utstrekt arbeidsdeling og spesialisering med omsyn til sjangrar og målgrupper. Det minste storkommunebiblioteket har også ein vesentleg grad av arbeidsdeling, men er klart betre på nokre litteraturtypar enn andre. Det største storkommunebiblioteket har, til liks med storbybiblioteket, lagt ein stor del av sitt integreringsarbeid til ein av filialane.

Folkebiblioteka i dei to mellomstore kommunane er hovudsakleg bemanna av bibliotekarar og andre personar med høgare utdanning, men dei har langt færre tilsette og årsverk og klart lågare grad av spesialisering enn biblioteka i storkommunane. Dei har også fleire tilsette i deltidstillingar, eller som kombinerer bibliotekararbeid med andre oppgåver for kommunen.

Situasjonen for folkebiblioteka i dei to små kommunane er temmeleg lik den vi finn i dei mellomstore kommunane, men dei har færre tilsette, og begge har berre éin bibliotekar. Nokre av biblioteka har tilsette som er gode på somme sjangrar. Eit fellestrekk for dei små og mellomstore kommunane er at utviklinga av biblioteka er langt meir avhengig av dei einskilde bibliotekarane enn i storkommunane og storbybiblioteka.

Ei viktig føremon for dei tre største folkebiblioteka er at den einskilde tilsette har fleire kollegaer «å spele på». Intervjua med dei tilsette i dei tre største folkebiblioteka syner at bibliotekarane har ulike litterære interesser, og dette vert spegla i kva litteratur dei er godt orienterte om. Det er ein klar styrke for dei større biblioteka at bibliotektilsette har komplementære interesser og kunnskapsområde, slik at biblioteket på den måten har solid kompetanse på dei fleste litteraturområde. Deling av kunnskap mellom dei tilsette bidreg også til å styrke breiddekompetansen til den einskilde. Mykje av denne kunnskapsdelinga er uformell, som ein bibliotekar sa: «Vi snakkar mykje saman og anbefalar bøker til kvarandre.» Dei større biblioteka har også meir formelle måtar å dele informasjon om nye bøker

på. Informantane fortel at dei har regelmessige møte der dei diskuterer nye bøker og innkjøp, og det kan til dømes gå føre seg slik: «Alle har sett på fire til åtte bøker kvar, og så går dei gjennom og diskuterer. Ser på forfattar, har lest litt av boka, sett på tidlegare utgjevingar, og har ei formeining om dette er noko vi skal ha eller ikkje.» Frå eit anna bibliotek vert det framheva at slike møte er svært viktige, ikkje berre fordi ein avgjer kva ein skal kjøpe inn, men for å dele erfaringar om litteratur.

For mindre bibliotek med få tilsette er det vanskeleg å oppnå ein tilsvarende miljøeffekt. På dette området vert utfordringa med det såkalla generalistkommuneprinsippet – at alle norske kommunar og fylkeskommunar skal utføre same oppgåver – svært synleg. Innkjøpsordninga fører til at alle innbyggjarane i Noreg, uavhengig av kor dei bur, i prinsippet har tilgang til dei same seks hundre titlane som årleg vert kjøpt inn av Kulturrådet. Samstundes er føresetnadane for å formidle desse titlane svært ulike for små og store folkebibliotek.

Formidling er ei gjennomgripande verksemd i norske folkebibliotek. Som ein av våre informantar uttrykte det:

Det ligg formidling i alt vi gjer, også i det som ein ikkje til vanleg tenker på som formidling. Alt frå ein god katalogpost til korleis vi stiller opp bøkene i hyllene. Den meir tradisjonelle formidlinga handlar om at ein av dei tilsette står og fortel om bøker eller forfattarskap til nokre som har kome for å høyre på. Men for meg er formidling eit mykje vidare omgrep.

Formidlingsperspektivet følgjer altså heile boka sitt krinsløp. Ei bok som kjem til eit folkebibliotek, vert først registrert slik at den kan søkjast opp av tilsette og lånarar. Boka vert enten plassert på ei hylle eller får ei meir synleg plassering i form av ei utstilling. Når boka er på plass «ute» i biblioteket, vil boka kunne verte formidla munnleg ved at bibliotektilsette kommuniserer med lånarane. Mot slutten av boka sitt krinsløp vert boka magasinert eller kassert for å gje plass til nyare bøker.

Alle biblioteka i vårt utval har som fast praksis å stille ut ein del av dei nye bøkene. Kriteriet for å stille ut ei bok er som oftast kvalitet, aktualitet

og at dei ikkje er bestseljarar. Biblioteka stiller som regel ikkje ut bøker som ikkje treng å verte profilerte. Slike bøker vert raskt lånte ut, slik at dei heller ikkje er tilgjengelege medan dei er ferske. Erfaringa er den same i alle biblioteka: Utstilling av bøker fører til at dei vert lånte ut. Ein bibliotekar i eit mellomstort bibliotek fortel: «Vi har faste lånarar som går rett til utstillinga og plukkar derfrå.» Fleire bibliotekbrukarar oppfattar utstilling av ei bok som eit kvalitetsteikn, fordi dei av erfaring veit at det er kvalitetslitteratur som blir stilt ut.

Dei fleste skil ikkje mellom kulturfondbøkene og andre nye bøker, men organiserer utstillinga etter målgruppe og sjanger. Eit av dei større biblioteka har likevel eit fast opplegg for kulturfondbøker:

Vi har ei hylle på innsida av døra, som er omtrent det første du ser. Der står kulturfondbøkene våre. Kvar bok får eit merke på ryggen, NK, ny kulturfond. Så let vi den nye boka stå nokre månader og verte lånt ut før den vert plassert på hylla, slik at vi alltid har nye bøker utstilt.

Denne strategien bidreg til at dei oppnår å låne ut dei aller fleste av kulturfondtitlane. Informanten fortel: «Det som gjer den store forskjellen, er å få boka fram dit folk sjølv går og leitar etter bøker; at dei ikkje berre blir sett rett i hyllene.» Bibliotekaren påpeikar at det truleg er lettare å låne ut alle kulturfondtitlane i ein stor kommune med veldig varierte interesser blant lånarane, men også her er det naudsynt å synleggjere den «smalare» litteraturen særskilt.

I alle folkebiblioteka vert god kontakt med lånarar trekt fram som ein viktig del av litteraturformidlinga. God formidling handlar om å forstå lånarane sine behov. Dette er eitt av få område der det kan vere ei føremon å vere ein liten kommune. Små og mellomstore folkebibliotek ligg i kommunar der folk ofte kjenner kvarandre. Ein biblioteksjef i eit lite bibliotek seier det slik: «Vi kjenner våre lånarar. Viss eg til dømes får inn ei ny religionshistorisk bok, så veit eg kven eg skal gje den til.» Samstundes stiller lånarane større krav til kompetansen i biblioteket: «Ein kan få spørsmål frå lånarar som er meir oppdatert enn oss på bestemte område. Eg skammar

meg ikkje lenger ... det er heilt naturleg. Dette har nok endra seg i nyare tid. Informasjon er tilgjengeleg for alle.»

På eit av dei større biblioteka vert det framheva at både dei som jobbar med barnelitteraturen og dei som jobbar med vaksenlitteratur, les mykje og har god kontakt med lånarane: «Dei er veldig interessert i litteratur, går gjerne i dialog med lånarane. Folk er den største ressursen, sjølv om vi har gode samlingar.» Det å ha kunnskap om ei bok gir gode føresetnader for å låne ut boka. I eit av dei større biblioteka plukkar dei ut einskilde bøker som blir merka med ei anbefaling frå ein bibliotekar som har lese boka. Erfaringa er at dette er veldig effektivt: «Er det ei bok vi har lese sjølve som vi synst er god – uavhengig av sjanger – så får vi lånt den ut.»

Av eit ABM-skrift om innkjøpsordninga går det fram at «[b]ibliotekene skal formidle både aktuell, smal og allsidig litteratur. Bibliotekene skal formidle lesegleder – og gjerne lesegleder brukerne ikke visste om!» (Kaasa, 2009, s. 18). For dei små biblioteka, som har like mange titlar å formidle frå innkjøpsordninga, men færre eller ingen kollegaer å støtte seg til, kan denne oppgåva verke overveldande. Ein bibliotekar seier det slik: «Det er veldig mykje, ein straum av bøker. Det er ei utruleg utfordring å halde seg oppdatert.» Forlagssider, bokomtalar i media og sosiale medium er vanlege kjelder til informasjon om nye bøker i samband med innkjøp. Informantane peikar på at det kan vere vanskeleg å finne god informasjon om kulturfondbøkene. Til dømes vert dei færraste kulturfondbøker omtalt i bokmeldingar.

I intervju har vi spurt kva som kunne gjere det enklare å formidle kulturfondbøkene. Svara tyder på at dei større biblioteka, som har meir spesialisering og arbeidsdeling, ikkje har like stort behov for meir eller annan type informasjon. Representantar for mindre bibliotek etterlyser ei kort omtale av kvar bok som følgjer kulturfondbøkene. Ein tilsett ved eit lite bibliotek utdjuvar kva som skal til for at dei kan ha betre nytte av slik informasjon:

Viss den hadde vore meir brukarvenleg, at eg til dømes kunne gitt den vidare til lånarar – enten digitalt eller på papir. At den hadde eit framsidebilde og omtale på ei side, så kunne eg lagt det ut på infoskjerm eller lagt ut ein papirkopi.

Slik informasjon kan gjere det mogleg å formidle på ein breiare front: Når ein ikkje har tid til å lage anbefalingar som følgjer utstilte bøker, vil ein slik type informasjon kunne brukast i det fysiske biblioteket – og på nettsider og i sosiale medium. På den måten kan lånarar lettare orientere seg sjølve. I intervju har representantar for Norsk Bibliotekforening også etterlyst betre verktøy til formidling, spesielt grunngeve i utfordringane til små og mellomstore folkebibliotek.

Fleire fylkesbibliotek tilbyr dagsseminar med presentasjon av kulturfondbøker for bibliotektilsette. Det eine tilbodet, «Ut av hylla – presentasjon av kulturfondbøker for vaksne», er eit formidlingsprosjekt drive av Merete Byrøygard (Lom folkebibliotek) og Linn T. Sunne (Oppland fylkesbibliotek). Dette prosjektet har dei halde på med i fem år, og dei har vore i fleire fylke: Sogn og Fjordane, Møre og Romsdal, Hedmark, Oppland, Finnmark. Ikkje alle fylka har dette tilbodet fast kvart år. Kurshaldarane prøver å velje ut kulturfondbøker som ikkje er så kjente, eller som har fått lite merksemd. Dei vektlegg variasjon i sjangrar: lyrikk, dramatik, skjønnlitteratur for vaksne, også omsett, og noko sakprosa. Eit liknande tilbod finst på Austlandet: Bokgildet, som er eit samarbeid mellom fylkesbiblioteka i Vestfold, Buskerud, Akershus og Østfold.

Tilsette ved både større og mindre bibliotek har delteke på desse tilboda, og det kjem mange positive tilbakemeldingar. Ein deltakar frå eit mindre bibliotek seier det slik:

Det hjelper veldig å få kulturfondbøkene presentert. Då kan vi tenke at «den høyrest interessant ut!» Elles kjem kassene og vi har mykje anna å gjere, og vi får ikkje tid til å studere dei så mykje; det som tek tid blir ofte nedprioritert.

Same person kommenterer også at det er lettare å formidle aktivt bøker ein har fått presentert på denne måten. Sidan det er fylkesbiblioteka som er arrangør, vert det for mange ein kort reiseveg, og kostnadene er ikkje så store. Likevel kan det vere vanskeleg for ein del å nytte seg av dette

tilbodet. For eit lite bibliotek kan sjølv ein kostnad på 500 kr gjere det vanskeleg å delta. Ei anna utfordring for små bibliotek er at dei har få tilsette, og dei må kanskje stenge biblioteket for å delta.

Folkebiblioteka er forplikta til å oppbevare kulturfondbøkene i fem år. Sjølv om vi ikkje har retta undersøkinga mot dette direkte, har mange av informantane peika på utfordringar med oppbevaringsplikta. For større bibliotek er utfordringa knytt til talet på eksemplar av smale titlar. Sjølv om alle titlane vert lånte ut, treng dei ikkje alle eksemplara. Dei overflødige eksemplara representerer eit lagringsproblem. For små bibliotek er utfordringa knytt til dei titlane som dei ikkje får lånt ut, anten i det heile eller etter eit år eller to. I begge høve skapar dette utfordringar i formidlingsarbeidet. Sidan berre ein brøkdel av titlar som kjem inn, kan verte utstilte på ein framståande plass, er det svært viktig at lånarar også kan få auge på nye bøker på dei «vanlege» hyllene. Her spelar kassering ei viktig rolle. Ein informant seier:

Det er mykje bra vi kasserer for å få plass til nytt, skape luft på hyllene. Og vi ser jo effekten – at dei bøkene som er igjen, kjem betre fram. Elles var det berre lange murar der berre vi orienterte oss. Men for eit menneske som kjem og skal finne lesestoff, blir alt berre til ei masse.

Dagens oppbevaringsplikt har også viktige føremonar. Den motverkar ei sterkare etterspurnadsstyring av samlingsutvikling og sikrar breidde i folkebiblioteka sitt litteraturtilbod.

Kulturfondbøkene og samlingsutviklinga i folkebiblioteka

I 2018 utgjorde det samla innkjøpet av bøker og andre medium til biblioteka 134 millionar kroner, eller om lag 26 kroner per innbyggjar (Bibliotekutvikling, u.å.). Mediebudsjetta til folkebiblioteka utgjør såleis om lag det same som dei totale avsetningane til dei ulike innkjøps-

ordningane for litteratur. Dei fem innkjøpsordningane for litteratur har i 2020 eit samla budsjett på 133 millionar kroner. I tillegg vert kjøp av kulturtidsskrift og månadsaviser subsidiert gjennom ei eiga ordning. Gjennom innkjøpsordninga har folkebiblioteka rett og plikt til å ta imot, låne ut og oppbevare alle titlane som vert kjøpte inn på innkjøpsordningane for litteratur, i fem år. Etter fem år kan dei velje om dei vil behalde eller kassere dei.²⁰³ Biblioteka i større kommunar får tilsend fleire eksemplar av same titlar.

Det er vanskeleg å gi eit heilt nøyaktig bilete av korleis tilveksten i biblioteka fordeler seg mellom eigne innkjøp og kulturfondbøkene. Ifølgje bibliotekstatistikken var tilveksten av bøker til folkebiblioteka 866 000 eksemplar i 2018. Av desse kjem 331 000, tilsvarande 38 prosent, av dei registrerte titlane frå innkjøpsordningane. Vi har sett nærare på desse tala for nokre av kommunane. Eitt funn er at den registrerte tilveksten er markant lågare enn det samla talet på eksemplar kjøpt gjennom innkjøpsordninga. Underrapporteringa skuldast at ein god del eksemplar ikkje vert registrerte i folkebiblioteka. Vanlege årsaker som våre informantar har peika på, er at bøker som vert kjøpte inn på dei selektive ordningane og som fyrst kjem fram etter at biblioteket allereie har kjøpt inn eit eksemplar, ikkje vert registrerte. Det synest også å vere ein praksis der større bibliotek, som tek imot fleire eksemplar av same tittel, berre registrerer nokre av eksemplara av dei titlane som dei trur vil verte lite etterspurde. Dei andre eksemplara vert i desse tilfella sette rett på lager. Fleire av informantane viser også til døme på andre bibliotek der smale titlar aldri vert registrerte.

Det er viktig å merke seg at det bak gjennomsnittstala skjuler seg svært store variasjonar i folkebiblioteka sine mediebudsjett i både absolutte og relative tal. Medan nokre få kommunar nyttar mindre enn 10 kroner per innbyggjar på innkjøp til biblioteka, finst det kommunar som nyttar meir enn 100 kroner per innbyggjar. Små kommunar, sjølv dei med store mediebudsjett per innbyggjar, har eit mindre handlingsrom

203 Dette gjeld papirbøkene, for e-bøker er det andre reglar, sjå kapittel 12.

enn dei store. Eit storbybibliotek kan lettare tilby breidde ved å kjøpe eitt eksemplar av kvar nisjetittel og styre talet på eksemplar av populære bøker meir tilpassa etterspurnaden. Dei kan til dømes kjøpe tre, fire eller sju eksemplar av ei bok for ein relativt liten kostnad per innbyggjar. For ein liten kommune er kvar bok ein stor del av mediebudsjettet, og dei må velje mellom å kjøpe eller ikkje. Føresetnadane for å sikre eit allsidig tilbod, som er tilpassa etterspurnaden, er altså langt betre i ein stor kommune. Ein felles base på rundt seks hundre titlar har såleis mykje å seie for tilbodet i dei minste biblioteka. Fleire av våre informantar har gitt uttrykk for at innkjøpsordninga er viktig for å sikre eit rimeleg godt minstetilbod i norske folkebibliotek. Andre peikar også på ein negativ effekt: Innkjøpsordninga fungerer som ei kvilepute for nokre kommunar, særleg dei med dårleg økonomi, men òg kommunar som manglar vilje til å prioritere bibliotektilbodet.

Som vi har peika på, er folkebiblioteka prega av fleire konkurrerande logikkar. I folkebiblioteklova §1 står det at folkebiblioteka i sine tilbod skal legge vekt på kvalitet, allsidigheit og aktualitet. Oterholm og Tveit (2010, s. 10) har funne ei uklar forståing og samanblanding av desse omgrepa i biblioteksektoren:

Slik bibliotekarene i vår undersøkelse snakker om kvalitet, kan det se ut til at kvalitetsbegrepet nå blir identifisert med de to andre begrepene, altså at kvalitet i samlingene vil si allsidighet, forstått som bredde og aktualitet, forstått som det etterspurte.

Slik aktualitetsomgrepet blir forstått her, består det dels av ein tidsdimensjon, men er òg knytt til kva folk etterspør. Andre knyter aktualitetsomgrepet til kommunen sine behov. Eit innlegg på nettstaden «Nye kommunar – nye bibliotek» av den røynde bibliotekaren Morten Olsen Haugen illustrerer dette godt:

På sitt beste handler samlingsutvikling om å gjøre bevisste valg, basert på gode analyser av lokalsamfunnets demografi (*befolkningssammensetning*), behov og strategier. Da blir samlingsutvikling en konkret og utøvende del av kommuneplanen og bibliotekplanen. Her er noen stiliserte eksempler:

- «Vårt bibliotek betjener en ung befolkning hvor mange har fagbrev og industriarbeid, mens få har høyere utdanning. Det betyr at vår mediesamling må være folkelig, med vekt på barnelitteratur og litteratur for foreldre.»
- «Vårt bibliotek betjener en kommune med fraflytting og økende snittalder. Kommuneplanen legger vekt på naturbasert og reiselivsbasert bygdeutvikling. Det betyr at vi må prioritere noen nisjer av faglitteratur, og at vi har mange godt voksne brukere. Vi har imidlertid blitt bedt om å være en del av et barnevennlig nærmiljø for å friste tilflyttere; det betyr mer barnelitteratur enn utlånet egentlig tilsier.»
- «Vårt bibliotek betjener en liten høyskoleby med mange kvinnedominerte studier. Vi har mange studenter og mange høyskoleansatte blant våre brukere, og 'attraktivt studentmiljø' er viktig i kommuneplanen. Det betyr at vi må ha et ungt og moderne medietilbud.» (Haugen, 2018)

Innkjøpsordninga gir lite valfridom til folkebiblioteka. Dei må enten takke nei eller ja til å ta imot, og gjere alle titlane som vert kjøpt inn, tilgjengelege for utlån. Dei må også forplikte seg til å oppbevare desse bøkene i fem år. I 2018 vart det kjøpt inn 633 bøker på innkjøpsordningane. I tabell 13.3 viser vi korleis dei er fordelte etter innkjøpsordning, sjanger, uttrykk og målgruppe. Høgre kolonne viser talet eksemplar som vert kjøpt inn av kvar av desse litteraturtypane i 2020.

Tabell 13.3 Innkjøp av titlar på Innkjøpsordningane 2018 etter ordning og tal på eksemplar.

Ordning	Innkjøpte titlar	Eksemplar papirbøker
Skjønnlitteratur barn og unge	93	1650/1680
Skjønnlitteratur vaksne	274	703
- Prosa	198	
- Lyrikk	62	
- Dramatikk	12	
- Bildebok	2	
Omsett litteratur	124	502
Sakprosa vaksne	103	703
Sakprosa barn og unge	21	1650/1680
Teikneseriar	18	1680/703
Totalt	633	

Vi har intervjuet tilsette i sju folkebibliotek om deira strategi for samlingsutvikling og korleis kulturfondbøkene passar inn i dette.

Vi finn klare tendensar til at det store talet av tilsette som er sterkt knytte til litteraturfeltet sine logikkar, bidreg til å trekke innkjøpsstrategien til storbybiblioteket i retning av kulturpolitikken sitt fokus på breidde, kvalitet og danning. Sjølv om kommuneadministrasjonen nyttar besøks- og utlånstal som evaluerings- og styringsparametrar, gjev informantane uttrykk for at deira tilpassing til etterspurnad etter bøker vert underordna ein kvalitetsstandard. Storbybiblioteket har lagt seg på ei temmeleg restriktiv line når det gjeld innkjøp av bestseljartitlar, til dømes krim og hobbybøker. Sjølv om biblioteket kjøper inn eit større tal eksemplar av etterspurde titlar, aksepterer dei langt større ventelister her enn til dømes på faglitteratur eller samtidsprosa. Desse informantane oppfattar at kulturfondbøkene passar godt inn i storbybiblioteket sin strategi for samlingsutvikling, med eit viktig unntak: Dei får langt fleire eksemplar av smale titlar enn dei treng, noko som saman med oppbevaringsplikta legg press på lagerkapasiteten.

I folkebiblioteka i dei to storkommunane som vi har undersøkt nærare, er bibliotekar den dominerande profesjonen. Også her trekk informantane fram at kommunen måler biblioteket på utlånstala. Ein tilsett seier beint fram at «det er utlånstala vi lever av». Likevel er det tydeleg at dei balanserer omsynet til kva litteratur som vert etterspurd og lånarane si oppfatning om at biblioteket er relevant, opp mot kva dei sjølve oppfattar som god og viktig litteratur. Balansen mellom dei motstridande logikkane vert likevel annleis i storkommunebiblioteka enn i storbybiblioteket. Våre funn tyder på at dei tilsette i storkommunebiblioteka tek noko meir omsyn til utlånstala i samlingsutviklinga enn storbybiblioteket. Sjølv om storkommunebiblioteka, til liks med storbybiblioteket, er restriktive til innkjøp av bestseljartitlar, har storkommunebiblioteka markant fleire eksemplar bestseljartitlar per innbyggjar enn storbybiblioteket. I begge storkommunane bidreg innkjøpsordninga til større breidde i boksamlingane. Informantane seier sjølv at dei får lånt ut dei fleste titlane, men også her vert lagring av smale titlar trekt fram som ei utfordring.

Alle folkebiblioteka i dei mellomstore og små kommunane i vår undersøking er leia av ein bibliotekar, men bibliotekleiaren er den einaste tilsette med bibliotekarutdanning. Ein anna viktig skilnad er at det er «mindre forhold» i små og mellomstore kommunar, og at den sosiale avstanden mellom lånarane og dei som kjøper inn bøker, vert kortare. Som ein konsekvens vert lånarane sin etterspurnad etter konkrete bøker ei viktigare direkte drivkraft i samlingsutviklinga i dei minste folkebiblioteka. Ein informant seier det slik: «Samlingsutvikling har mykje med spørsmål frå publikum å gjere – det er innbyggjarane i kommunen vi jobbar for.»

I intervjuet kjem det jamt over fram ei positiv innstilling til innkjøpsordninga, og alle biblioteka har ein tydeleg strategi for samlingsutvikling der kulturfondbøkene og eigne innkjøp utfyller kvarandre. Kulturfondbøkene gjer at folkebiblioteka i dei små og mellomstore kommunen kan tilby heile spekteret frå smalare litteratur til krim og romanar av kjente norske forfattarar, medan eigne innkjøp er orientert mot det som er populært.

Ei annan stor føremon med innkjøpsordninga for dei minste folkebiblioteka er at dei får hjelp til å finne fram til eit breitt utval av god litteratur. Ein informant seier:

Stort sett passar det veldig bra. Kanskje åtti prosent er bøker som det kjennest riktig og fint å ha i eit folkebibliotek. Det er breidde, kvalitet og bøker som eg kanskje ikkje sjølv hadde oppdaga eller plukka ut frå Biblioteksentralens lister.

Fleire av bibliotekarane er særleg nøgd med den omsette litteraturen. Dei er trygge på at denne held god kvalitet, samstundes som dei veit lite om mange av titlane og forfattarane på førehand.

Distribusjon av kulturfondbøker

Eit sentralt pålegg i folkebiblioteklova er at biblioteka mellom anna skal legge vekt på aktualitet (folkebiblioteklova, 2013), og som ein informant

uttrykte det: «For å vere aktuelle, skal vi ha helst ha dei nye titlane når dei kjem for sal.» Ei tilbakemelding som går igjen i dei sju folkebiblioteka vi har undersøkt, er at dei må vente for lenge på nye kulturfondbøker. I mange tilfelle opplever bibliotektilsette at det er nødvendig å kjøpe inn ei bok medan ho framleis har høg aktualitet: «For enkelte bøker går det eit halvt år, dei har mista sin aktualitet, dei har vore i alle aviser, alle har vore 'svoltne' etter å lese. Då har vi kjøpt inn boka, sjølv om vi veit den kjem frå Kulturrådet.» I dette avsnittet skal vi sjå nærare på distribusjonen av kulturfondbøker til folkebiblioteka.

Kulturrådet har fem innkjøpsordningar. Innkjøpsordninga for norsk skjønnerlitteratur er automatisk. Hovudordninga her – innafor den såkalla kategori 1 – er at forlaget skal opptre som om boka vert kjøpt inn, og levere eit komplett sett trykte bøker til Biblioteksentralen når boka vert utgitt. Som vi skal kome tilbake til, finst det også ei anna ordning, den såkalla kategori 2-påmeldinga, der forlaget berre sender inn nokre få eksemplar til vurdering – og ettersender bøkene til Biblioteksentralen viss tittelen vert kjøpt inn. Dei fire andre ordningane er selektive. Dette betyr at det er sett eit tak på eit bestemt tal titlar som skal kjøpast inn på kvar ordning, og at vurderingsutvalet vel ut det dei oppfattar som dei beste titlane innanfor denne ramma. For distribusjonen sin del er den viktigaste skilnaden frå den automatiske innkjøpsordninga, kategori 1, at Biblioteksentralen først får eksemplara etter at dei vert vedtekne innkjøpt. Omsett litteratur skil seg frå dei andre ordningane. Her vert vedtaket om innkjøp basert på ein søknad som inneheld omtale av originalverket. Dermed vert vedtaket om innkjøp i mange tilfelle (men ikkje alle) fatta i god tid før boka vert gitt ut. Bøkene som vert kjøpte inn, vert som oftast distribuert til biblioteka når første opplag er klart. Dermed kan den omsette litteraturen nå biblioteka samstundes eller kort tid etter at den vert gitt ut.

Som eit tiltak for å få bøkene raskare ut i biblioteka vert titlane på sakprosa for vaksne melde på før boka er trykt. Vurderingsutvalet for ny norsk sakprosa for vaksne les dermed eit elektronisk manus. Forlaga kan sjølve velje om dei vil trykke boka rett etter påmelding, eller om dei vil vente til etter vedtaket. Om dei trykker boka rett etter påmelding, kan

tittelen i teorien kome i bokhandel ei god stund før den eventuelt vert kjøpt inn. Ein søknad på Innkjøpsordninga for teikneseriar består av eit søknadsskjema og ei trykt bok. Sidan teikneseriar vert melde på med trykte eksemplar, kan det gå ei viss tid frå lansering til dei er i folkebiblioteka. På Innkjøpsordninga for sakprosa for barn og unge kan ein i staden for den trykte boka sende inn eit trykkeklart manus. Vi har funne fleire døme på bøker som har komme fram til biblioteket omtrent eit år etter at dei vart gitt ut, men dei aller fleste av bøkene ser ut til å vere framme innan eit halvt år etter at dei er lagde ut for sal. Samstundes er det store variasjonar mellom dei ulike innkjøpsordningane.

Sidan tilbakemeldingane frå våre informantar i folkebiblioteka tyder på at det særleg dannar seg ventelister på sakprosaittlar, har vi i våre analysar av distribusjonstid valt ut sakprosa for vaksne som eit døme på dei selektive ordningane. Tabell 13.4 syner kor mange dagar det tok frå ei sakprosabok og ei prosabok for vaksne vart lagt ut for sal i bokhandel, til denne boka var framme i alle norske folkebibliotek. Vi presenterer her tala for kategori 1- og kategori 2-påmeldingar for prosa og for ordinære innkjøp og for innkjøp frå venteliste²⁰⁴ for sakprosa vaksne. Tala gjeld påmeldingar for 2019 og som har blitt leverte til norske folkebibliotek innan 1. mai 2020.

Tabell 13.4 Dagar mellom publisering og levering til alle folkebiblioteka for prosa og sakprosa for vaksne på innkjøpsordningane 2019.

	Gjennomsnitt	Median	N
Prosa vaksne kategori 1	79	74	179
Prosa vaksne kategori 2	177	169	18
Sakprosa vaksne ordinær	105	101	44
Sakprosa vaksne innkjøpt frå venteliste	227	191	11

204 I dei ordinære møta til vurderingsutvalet for sakprosa for vaksne vert dei fleste titlane anten kjøpte inn eller avslåtte, men nokre titlar vert sette på ei venteliste. Titlane på ventelista kan verte kjøpte inn på slutten av vedtaksåret viss det er midlar til dette.

Ved påmelding av skjønnlitterære bøker må søknadsskjemaet sendast inn før²⁰⁵ boka kjem ut, og innanfor ein av dei tre fristane: 1. februar, 1. mai og 1. september. Ved påmelding av ei skjønnlitterær bok i kategori 1 skal eit komplett sett eksemplar sendast frå forlaget til Kulturrådet sin distributør, for tida Biblioteksentralen. Biblioteksentralen treng noko tid til å ta imot og registrere, plastre og pakke bøkene. Det går normalt om lag to veker frå dei byrjar å køyre ut bøker, til det siste biblioteket har motteke sine bøker. Om alt klaffar, kan altså ei innkjøpt skjønnlitterær bok vere ute i biblioteka samstundes med eller nokre veker etter at boka er tilgjengeleg i bokhandelen. Sjølv om vi finn døme på titlar som kjem raskt fram til biblioteka, går det som regel ein god del tid. I 2019 vart ein tittel, som var påmeldt som vaksen prosa i kategori 1, i gjennomsnittet først tilgjengeleg i norske folkebibliotek to og ein halv månad etter at den vart lagt ut til sal i bokhandelen. Til samanlikning kom ein prosatittel for vaksne, som var påmeldt i kategori 2, i gjennomsnitt nesten eit halvt år seinare fram til biblioteka enn til bokhandelen. Ser vi på sakprosa for vaksne, kom titlane fram drygt tre månader seinare til biblioteka enn til bokhandel, medan sakprosa-bøkene som vart kjøpte inn frå ventelista, kom fram meir enn eit halvår etter at dei vart lagde ut for sal.

Vi har gjort analysar av gjennomsnittleg tidsbruk for dei ulike ledda i sakshandsaminga og distribusjonen av titlane for prosa vaksne påmeldt kategori 1, kategori 2 og sakprosa vaksne kjøpte inn på ordinært møte. Desse tala er presentert i tabell 13.5.

For alle innkjøpsordningane er det ei rekkje forhold som bidreg til at bøker kjem fram til biblioteka seinare enn lanseringsdatoen, men det er også nokre viktige skilnadar mellom titlar som vert kjøpte inn på dei automatiske ordningane i kategori 1, og dei andre. På dei selektive ordningane og på skjønnlitteratur påmeldt på kategori 2 tek det tid frå boka vert lagt ut for sal, til datoen den vert behandla i det aktuelle vurderingsutvalet. Her har møtefrekvensen til vurderingsutvala stor betydning. Denne er framstilt i tabell 13.6.

205 Unntaket er februar-fristen, der også bøker utgitt i januar same år kan meldast på.

Tabell 1.3.5 Tidsbruk i tal dagar i ulike fasar for sakprosa og prosatitlar for vaksne påmelde 2019.

Aktør	Forlag	Kulturrådet	Forlag	Biblioteksentralen
	Frå søknad til publisering	Frå publisering til møte i VU	Vurdering og formidling av vedtak	Levering av bøker
Prosa kategori 1	61	115	7	68
Prosa kategori 2	46	128	1	50
Sakprosa ord.	30	20	7	52

Tabell 1.3.6 Møtefrekvens vurderingsutval for innkjøpsordningane 2019.

Vurderingsutval	Tal møte i 2019	Dagar mellom kvart møte
Lyrisk (inkl. barn og unge)	4	91
Dramatikk	1	365
Prosa vaksne	11	33
Skjønnlitteratur barn og unge	8	46
Sakprosa for vaksne	8	46
Sakprosa barn og unge	2	183
Teikneseriar	2	183
Omsett litteratur	2	183

Dess hyppigare vurderingsutvalet møtest, dess kortare vert tida frå publiseringsdato til mottak av bøker i Biblioteksentralen. For nokre literaturtypar, til dømes sakprosa for barn og unge og teikneseriar, kan denne tida verte temmeleg lang. For å få ned leveringstida for sakprosa for vaksne auka Kulturrådet møtefrekvensen frå seks til åtte møte i året. Både informantane i folkebiblioteka og i Biblioteksentralen har opplevd ei merkbar forbetring i leveringstida etter dette.

Ei viktig kjelde til forseinking innanfor både dei automatiske og dei selektive ordningane er talet på påmeldingsfristar. Samanhengen mellom talet på påmeldingsfristar og tidsbruk er den same som for møtefrekvensen: Dess færre påmeldingsfristar, dess lengre tid kan det ta frå ei bok vert gitt ut, til søknaden vert behandla av vurderingsutvalet. Som vi ser av tabell 13.5, er gjennomsnittstida mellom publisering av ein prosatittel for vaksne og behandling av den same boka i vurderingsutvalet nesten fire månader.

Vurdering og formidling av vedtak omfattar tida det går frå møtedatoen til utvalet har behandla alle påmeldingane til møtet. Ofte tek dette fleire dagar. Når vedtak om innkjøp først er fatta, brukar administrasjonen i Kulturrådet kort tid til å formalisere vedtaket og sende digitale vedtaksbrev til forlaga.

Forlaga si responstid er også ei kjelde til forseinking for titlar på kategori 2 og dei selektive ordningane. Når bøker vert kjøpte inn på innkjøpsordninga for skjønnlitteratur kategori 2 eller på ein av dei selektive ordningane, skal forlaga etter regelverket så raskt som råd sende dei innkjøpte eksemplara til Biblioteksentralen. Analysane våre syner at responstida hjå forlaga varierer svært mykje. Nokre forlag brukar få dagar. Vi finn fleire døme på at bøker innkjøpte på selektive ordningar er framme i Biblioteksentralen innan ei veke etter vedtak om innkjøp. I andre tilfelle tek det svært mykje tid, og vi finn døme der det tek fleire månader. I fleire av bibliotekintervjua har informantane fortalt at dei tek imot eksemplar frå andre opplag. Dette skuldast at forlaga ikkje har tatt sjansen på at bøkene vert innkjøpte, og har dermed ikkje trykt opp nok bøker når vedtaket om innkjøp vart fatta.

Konkurrerende incentiv kan også spele ei rolle. Utlån konkurrerer med sal. Nokre informantar peikar på tendensar til at somme forlag spekulerer i å vente med utsendinga av bøker til Biblioteksentralen, for å utsette konkurransen mellom sal og utlån av sine titlar. Ein spekulativ tilpassing til dagens søknadsregime ville vore mest effektiv i kombinasjon med publisering kort tid etter påmelding. For sakprosa for vaksne har vi sett nærare på samanhengen mellom forlaga sin grad av kunstnarlege eller kommersielle orientering og tilløp til spekulasjon i form av rask publisering etter påmelding kombinert med sein levering etter vedtak. Vi har samanlikna dei to «kommersielt orienterte» forlaga Vigmostad & Bjørke og Strawberry med dei fire inkumbentforlaga Aschehoug, Cappelen Damm, Gyldendal og Samlaget, og spesialiserte nisjeforlag. Våre funn er at vi ikkje finn nokon klar samheng mellom type forlag og leveringstid, men at det er svært store variasjonar i tidsbruk mellom forlaga i dei to siste gruppene.

Når det gjeld skjønnlitteratur påmeldt på kategori 2, peikar Biblioteksentralen på ei anna årsak til forseinking. Dei ser eit mønster der nye forlag, som manglar erfaring med ordninga og/eller har lite administrativ kapasitet, brukar lang tid. Dei er også oftare i kontakt med Biblioteksentralen for å finne ut korleis dei skal gå fram, noko som indikerer at dette er utilsikta.

Ei anna kjelde til forseinking er at forlagsbransjen gir ut ein stor del av titlane innanfor nokre få månader. Dermed vert pakking og plastring av bøkene hjå Biblioteksentralen ein flaskehals. Bøkene som skal køyrast ut, vert pakka i fire²⁰⁶ typar puljesendingar etter kor mange bøker som vert innkjøpte.

206 Til og med 2019 var det tre typar puljesendingar. Gjennom forsøksordninga med innkjøp av bøker til skulebibliotek (2020–2022) vert det kjøpt inn ekstra eksemplar av litteratur til barn og unge. Av bøker som passar for barn til og med fjerde trinn, vert det kjøpt 170 ekstra eksemplar. Av bøker som passar for barn og unge frå og med femte trinn, vert det kjøpt inn 200 ekstra eksemplar. Den logistiske tilpassinga til dette forsøket er å splitte sendingane til barn i to puljetypar etter aldersgruppe. Våre intervju er gjort før denne omlegginga.

1. Vaksenlitteratur (skjønnlitteratur, sakprosa og teikneseriar) vert kjøpt inn i 703 eksemplar og vert pakka i same kasse.
2. Barne- ungdomslitteratur (skjønnlitteratur, sakprosa og teikneseriar) for inntil 4. trinn i skulen vert kjøpt inn i 1650 eksemplar og vert pakka i same kasse.
3. Barne- og ungdomslitteratur (skjønnlitteratur, sakprosa og teikneseriar) frå og med 5. trinn i skulen vert kjøpt inn i 1680 eksemplar og vert pakka i same kasse.
4. Omsett litteratur vert kjøpt inn i 502 eksemplar og vert pakka i eiga kasse.

Av kostnadsomsyn venter ein ofte med å sende ut bøker til kvar kasse med bøker er full. Dermed kan det gå noko tid frå bøker er vedtekne kjøpt inn og plastra, til dei vert sende ut. Biblioteksentralen har gjort fleire grep for å korte ned denne tida. Mellom anna brukar dei ulike storleikar på kassene, og nyttar mindre kasser for å unngå at bøker vert liggande for lenge. Sidan sakprosa er særskild etterspurd, vert desse titlane prioriterte i utsending. Våre funn er at dette har verka etter hensikta. Som vi kan sjå av tabell 13.5, vert sakprosa for vaksne tatt imot og distribuert to veker raskare enn prosa for vaksne.

Vi ser altså at tida som går med til sakshandsaming og distribusjon av kulturfondbøker, gjer at bøkene som vert kjøpte inn på innkjøpsordningane, taper aktualitet fordi dei kjem fram til folkebiblioteka fleire månader etter at bøkene vert lagde ut for sal i bokhandelen. Aktualitetstapet er klart minst for bøker innkjøpte på den automatiske ordninga i kategori 1, men også her går det normalt meir enn to månader før bøkene er framme. For bøker innkjøpt på kategori 2, eller på selektive ordningar, tek distribusjonen lang tid. Bøker er ferskvare i både bokhandel og folkebibliotek, og den lange leveringstida reduserer aktualiteten til bøkene og representerer eit vesentleg verditap for folkebiblioteka som i mange høve må kjøpe inn titlane sjølve. Den største kjelda til forseinking på den automatiske ordninga er talet på påmeldingsfristar. For fleire av dei selektive ordningane er i tillegg låg møtefrekvens i vurderingsutvala ei viktig kjelde til sein levering.

Konklusjon

Gjennom dei ulike innkjøpsordningane for litteratur får norske folkebibliotek tilgang på eit breitt spekter av ny litteratur av god kvalitet. Innkjøpsordningane bidreg såleis til at alle innbyggjarane i Noreg, uavhengig av kor dei bur, i prinsippet har tilgang til dei om lag seks hundre titlane som kvart år vert kjøpte inn på innkjøpsordningane. Innkjøpsordningane opphevar likevel ikkje alle forskjellane i biblioteksektoren. Det er svært store skilnadar i føresetnadane for å drive samlingsutvikling og litteraturformidling i eit folkebibliotek med to tilsette som deler halvanna årsverk, og i Oslo med sine 259 tilsette med 207 årsverk. Storleik gir rom for arbeidsdeling og spesialisering mellom dei tilsette og betre moglegheiter til både å sikre breidde og tilpasse tilbodet til etterspurnaden. Føresetnadane for å formidle såpass mange titlar er også langt dårlegare i dei mindre folkebiblioteka.

Norske folkebibliotek er ein arena som vert påverka av ulike konkurrerande logikkar. I biblioteklova vert motsetnadane institusjonaliserte ved at ein definerer tre til dels konkurrerande mål for verksemda: kvalitet, allsidigheit og aktualitet. I kvart folkebibliotek må dei tilsette sjølve finne fram til korleis dei vil balansere desse omsyna. Som vi har sett, vert valet deira også påverka av kommuneadministrasjonen, som ofte vektlegg ei snever fortolking av aktualitet i form av kva som gir høge besøks- og utlånstal.

Korleis kvart av folkebiblioteka balanserer desse omsyna, heng saman med samansetjinga av tilsette, kommunens storleik og samansetjing av innbyggjarar. Spenningsforholdet mellom logikkane vert spegla av dei ulike yrkesgruppene som finst i biblioteka. Gjennom utdanning vert bibliotekaren sosialisert inn i ei reflektert forståing av korleis omsyna til etterspurnad og eit kulturpolitisk dannelsesideal skal balanserast. Storbybibliotek har eit markant innslag av litteratar og høgt utdanna innan litteraturvitskaplege fag. Desse er sterkare forankra i kunstfeltet si kvalitetsforståing og kulturpolitiske mål om å tilby eit allsidig utval av god litteratur. Tilsette utan høgare utdanning

er som regel mindre forankra i kunst- og kulturpolitiske tankesett. Dei manglar også bibliotekarens trening i å balansere etterspurnad mot dei andre omsyna. Dermed er små og mellomstore folkebibliotek, med færre bibliotekarutdanna og større del tilsette utan høgare utdanning, meir utsette for press frå lånarar om å prioritere innkjøp av det som vert etterspurd.

Desse skilnadane er etter vårt syn ikkje eit argument imot, men for ei statleg innkjøpsordning for litteratur. Innkjøpsordningane bidreg til at norske innbyggjarar får eit meir likeverdig litteraturtilbod, på tvers av variasjonar i heimkommunanes storleik, økonomi og vilje til å prioritere sine folkebibliotek. Det er heller ingen av våre informantar som tek til orde for å fjerne innkjøpsordninga. Dei fleste av titlane vert lånte ut, og i folkebibliotek i storkommunar og storbyar vert nesten alle titlane lånte ut. For små bibliotek er innkjøpsordninga også til hjelp i arbeidet med å finne fram til eit breitt utval god litteratur. Samstundes peikar informantar frå alle gruppene folkebibliotek på at oppbevaringsplikta skapar eit lagringsproblem. Dette har ikkje vore eit hovudfokus i vår undersøking, men tilbakemeldingane gir grunn til å sjå nærare på om oppbevaringsplikta kan mjukast opp.

Våre funn tyder på at det er to hovudutfordringar med dagens innkjøpsordning. Den første er å redusere distribusjonstida. For dei automatiske ordningane er talet på påmeldingsfristar den største kjelda til forseinking i levering jamført med lansering i bokhandel. Kulturrådet har i dag tre påmeldingsfristar i året. Ein auke i talet på påmeldingsfristar vil høgst truleg effektivisere distribusjonstida monaleg. Det same vil omlegging til kontinuerleg påmelding. Innrettinga på dei selektive innkjøpsordningane og på kategori 2 på dei automatiske ordningane inneber at dei innkjøpte bøkene vil kome seinare fram til biblioteka. Det klart største potensialet for å få ned leveringstida for desse bøkene ligg i å automatisere dei selektive ordningane og avvikle kategori 2-påmelding. Samstundes er det mogleg å effektivisere distribusjonen innanfor rammene av dagens ordningar. For den selektive ordninga sakprosa for vaksne har målretta tiltak, slik som auka møtefrekvens i vurderings-

utvala og krav til påmelding av sakprosa før den vert publisert, betra situasjonen. Avvikling av innkjøp på venteliste vil også gje ein klar aktualitetsvinst.

Den andre hovudutfordringa ved dagens innkjøpsordningar ligg på formidlingssida. Sjølv om geografi og storleik på bibliotek ikkje skal ha noko å seie for tilgang til dei rundt seks hundre kulturfondtitlane, betyr ikkje dette at denne litteraturen vert like godt formidla overalt. Dei tilsette i små og mellomstore bibliotek har ikkje på langt nær nok kapasitet til å gjere seg kjent med og formidle vidare heile denne litteraturen. Vi tilrår difor at det vert utvikla betre informasjonsmateriell og verktøy til formidling av kulturfondbøkene.

Litteratur

- Bergh, G. (2019). Hus for både kunnskap og kulturopplevelser. Åpent for alle. *Bok og bibliotek* 21.11.2019.
- Bibliotekreform 2014 (2006). *Bibliotekreform 2014. Del II Norgesbiblioteket – nettverk for kunnskap og kultur*. Oslo: ABM-utvikling.
- Bibliotekutvikling (u.å.). *Historisk statistikk for folkebibliotek*. Henta 11.9.2020 frå <https://bibliotekutvikling.no/statistikk/forside/statistikk-for-folkebibliotek/historisk-statistikk-for-folkebibliotek/#folkebibliotek>
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Byberg, L. (2006). Brukeren i sentrum? – noen utviklingstrekk i folkebibliotekenes samlingsutvikling. I: Å.K. Tveit, *Velge & vrake. Samlingsutvikling i folkebibliotek* (s. 12–25). Oslo: Biblioteksentralen.
- Fjellbirkeland, E., Haugen, P.H. & Kirknes, A. (1984). *Norsk kulturråds innkjøpsordningar for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.

- Folkebiblioteklova (2013). *Lov om folkebibliotek*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Freihow, H.W. (2001). *Den edle hensikt – helliger den midlene? En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Haugen, M. (2018, 5. april). *Samlingsutvikling og kommunesammenslåing*. Henta frå <https://kommunereformogbibliotek.no/author/morten/>
- Innkjøpsordningane for litteratur (u.d.). Henta frå Kulturrådet: <https://www.kulturradet.no/innkjopsordningene>
- Kultur- og kyrkjedepartementet (2008). *Bibliotek. Kunnskapsallmenning, møtestad og kulturarena i ei digital tid (St.meld. nr. 23 (2008–2009))*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Kulturdepartementet (1999). *Kjelder til kunnskap og oppleving. Om arkiv, bibliotek og museum i ei IKT-tid og om bygningsmessige rammevilkår på kulturområdet. (St.meld. nr. 22 (1999–2000))*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturdepartementet (2013). *Høringsnotat: Forslag til endringer i Lov om folkebibliotek*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturdepartementet (2014). *Nasjonal bibliotekstrategi 2015–2018. Statens oppgaver og ansvar for utvikling av folkebibliotekene*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturdepartementet & Kunnskapsdepartementet (2019). *Rom for demokrati. Nasjonal bibliotekstrategi 2020–2023*. Oslo: Kulturdepartementet: Kunnskapsdepartementet.
- Kaasa, M. (2009). Informasjon og fakta om innkjøpsordningene. I: M. Kaasa, *Innkjøpsordningene – en sterk kulturpolitikk* (s. 10–36). Oslo: ABM-utvikling.
- Letnes, O. (2009). *Biblioteksjefer sier JA til innkjøpsordningene*. Henta frå Bok og bibliotek: <https://www.bokogbibliotek.no/aktuelt/aktuelt/biblioteksjefer-sier-ja-til-innkjrdningene>
- Letnes, O. (2015). *Et slag for Kulturfondbøkene*. Henta frå Bok og bibliotek: <https://www.bokogbibliotek.no/arkiv2/tidligere-utgaver/bok-og-bibliotek-nr-6-2015/et-slag-for-kulturfondbokene>

- Lunde, A.F. (2014, 31. januar). Biblioteksjefer ønsker færre bøker. *Morgenbladet*, s. 44–45.
- Naper, C. (1997). *Lesestoff eller hyllefyll? Søkelys på innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Naper, C. (2009). Fra mangfold til enfold. *Nytt Norsk Tidsskrift*, s. 28–39.
- Naper, C. (2011). «Gjør døren høy, gjør porten vid». Folkebibliotekaren og formidlingen. I: R. Audunson, *Krysspeilinger. Perspektiver på bibliotek- og informasjonsvitenskap* (s. 205–222). Oslo: ABM-media.
- Nasjonalbiblioteket (u.d.). *Arenamidler*. Henta frå Bibliotekutvikling: <https://bibliotekutvikling.no/arkiv/eldre-utlysninger-og-tildelinger/arenamidler/>
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- OsloMet (2020). *Bibliotek og informasjonsvitenskap. Bachelorprogram*. Henta 11.8.2200 frå <https://www.oslomet.no/studier/sam/bibliotek-informasjonsvitenskap-bachelor>
- Oterholm, K. (2016). Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen. Et formidlingsperspektiv. I: K.O. Eliassen & Ø. Prytz, *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 140–161). Bergen: Norsk kulturråd.
- Oterholm, K. (2019). *Kvalitet i praksis. En sammenliknende studie av profesjonelle leseres situerte diskusjoner av litterær kvalitet*. (Doktorgradsavhandling). OsloMet – Oslo storbyuniversitetet.
- Oterholm, K. & Tveit, Å. (2010). Verdier i bevegelse. Litteraturformidlingen, bibliotekarprofesjonen. *Dansk Biblioteksforskning*, s. 5–14.
- Regjeringen.no (u.å.). *Kommuner og regioner*. Henta 11.08.20 frå <https://www.regjeringen.no/no/tema/kommuner-og-regioner/id921/>
- Røgler, J. (2014). *K-fond andel av tilveksten 2007–2013 Norge*. Henta frå <http://bit.ly/1Y6IY1I>
- Røgler, J. & Høivik, T. (2015). Levende bøker og død kapital. Omløpstallet som styringsverktøy. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskap og Kulturformidling*, 4(3), 53–66.

- Sentio (2016). *Brukeratferd i norske storbybibliotek*. Henta frå <https://www.sølvberget.no/content/download/19428/300041/version/1/file/°Sentios+fullstendige+rapport+om+brukeratferd+i+storbybibliotekene.pdf>
- Slaatta, T. (2008). *En evalueringsrapport: Innkjøpsordningen for sakprosa*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.
- Vestheim, G. (2001). *Ni liv. Om legitimitet og overlevingssevne i innkjøpsordningane for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.

Tilskuddsordning for litteraturformidling og den litterære offentligheten

Av Synnøve Lindtner og Janne Bjørgan

En del av det litterære kretsløpet omfatter litteraturens bevegelse i den litterære offentligheten. Her blir litteraturen formidlet, markedsført, kritisert, diskutert – generelt gjort til gjenstand for offentlig oppmerksomhet. Mediene er en sentral aktør her, men like viktige er arenaer der det leses og snakkes om litteratur – skoler, biblioteker, litteraturhus og festivaler, samt en stadig fremvoksende digital litterær sfære. Kulturrådet bidrar til denne offentligheten – særlig gjennom Tilskuddsordning for litteraturformidling, som ble lansert i 2016.

I dette kapitlet vil vi se på hvordan Tilskuddsordning for litteraturformidling kan sies å virke, ut fra målsettingen. Som et grunnlag for gjennomgangen vil vi først se på hvilke sider ved litteraturformidlingen Kulturrådet strekker seg mot å dekke gjennom tilskuddsordningen, og hvordan dette står i forhold til det vi kaller den litterære offentligheten. Dette er både et ideal og en historisk formasjon som forteller noe om hvilke funksjoner ulike litteraturformidlingsaktiviteter *bør ha* og *har*, både i den allmenne offentligheten og for de ulike aktører i det litterære feltet. På bakgrunn av dette vil vi undersøke hvordan Kulturrådets Tilskuddsordning til litteraturformidling virker inn på dynamikken mellom de ulike formidlingsaktører og -tiltak som preger feltet i dag. Ettersom litteraturfestivaler utgjør tyngden av søkerne og tilskuddsmottakerne innenfor ordningen, vil vi særlig se på hvordan støtteordningen virker inn mot denne prosjektypen.

Kulturrådets formål med Tilskuddsordning for litteraturformidling

Tilskuddsordning for litteraturformidling er et resultat av en sammenheng av to tidligere ordninger, henholdsvis Støtteordning for littera-

turfestivaler og Prosjektstøtte litteraturtiltak. Førstnevnte ble lansert i 2007, med en avsetning på kroner 1,5 millioner i Norsk kulturfond, mens Prosjektstøtte for litteraturtiltak var rettet mot ulike litteraturformidlingstiltak og utgivelse av faglitteratur om litterære temaer som var rettet mot et allmennt marked. I forbindelse med omleggingen av tilskuddsordningene for litteratur ble disse ordningene lagt ned i 2015. Begge ble i all hovedsak innlemmet i Tilskuddsordning for litteraturformidling i 2016 (Fosslie, 2020).

Formålet for ordningen er å «bidra til at en stor bredde av litteratur primært på norsk eller samisk blir profesjonelt formidlet til det allmenne publikum» (Kulturrådet, 2016, s. 1). Dette gjenspeiler Kulturrådets områdeplan for litteratur, hvor de ser det som sitt ansvar «å bidra til at litteratur på norsk gis rammevilkår som sørger for at en grunnleggende ytringsfrihet er sikret» og å bidra til «bredde, kvalitet og tilgjengelighet for litteratur på norsk» (Kulturrådet, 2019a). For formidling innebærer dette å «legge til rette for at [litteraturen] når ut til publikum over hele landet» (ibid.). Selv om Kulturrådet, siden ordningen ble opprettet, har vært oppmerksomme på tiltak som når ut på tvers av sosiale og kulturelle skillelinjer, ble det i områdeplanen som ble vedtatt 25. september 2019, med virkning fra og med søknadsåret 2020, tydeliggjort at det skulle satses på «formidlings-tiltak som, gjennom nye grep og satsinger, ønsker å nå publikumsgrupper med en sosial eller kulturell bakgrunn som gjør at de i liten grad oppsøker slike» (ibid.). Satsingen skal ha et særskilt blikk for utvikling av formidlingstiltak på steder i Norge «hvor det er lite av dette i dag, og skal gjelde alle aldersgrupper» (ibid.).

Tilskuddsordningen er altså opptatt av bredde, både i hva slags litteratur som formidles, og hvem som nås gjennom formidlingen. Litteraturformidlingen skal nå *det allmenne publikum, over hele landet*. Geografi spiller dermed også inn. I tillegg ønsker Kulturrådet spesielt å nå grupper som vanligvis ikke nås av litteraturformidling, innenfor *alle aldersgrupper* og på *steder* hvor det er lite formidling i dag. Dette understrekes også i Kulturrådets redegjørelse for hvordan søknadene om tilskudd vurderes. Det vurderes hvorvidt tiltaket vil styrke bredden i norsk litteratur, og geografisk

beliggenhet samt betydning for særskilte målgrupper er særlige punkter som vurderes (Kulturrådet, 2016, s. 3). Dette er elementer vi har sett på når vi har vurdert tilskuddsordningen.

Bredden synes også å gå igjen i hva en kan søke tilskudd til, og hvem som kan søke. «Forfattere, oversettere, kritikere, litteraturfestivaler, bibliotek, skoler og andre arrangører og formidlere kan søke om tilskudd» (Kulturrådet, 2016, s. 1). Termene *andre arrangører og formidlere* er brede og generelle. Det gjør at de som faller utenfor de andre kategoriene, kan høre til her. Listen over hva en kan søke tilskudd om, er både lang og bred:

Skriftlig, muntlig, levende («live»), audiovisuell og digital formidling av litteratur til et allment publikum, for eksempel gjennom enkeltarrangementer, arrangementsrekker, formidlingsturneer, litteraturfestivaler, seminarer, konferanser, publikasjoner (faglitteratur om litteratur), dokumentarfilmer, nettsider og andre type tiltak. Formidlingen skal foregå i Norge eller være beregnet på et norsk publikum. (Kulturrådet, 2016, s. 1)

Vi forstår det dermed slik at Kulturrådet gjennom Tilskuddsordning for litteraturformidling ønsker en bredde både med hensyn til hvem som formidler litteratur (og hvordan de gjør det), og hvem formidlingen er tenkt å nå. At de i tillegg ønsker å nå målgrupper som kan være vanskelige å nå, kan også tyde på et ønske om å *utvide* nedslagsfeltet til norsk litteratur. I vurderingen er også litteratur som får lite oppmerksomhet i offentligheten, og litteratur på nynorsk og litteratur skrevet av minoritetsspråklige forfattere, punkter som særlig kan vurderes (Kulturrådet, 2016, s. 3). Dette kan også ses som et ønske om å øke variasjonen i litteraturen som formidles, noe som kan ses i lys av at bredde og mangfold er et generelt mål for Kulturrådet.

Den store vekten som legges på bredde i hvem som formidler, hva som formidles, hvordan det formidles og hvem det formidles til, fordrer spørsmål om hvorvidt søknadene som har fått tilskudd, speiler en slik

bredde. Fordeles midlene geografisk rettferdig? Nås allmennheten, og ser vi forsøk på å nå grupper som vanligvis befinner seg utenfor den litterære offentligheten? Hvilke formidlingsformer får støtte, er det en variasjon her, og hvilke får ikke støtte? Hva slags litteratur formidles, og blir det gitt tilskudd til formidling av litteratur som er mindre kjent i offentligheten? Samtidig kan det være verdt å nevne at «bredde» i Kulturrådets sammenheng ofte innebærer å ta vare på det «smale», det vil si det som har høy kunstnerisk kvalitet og ikke så stort kommersielt potensial. Når tilskuddsordningene skal bidra til at det formidles litteratur «med stor bredde», betyr dette i praksis også å sørge for at den smale kunstillitteraturen kan eksistere. Det kan med andre ord være et paradoks at Kulturrådet både ønsker å tenke bredt og smalt om publikum og litteraturen – og man kan spørre om det ene går på bekostning av det andre.

Ved siden av det vi oppsummerer som et ønske om bredde, finner vi i vurderingskriteriene at Kulturrådet også er opptatt av kvalitet og profesjonalitet. Dette nevnes for eksempel i Områdeplanen for litteratur og i retningslinjene for tilskuddsordningen for litteraturformidling. I vurderingen av søknader «legges det vekt på faglig innhold, profesjonalitet og kvalitet» (Kulturrådet, 2016, s. 3). Punktet legger altså opp til at formidlingen ikke bare skal søke å nå bredt, den skal også være gjennomtenkt og god. Dette gir gjenklang i tradisjonelle folkeopplysnings- og kulturformidlingsidealer og tanken om at man skal spre god kvalitet til mange (Vestheim, 1997). Samtidig indikeres det også at selve formidlingen – altså leddet mellom uttrykket som utøves og mottakeren – skal underlegges selvstendige kvalitetsvurderinger. I senere punkt står det for eksempel at søkerens erfaring og tidligere formidling vil vurderes, at organisering, en kunstnerisk profil, programmerings- og formidlingsstrategi spiller inn, og om det en søker tilskudd til, kan bidra til kompetanseutvikling og samarbeid på litteraturformidlingsfeltet (Kulturrådet, 2016, s. 3). At søknader skal vurderes med henblikk på formidlingskompetanse, er i og for seg en god tanke. Ingen er tjent med at god litteratur formidles dårlig – men det reiser spørsmål ved hvilke normer for kvalitet og profesjonalitet i litteraturformidling som gjør seg gjeldende i Kulturrådet. Slike

spørsmål inngår for øvrig i en større, pågående debatt, som gjelder hele Kulturrådets virksomhet.²⁰⁷ Hvor legges listen for hva som er regnet som god kvalitet i litteraturformidling? Hvem regnes som erfarne, profesjonelle formidlere? Hvor åpne er støtteordningene for dyktige formidlere som står utenfor etablerte formidlingsinstitusjoner, og ikke er kjennere av eller behersker etablerte koder i feltet? Og vil disse ha kompetansen som kreves for å skrive gode søknader – og få dem innvilget? Kort sagt reiser det spørsmål om hvilke kulturformidlere Kulturrådet retter seg mot.

Til sist ser vi at Kulturrådet også legger vekt på nyskaping i formidlingsmetoder. I områdeplanen peker de på at formidlingsstøtten er en av ordningene hvor det må «finnes rom for søkere som satser på nyskappende prosjekter som i noen tilfeller kan ha stor fallhøyde» (Kulturrådet, 2019a). Som nevnt er det også et stort rom for hva det kan søkes støtte til, og hvem som kan søke. I vurderingen av søknadene kan særtrekk sammenlignet med andre formidlingstiltak og evne til fornyelse og utvikling bli særskilt vurdert (Kulturrådet, 2016, s. 3). Spørsmålene her dreier seg dermed både om formidling av nye og mer utforskende kunstformer og om hvorvidt vi finner nye formidlingsmetoder i søknadene til tilskuddsordningen. Her tenker vi på nyere medier som for eksempel podkast, sosiale medier eller VR-teknologi, men også nye måter å formidle litteratur på i den «fysiske» offentligheten.

Det er mange sider ved litteraturformidlingen i Norge som Kulturrådet har som formål å dekke inn gjennom tilskuddsordningen. Det må naturligvis ses som et ideal, men det bør kunne ses i tildelingene at de strekker seg mot det. Spørsmålet blir hvordan støtten virker i det vi kaller den litterære offentligheten, og om den virker slik Kulturrådet ønsker – kort oppsummert til å gi kvalitet og bredde i offentligheten.

For å svare på dette tar vi i bruk Jürgen Habermas' teori om den litterære offentlighet og Pierre Bourdieus teorier om det litterære felt. Dette er begreper som vi også finner igjen i Kulturrådets egne dokumenter (Kultur-

207 Spørsmålet ble blant annet diskutert under et arrangement på Festspillene i Bergen i 2020, «Kvalitet og definisjonsmakt – Hvem bestemmer?» (Festspillene, 2020).

rådet, 2019a; Kulturrådet, 2019b), og som dermed vitner om at de er en del av Kulturrådets forståelse av sitt samfunnsoppdrag. Begrepet den litterære offentligheten er spesielt anvendelig når man ønsker å forstå hvilke deler av den litterære offentligheten Kulturrådet støtter og hvilke formidlere de gjør det gjennom. Det litterære felt er et godt begrep når vi skal se på *fordelingen* av midlene med tanke på hvem som får støtte, hvilke formidlingsformer som får støtte, hvilken litteratur som formidles og hvilke målgrupper som nås. Med sin sentrale støtte er Kulturrådet også en del av den litterære offentligheten og det litterære feltet, noe som også må gjenspeiles i vurderingen av ordningen. I tillegg til Habermas og Bourdieu supplerer vi med teorier som utfyller begrepene om litterær offentlighet og litterært felt.

Den litterære offentligheten

Begrepet «litterær offentlighet» stammer fra Jürgen Habermas' *Borgerlig offentlighet* (1962) og omhandler opprinnelig kulturens funksjon i et demokratisk samfunn. I fremveksten av en «klassisk offentlighet» på 1600- og 1700-tallet var den litterære offentligheten forgjengeren til den politiske. Her møttes borgerskapet i kaffehus og salonger for å diskutere kulturuttrykk, med kulturkritikken som en etter hvert samlende faktor. Litteratur og teater gjorde det mulig å snakke om sitt eget liv uten å blande inn privatlivet, og ut av diskusjonene i den litterære offentligheten vokste dermed den politiske offentligheten frem, hvor man diskuterte hvordan samfunnet kunne forbedres (Habermas, 2002, s. 27–52).

En slik funksjon har den litterære offentligheten ideelt sett også i dag. Litteraturen tar opp samfunnsaktuelle tema og samtaler om kunst og litteraturuttrykk. Slik har den en kritisk funksjon og bidrar til offentlig meningsdanning. Utover det politiske fungerer samtaler om litteraturen som et viktig bindemiddel i samfunnet, noe som kan innlemme oss i en felles kultur og et samfunn og slik sett er «av stor betydning for utviklingen av tilhørighet, tillit og en opplevelse av å ha forpliktelser overfor samfunnet» (Gripsrud, 2017, s. 38).

Filosofen Martha C. Nussbaum fremhever dessuten litteraturens evne til å skape forståelse for andres liv som en viktig sosial og politisk funksjon. Irene Engelstad oppsummerer hennes tanker: «Litteraturen utvikler vår etiske tenkning, er viktig for demokratiet, for den offentlige samtalen. Fordi den litterære forestillingsevnen viser vei til andres liv, og fordi dette fremkaller følelser vi kan kultivere, forandres vi slik at også vår adferd endres» (Engelstad, 2016, s. 8). Litteraturen gir oss også en viss avstand, slik at vi kan lære oss å snakke rasjonelt om det personlige. Slik kan litteraturen være en øvingsarena for politisk diskusjon ikke bare ved at den belyser samfunnsaktuelle tema, men også fordi den gir borgerne mulighet til å øve seg på å delta i offentlig meningsdanning. Habermas kaller således den litterære offentligheten for et øvingsfelt for det offentlige resonnement (Habermas, 2002, s. 27).

Litteraturen er dessuten viktig for enkeltmennesket, ved at den kan gi fellesskap og forankring, utfordre sannheter og verdier, vise muligheter, bearbeide virkeligheten – kort sagt la oss utvikle vår identitet (Engelstad, 2016; Gripsrud, 2017; Nussbaum, 2016; Hermes, 2008).

For at litteraturens demokratiske funksjoner skal få spille seg ut, må en litterær offentlighet eksistere. Uten den vil ikke borgerne få informasjon om litteraturen, og de vil ikke ha noe sted å diskutere sine opplevelser av den utenfor sine egne hjem – litteraturens kraft vil ikke nå ut i samfunnet. Idealet indikerer at vi blir bedre mennesker av å lese og snakke om litteratur, men peker samtidig mot møteplassene litteraturen skaper i samfunnet, snarere enn mot et spesifikt litterært innhold. Språklig anerkjennelse og deliberasjon er avhengig av at samtalen holdes i gang, at nye stemmer inkluderes og at flere trenes til å se sitt liv i nytt lys. Møteplassene bør være tilgjengelig for alle.

Dette idealet er det vi mener Kulturrådet strekker seg mot i sine beskrivelser av formålet med tilskuddsordningen for litteraturformidling. Å vurdere hvordan støtten til litteraturformidling virker inn på denne strukturen, er overordnet et spørsmål om og hvordan den bidrar til at alle borgere inviteres til offentlig ordskifte om litteraturen. Mer konkret er det et spørsmål om hvordan støtteordningen, i måten den er innrettet og forvaltet på,

virker inn på ulike aktører og aktiviteter i den litterære offentligheten, og tar hensyn til de ulike kulturelle og sosiale relasjonene som er forutsetning for at noen kan opptre i rollen som litteraturoffentlighet (Danielsen, 2006, s. 13–14).²⁰⁸ Dette fordrer imidlertid at vi ser nærmere på hvilke funksjoner ulike litteraturformidlingsaktiviteter *kan sies å ha* i dagens litterære offentlighet, og hvordan dynamikken er mellom ulike aktører i det litterære feltet.

Dagens litterære offentlighet: muntlig og digitalisert

Den litterære offentligheten omfatter de stedene i samfunnet der folk møtes for å diskutere litteratur. Selv om mye har endret seg fra den perioden Habermas opprinnelig beskrev, eksisterer flere av de samme institusjonene i dagens litterære offentlighet: forlag, bokhandler og pressen (Habermas, 2002, s. 27–40). Dessuten har det blitt tilføyd at litteraturoffentligheten også består av såkalte motoffentligheter (Fraser, 1992) og deloffentligheter (Habermas, 2006), altså særegne kultur- og språkfelleskap, mot- og subkulturer eller estetiske praksiser og organiserte profesjonsinteresser som kan utfordre allmenne normer og praksiser. Litteraturen formidles på flere arenaer – samtidig som vi kan skille mellom formidling som retter seg mot den allmenne offentligheten, og formidling som har som mål å nå en spesifikk gruppe, for eksempel skoleelever, bibliotekarer eller brukere av en bestemt sjanger, for eksempel tegneserier. Litteraturen brukes i dag også i et mangfold av sosiale og kulturelle sammenhenger, og ny teknologi har åpnet for at det litterære kan koples med det digitale, det audiovisuelle og det visuelle på stadig nye måter. Dette gjør litteraturoffentligheten mer kompleks, men også mer tilgjengelige

208 Vi vil skille mellom to hovedtyper litteraturformidling i den litterære offentligheten. Den ene typen retter seg mot alle borgere i samfunnet og det vi kan kalle den allmenne offentligheten. Det kan være litteraturfestivaler eller arrangementsserier på bibliotek, eller litteraturkritikk – formidling som uavhengig av innhold har som mål å nå bredt, altså massekommunikasjon. Den andre typen kaller vi gruppekommunikasjon. Her handler det om å nå en utvalgt gruppe, for eksempel bibliotekarer, eller lesere av en bestemt sjanger, for eksempel tegneserier. Gruppe-kommunikasjon retter seg primært mot deloffentligheter, men kan i varierende grad være lukket.

lig. At litteraturoffentligheten inkluderer en forståelse av at møtestedene like gjerne kan være digitale (Gripsrud, 2017, s. 27), viser dessuten en forståelse for at vi i dag kan balansere mellom det private og det offentlige – vi kan oppdatere oss om litterære diskusjoner hjemme i sofaen med mobilen i hånden, men selv velge om vi vil ta del i dem.

Det foreligger ikke mye forskning på dagens norske litterære offentlighet, selv om det finnes nærstudier av ulike deler av den.²⁰⁹ En masteroppgave fra 2018 foretok imidlertid en kartlegging av arenaene i litteraturoffentligheten, basert på en undersøkelse av hvordan studenter og videregående elever bruker disse. Undersøkelsen viser at skolen, pressen, bokhandlene og bibliotekene fortsatt er viktige arenaer i litteraturoffentligheten. Samtidig kom det frem at strukturen i litteraturoffentligheten har endret seg. Kartleggingen indikerte for eksempel at ungdommer gjerne oppsøker fysiske arenaer der det formidles litteratur – og da særlig bibliotekene. Dette kan ses i lys av hvordan bibliotekene, med endringen av bibliotekloven i 2014, har fått en tydeligere oppgave knyttet til å være offentlige, fysiske møteplasser for litteratur. Nasjonalbiblioteket har i flere år utlyst tilskudd til aktiv formidling i bibliotekene,²¹⁰ og selv om Kulturrådet skal vurdere søknader fra bibliotek som kommer inn til tilskuddsordningen for litteraturformidling opp mot disse tilskuddene, har Kulturrådet gitt støtte til ulike formidlingstiltak i regi av bibliotek.

Björgans undersøkelse var begrenset til arenaer som er tilgjengelig for alle gjennom hele året, og omfatter derfor ikke litteraturfestivaler. De siste 20 årene har vi ikke desto mindre sett en oppblomstring av disse. Årlig arrangeres nærmere 100 litteraturfestivaler i Norge, og ifølge en undersø-

209 F.eks. av bokbransjen (Bull, 2003), litteraturkritikken (Strand, 2014), bokblogger (Lyngbø, 2013), folkebibliotekene (Vestheim, 1997), litteraturformidlingen i NRK radio (Jul-Larsen, 2020) og litteraturfestivaler (Martinsen, 2012; Ericsson & Rykkja, 2015).

210 I henhold til *Nasjonal bibliotekstrategi 2020–2023 – Rom for demokrati og dannelse* er målet å «videreutvikle bibliotekene som relevante og viktige kunnskapsinstitusjoner som skal bidra til folkeopplysning og dannelse for befolkningen». Dette skal realiseres gjennom tiltak som følger tre hovedlinjer: formidling, samarbeid og utvikling samt infrastruktur. Regjeringens mål med satsingen på formidling er at bibliotekene skal utvikle seg videre som folkeopplysnings- og dannelsesinstitusjoner. Dette skal oppnås gjennom aktiv formidling for å nå nye brukere, flere lesere og øke bibliotekenes utlån, og skal følges opp av Nasjonalbiblioteket med ulike utlysninger av midler til bibliotekene (Kulturdepartementet & Kunnskapsdepartementet, 2020).

kelse fra 2015 utgjør de et vesentlig bidrag til livsoppholdet i det litterære feltet (Ericsson & Rykkja, 2015). Festivalene genererer også mye litterær aktivitet ellers i året, og er en viktig faktor for at en rekke litteraturhus, fra slutten av 00-tallet, har blitt opprettet i byer som Oslo, Bergen, Trondheim, Fredrikstad – for å nevne noen.²¹¹

En annen og samtidig endring av strukturen i litteraturoffentligheten synes å være knyttet til den såkalte digitaliseringen. Bjørgan (2018) fant at sosiale medier og litterære nettsteder inngår i ungdommers bruk av den litterære offentligheten. En rekke tradisjonelle aktører i bokbransjen er i dag å finne i sosiale medier som Facebook, selv om betydningen av disse foreløpig synes begrenset.²¹² I sosiale medier finnes det imidlertid også en rekke kontoer og grupper man kan følge hvis man vil oppdatere seg om hva som foregår i litteraturen.²¹³ Nye nettsteder for litteraturkritikk, som littkritikk.no, har dessuten sprunget frem som et tillegg til pressen.

Utviklingen bidrar til en utvidelse av litteraturoffentligheten med hensyn til hvem sine stemmer og smaksdommer som blir hørt. Samtidig representerer den også en mulig fragmentering. Forsterkede tendenser til deloffentligheter kan være negativt dersom disse ekskluderer seg fullstendig fra den felles litterære sfæren. Samtidig er det ikke all litteratur som er like anerkjent i den allmenne offentligheten, og det er derfor interessant å se på hvordan deloffentligheter er representert i ordningen, og hvordan støtteordningene virker inn mot slike. At fysiske møteplasser ser ut til å bli mer relevante for mange, kan dessuten tyde på et økt behov for

211 Flere av disse får støtte gjennom statsbudsjettet og er derfor ikke nærmere undersøkt i denne utredningen.

212 Et forskningsprosjekt om hvordan digitalisering påvirker bokbransjen og bibliotekene (Gran, Kristensen & Røssaak, 2018), har blant annet sett på hvilke aktører i bokbransjen folk følger på Facebook, og de fleste, 80 prosent, fulgte ingen. 9 prosent fulgte norske forfattere, 8 prosent fulgte bibliotek, 7 prosent fulgte forlag, 4 prosent fulgte en norsk nettbokhandel, 2 prosent fulgte en internasjonal, og 3 prosent fulgte bloggere.

213 *Snaplioteket* er en konto på Snapchat, og Facebook har flere bok- og litteraturrelaterte grupper med mange tusen medlemmer. På YouTube kan man se både norske og internasjonale bokanmeldelser eller forfatterintervjuer, og også Instagram har vist seg å passe godt til litteratur. Bøker er estetiske og dermed egnet bilde-materiale, og emneknaggene egner seg godt til å skape små og større samfunn. Den globale emneknaggen #bookstagram begynner å bli godt kjent i Norge, og flere private bok-kontoer har blitt ganske store og slik blitt fremtredende stemmer i miljøet. Ida Zachariassen Sagberg, på Instagram @sagbergz, har blitt intervjuet av NRK om hvordan man kan lese mer (Vik, 2019). Hun har vært butikksjef i bokhandel og er nå rådgiver for Troms og Finnmark fylkesbibliotek, men det er gjennom Instagram-kontoen hun har blitt et kjent fjes for norske lesere.

nærvær og fellesskap i en stadig mer digital kultur – og tilsvarende vil det være viktig at Kulturrådet støtter slike former for formidling.

Historisk sett og i Habermas' teori har pressen en viktig samlende funksjon i den litterære offentligheten, men litteraturkritikkens overgang til nettet er preget av nedskjæringene i avisbransjen (Lund, 2005, s. 71–73). Det har også vært reist spørsmål om den økte offentlige satsingen på muntlig formidling går på bekostning av tiltak som styrker den offentlige sirkulasjonen av litteraturkritikk, både på nett og papir (Se f.eks. Lindholm, 2015). Kulturrådets nysatsing på litteraturkritikk og det at de har løftet støtte til litteraturkritikk inn i en egen ordning, er i lys av dette viktig.

De tradisjonelle, profesjonelle institusjonene er imidlertid også å finne både i de digitale kanalene og i den muntlige offentligheten. Utviklingen kan ses som en profesjonalisering, både av de digitale og de muntlige arenaene i den litterære offentligheten, noe som understreker viktigheten av at støtten fra Kulturrådet når bredt med tanke på plattform og avsender. Ikke alle formidlere har de samme ressursene til å bygge seg opp slik forlagene og de tyngste aktørene kan – noe som peker mot at det er en vesentlig skjevhet i maktforholdet mellom aktørene i den litterære offentligheten. Å vurdere hvordan støtten til litteraturformidling virker inn på denne strukturen, er altså et spørsmål om hvordan den påvirker dynamikken mellom ulike formidlingsaktører og -typer, og kanskje særlig dem som står i en markedsutfordrende situasjon eller i utkanten av den litterære offentligheten. Dette fordrer at vi utdyper forståelsen av hvordan samhandlingen i den litterære offentligheten foregår, og her legger vi til grunn en teori om maktkamp og felt, og at anerkjennelse av litteratur og dem som formidler den, er en viktig del av offentligheten.

En offentlighet med spilleregler: Det litterære felt

Den litterære offentligheten ses som en struktur preget av en viss seighet og stabilitet som like fullt stadig forandrer seg, ettersom normene for samhandling utfordres. Habermas skisserer strukturene i den

litterære offentligheten, men går i liten grad inn på hvordan samhandlingen i den foregår. Vi vil derfor utdype dette ved hjelp av en forståelse av litteraturen i samfunnet som et eget felt, med et sett diskurser og logikker som skiller seg fra dem som råder på de andre samfunnsområdene litteraturfeltet samvirker med og påvirkes av – noe som er i tråd med feltperspektivet vi har presentert i tidligere kapitler (Bourdieu, 1996, 2000, Fligstein & McAdam, 2012). Feltlogikken angir som nevnt bestemte forståelser av hvorfor litteraturen er viktig og hvordan den skal bedømmes, og at den forskyves gjennom kontinuerlige maktkamper mellom personer og institusjoner som kjemper om økonomisk og kunstnerisk anerkjennelse og definisjonsmakt i feltet (Oterholm, Smidt & Vold, 2013, s. 25–28).

Mens Habermas primært ser publikummet i den litterære offentligheten, dreier vi med feltperspektivet blikket mot dem som lever av litteraturen, altså *aktørene i det litterære feltet*. Videre er det aktørene som jobber med litteraturformidling, som er mest aktuelle for oss. Digitalisering og oppblomstring av fysiske møtesteder ser ikke ut til å ha endret så mye på maktforholdene i den litterære offentligheten. Den har blitt større, og mer sammensatt, men det er fortsatt forlagene, pressen, bokhandlerne og en og annen forsker som må anses som de sentrale aktørene. Stemmene her har en historisk tilknytning til den litterære offentligheten i form av institusjonene de tilhører, og de har tradisjonelt tatt størst plass i og hatt størst definisjonsmakt både i feltet og i allmennheten, blant annet knyttet til hvilken litteratur som er god og viktig.

Men vi må også ha i bakhodet at endringene i offentligheten – knyttet til muntlighet og digitalisering – gjør at nye aktører har fått en viktig formidlingsrolle, og det ofte uten noen formell tilknytning til institusjonene. Muntlig formidling har eksempelvis blitt en stadig viktigere del av forfatternes inntektsgrunnlag, og mange formidler også tekstene sine gjennom kontoer i sosiale medier der de har løpende kontakt med leserne sine.

Litteraturformidling har samtidig kommet til å handle vel så mye om underholdning, sosialisering, stedsutvikling, samfunnsbygging og medborgerskap som om formidling av den gode litteraturen. Dette kan ses i lys av at det finnes en rekke andre felt, eller deloffentligheter, som historisk har hatt tilstøtende, men også andre interesser knyttet til litteraturformidling. Bibliotekene har hatt brukeren i fokus. Andre aktører, som for eksempel leseforeninger, har jobbet aktivt med å styrke bokens og lesingens rolle nasjonalt og etter hvert også globalt,²¹⁴ ut fra en idé om at litteraturen betyr noe for demokratiet. Festivalene og litteraturhusene er eksempelvis blitt viktige arenaer for litteraturformidling, og disse springer ofte frem som ledd i lokalpolitiske prosesser.

Siden 1990-tallet har det foregått en profesjonalisering av litteraturformidlingen, som et ledd i en bredere kulturpolitisk satsing på kulturformidling (Martinsen, 2012). Det har blitt opprettet formidlingsstudier, blant annet en egen mastergrad i litteraturformidling ved Universitetet i Oslo. Profesjonaliseringen har også bidratt til å fjerne hovedfokus i formidling fra kvaliteten på selve verket som formidles, til formidlingsprosessen, som også inkluderer tilretteleggelsen (ibid.). Fokus på å nå nye brukere har også medført en bevegelse bort fra ekspertformidling og mot medskaping og deltakelse.

Utviklingen har utløst nye maktkamper i feltet, blant annet mellom dem som tilhører det litterære feltet, og dem som vil gjøre det mer tilgjengelig for flere. Da Litteraturhuset i Bergen var under planlegging i 2009, fryktet forfatteren Thomas Espedal, som også var gjestelærer ved det prestisjefylte Skrivekunstakademiet, at den nye arenaen potensielt ville ha mest betydning for næringsliv, store forfatternavn og sentrale forlag, samt folk som vil sole seg i glansen fra litteraturen, mens forfatterne og det lokale litteraturmiljøet i Bergen verken ville ha råd til eller interesse av å bruke huset (Martinsen, 2012). I 2019 fikk Vestlandet også sin egen litteraturorganisasjon, *Tekstallianse*, som har som mål å demme opp for økonomisk

214 I 2020 hadde den internasjonale forleggerforeningen IPA planlagt en konferanse under Norsk Litteraturfestival, som ble avlyst på grunn av den pågående koronakrisen.

og geografisk sentralisering i litteraturfeltet, blant annet gjennom å styrke søknadskompetansen til lokale litteraturaktører og -initiativer.²¹⁵

Maktkampene i dagens litterære offentlighet består av flere aktører, der vante skiller mellom kulturell og økonomisk kapital er i fluks. Mange har etablerte institusjoner og penger i ryggen, men i motsats til dette finner vi mindre aktører: nye små forlag, suboffentligheter, forfattere og lokale formidlere som vil leve av og utforske litteraturen, bruke den som sosialt lim, skape leseglede eller bidra til bred sirkulasjon av litteratur. Vi finner også både nye og eksisterende del- og motoffentligheter. Mange formidlere står utenfor det litterære feltet, enten alene eller i grupper. Ny teknologi har dessuten åpnet for at aktører fra andre felt, som for eksempel spillutvikling, også vil formidle litteratur.

Formidlingsstøtten: Tildelinger og forvaltning

På linje med en rekke andre offentlige institusjoner – som Fritt Ord, Kulturdepartementet, kommuner og fylkeskommuner – har Kulturrådet makt til å støtte opp om og påvirke den litterære offentligheten gjennom å gi midler til alt fra digital litteraturkritikk til en arrangementsserie på biblioteket. Makten består i at de kan løfte frem noen aktører og plassere andre lenger bak. På denne måten kan de slippe frem nye formidlere fra ulike deler av landet og bidra til at det etablerte feltet blir mer mangfoldig, samtidig som de også kan se til at noe videreføres, og at veietablerte aktører gis rom for kontinuitet og utvikling.

For å få et bilde av hvordan Kulturrådet bruker denne makten vis-à-vis det litterære feltet, må vi se nærmere på hvordan støtten fordeles og om støtteordningen forvaltes på en måte som legger til rette for at gode

215 Foreningens styre består av aktører med bakgrunn fra flere sentrale litteraturinstitusjoner i Bergen, deriblant Universitetet, Litteraturhuset og Thomas Espedal. Kulturrådets økte satsing inn mot litteraturkritikk kan ses som et annet svar på denne kritikken.

søknader kan utvikles på en måte som er hensiktsmessig med hensyn til målsettingene Kulturrådet strekker seg etter.²¹⁶

Tildelinger 2016–2019

I 2019 ble 155 søknader om tilskudd til litteraturformidling realitetsbehandlet. Disse kom fra ulike typer søkere – både foreninger, organisasjoner, biblioteker, forlag, kommuner, stiftelser, enkeltpersonforetak og privatpersoner – som søkte støtte til formidling fra Kulturrådet. Av disse ble 89 søknader innvilget, med til sammen 13 729 000 kroner i støtte. Tallene viser at det var en liten nedgang fra året før, både med hensyn til hva det ble søkt om og hvem som søkte. Likevel, når vi ser på tallene under ett – 2016–2019 – ser vi at det har vært nokså stabilt. Variasjonene skyldes at avsetningene til støtteordningen følger budsjettåret, mens prosjektene det søkes om både kan dekke aktiviteter i søknadsåret og året etter. Tilslagsprosenten for årene 2017–2019 er 67 prosent.

Hvordan legger søknadsprosessen til rette for at erfarne søkere skal nå opp?

Innledningsvis spurte vi hvor Kulturrådet legger listen for hva som er regnet som god kvalitet i formidling, hvem som regnes som erfarne, profesjonelle formidlere, og hvor åpen ordningen er for nye søkere som står utenfor det profesjonaliserte formidlingsfeltet. Kulturrådet får hvert år søknader fra mange aktører som ikke tidligere har søkt. Vi har gått gjen-

216 I tillegg til at denne undersøkelsen baserer seg på analyser av tildelingslistene, har vi gjort intervjuer med representanter for Kulturrådet og analysert Kulturrådets egne dokumenter om forvaltningen. Vi har også sett på selve søknaden og noen utfylte søknader samt snakket med en rekke søkere tilknyttet virksomheter som har fått tilslag og avslag. Av hensyn til at informasjonen kan være sensitiv ettersom søkerne står i en klientrelasjon til Kulturrådet, har vi valgt å anonymisere disse informantene så langt det lar seg gjøre.

nom arrangementene det ble søkt støtte til i 2019, og undersøkt hvor stor andel av dem som det også ble søkt støtte til i årene 2016–2018.²¹⁷

I 2019 var vel halvparten av søkerne førstegangssøkere (77 av 155). En gjennomgang av utfallene av søknadsbehandlingen forteller oss likevel at søkere med erfaring fra å søke midler i Kulturrådet har langt større sjanse for å nå opp til målene for å få støtte, og at faste årlige formidlingstiltak kommer langt bedre ut.

En forklaring er at organiseringen av faste årlige arrangement blir mer profesjonell, men det indikerer også at erfaring med selve søknadsprosessen kan gjøre det lettere for søkere å nå frem, og i lys av dette har vi sett nærmere på denne.

Søknaden leveres inn via Altinn, og det er fire frister i året, to på høsten og to om våren. I retningslinjene heter det at forfattere, oversettere, kritikere, litteraturfestivaler, bibliotek, skoler og andre arrangører og formidlere kan søke om tilskudd. Det presiseres at søknader fra bibliotek vil bli behandlet, men «vurderes opp mot Nasjonalbibliotekets utlysning av utviklingsmidler». Videre presiseres det at det ikke gis tilskudd til det som vil kunne oppfattes som «markedsføringstiltak, forskningskonferanser eller tiltak som i all hovedsak er lukket for allmennheten». Det gis heller ikke – som hovedregel – støtte til tiltak som har vært avholdt eller er satt i produksjon før innsendt søknad (Kulturrådet, u.å.).

For å tilpasse ulike søkerbehov inneholder søknaden forskjellige maler, slik at ulike søkere kan fylle inn forskjellig informasjon alt etter type prosjekt de søker tilskudd til. Ordningen har fire ulike søknadskategorier – Litteraturfestival, Litteraturarrangement, Publikasjon (faglitteratur om litteratur) og Annen type formidling av litteratur – med hvert sitt søknadsskjema. Førstnevnte skjema er for litteraturfestivaler. Det neste skjemaet er for enkeltarrangement og arrangementsrekker. Publikasjonsskjemaet gjelder for faglitterære publikasjoner om litteratur, som skal utgis som papir-/e-bok. Det siste søknadsskjemaet skal favne absolutt all annen

217 For året 2016 har vi kun oversikt over innvilgede søknader. For 2017 og 2018 har vi informasjon om alle søknadene.

litteraturformidling, forutsatt at den er innenfor rammene for tilskuddsordningen. Denne typen samleordning tilsvarer ordninger vi også finner på andre områder, for eksempel Tilskuddsordningen for litteraturprosjekter.

Kravene til disse søknadskategoriene er også tilpasset. I retningslinjene bes søkere til muntlig og levende formidling legge ved et program eller skisse til program «der det tydelig fremgår hvilke deltakere og programposter som er bekreftede, foreløpige eller ikke forespurte», og i prosjektbeskrivelsen skal det fremgå «hva som er søkerens kunstneriske profil, programmerings- og formidlingsstrategi og hvilke formidlingsmetoder som skal benyttes». Søkere til faglitterær publikasjon bes legge ved «trykkeferdig manus», mens søkere til audiovisuell eller digital publikasjon må legge ved «relevant vurderingsmateriale» (Kulturrådet, u.å.).

Søknader vurderes i to omganger, først av en eller flere saksbehandlere og deretter av Faglig utvalg for litteratur, som fatter vedtak i den enkelte sak. Noen søknader blir viderebehandlet i Norsk kulturråd (rådet), etter tilrådninger fra fagutvalget. I alle søknader om støtte fra Norsk kulturfond legges det vekt på vurderingene som står i retningslinjene vi beskrev innledningsvis.

Vårt inntrykk er at selve søknadsskjemaet er forståelig og at omfanget som etterspørres virker overkommelig og hensiktsmessig med hensyn til å stimulere frem gode formidlingsprosjekter. Søknadsskjemaet har en rekke tekstfelt som skal fylles ut, knyttet til prosjektsammendrag, prosjektbeskrivelse, målsetting, formidling og i tillegg detaljer knyttet til arrangementer, medvirkende og så videre. På et generelt grunnlag vil vi hevde at den angir nokså tydelig hva slags informasjon Kulturrådet ønsker informasjon om. Brukerne vi har snakket med, forteller også jevnt over at kravene til søknaden stimulerer dem til å strukturere og komme tidlig i gang med søknadsskrivingen, og at dette bidrar til å sikre skjerpede og gjennomtenkte søknader. Samtlige av de vi har snakket med som har søkt på formidlingstypene Litteraturfestival og Litteraturarrangement, forteller samtidig om en nokså krevende arbeidsprosess knyttet til å legge informasjonen inn i søknadsskjemaet. For disse er arbeidet med

søknaden mer omfattende ettersom de bes legges inn detaljert informasjon knyttet til programmering.

Siden vi vet at erfaring med å søke øker tilskuddssøkernes sjanser for å få midler, har vi sett nærmere på hvordan dette spiller inn på dette arbeidet. Mye tyder på at erfaring har betydning for hvor mye arbeid som faktisk legges i søknaden – og særlig gjelder dette søkere tilknyttet litteraturarrangement og -festival. De som har søkt og fått støtte tidligere, forteller at de jobber mye med søknaden, men at de også flyter godt på tidligere erfaring med å få tilskudd. Arbeidet fremstår som omfattende, men relativt trygt fordi de har tillit til at Kulturrådet kjenner dem og stoler på at de skaper gode arrangement. De føler at de er «innenfor». Programmeringen de gjør, er primært på skissenivå i søknadsfasen. De er kreative, og selv om hovedideene er tenkt ut i denne fasen, er det mye som endres før arrangementet faktisk settes ut i livet. Søknader om tilskudd til litteraturarrangement og -festivaler skal i henhold til retningslinjene for ordningen vedlegges et program eller en programskisse, men det er ikke forventet at man presenterer et ferdig program. Kulturrådets saksbehandlere forteller at bare de færreste har programmet klart på søknadstidspunktet. Det at programmet er ferdig, synes altså mindre viktig enn at skissen speiler et godt arrangement – men vet alle søkere dette?

Vi har snakket med noen søkere som ikke har erfaring med å få støtte tidligere, og som forteller at de tolker kravet til programmering som langt mer enn en skisse. Lederen av en ny festival fortalte at det mest krevende med å søke var det hun tolket som et krav om å programmere så detaljert og ferdig som mulig i forkant av søknaden. Denne søkeren hadde fått avslag tidligere, og følte seg ikke trygg på at de ville få innvilget søknaden. Søkeren følte at det var større sjanse for å få tilskudd med et mest mulig ferdig program – og programmerte derfor alt, og ventet til siste mulige søknadsfrist for å søke – med risikoen det innebærer når man arrangerer en stor festival: «Jeg er flink pike og dikter ikke opp noe. Men hvis pengene ikke kommer, er fallhøyden enorm», uttalte denne informanten i intervju med oss.

At kravene til søknaden tolkes mer bokstavelige enn det som kommer frem i Kulturrådets retningslinjer og praksis, synes å være basert på en

erfaring med avslag. Samtidig forteller andre, erfarne søkere at arbeidsbyrden oppleves som lettere når de får mer å vise til, altså tidligere års programmer, og vellykkete arrangementer.

Profesjonalisering synes også å være til hjelp i arbeidet med søknadene. Vi har intervjuet ledere i to interesseorganisasjoner som begge har stått bak søknader om litteraturformidling. Vi spurte dem om hvordan det var å søke midler for første gang. I begge tilfellene oppfattet de søknadsregimet som greit å forholde seg til. De fikk også rask og god hjelp fra Kulturrådet når de hadde spørsmål. Begge fikk tilslag. Vi har også intervjuet ledere av folkebibliotek om samme spørsmål. Her finner vi et mer sammensatt bilde. Folkebibliotek i de fleste små og mellomstore kommuner mangler som oftest ressurser til å skrive søknader om støtte til formidlingsprosjekt. I Odda sitt tilfelle har det vært nødvendig å bygge opp slik kompetanse i forbindelse med litteraturfestivalen Jernrosa som ble arrangert for første gang i 2016. Folkebibliotek i storkommuner og storbybibliotek har profesjonalisert arbeidet med ekstern litteraturformidling. Et viktig funn er at en del av disse heller orienterer seg mot andre finansieringskilder enn Kulturrådet, slik som Fritt Ord, Sparebankstiftelsen eller lokale kilder. En informant begrunner dette med at de anser mulighetene til å få penger fra Kulturrådet som mindre. Vedkommende oppfatter at kravene som ligger i søknadstypene, ikke treffer deres arrangementsprofil, med en god del mindre arrangementer. De velger derfor å orientere seg mot støtteordninger med færre kriterier.

At det synes åpent hva som forventes av søknaden, kan sies å gjøre den uformelle kommunikasjonen med Kulturrådet underveis i prosessen viktig – og også her ser vi at erfaring og profesjonalitet kan spille positivt inn. Flere søkere vi har snakket med, opplever at kommunikasjonen med Kulturrådet har betydning for om de får innvilget støtte, selv om fagadministrasjonen ikke kan si noe om dette. Vårt inntrykk er imidlertid at kommunikasjonen betyr mye for hvordan søkere skaffer seg forståelse om hva som forventes, hvordan søknadskrav skal tolkes, hva de skal vektlegge, og hvilken søknadskategori de bør velge, osv. Gjennom veiledningen får søkerne vite at de i søknaden skal redegjøre for prosjektet, og hvilken informasjon som er viktig å få med. Med hensyn til hva som kan vektlegges i vurderingen av

den enkelte søknad og i den samlede prioriteringen av søknader som vil få tilskudd, henvises det til retningslinjene for ordningen. Søkerne vi har snakket med, forteller gjennomgående at de har opplevd saksbehandlerne i Kulturrådet som behjelpelige, hyggelige, interesserte og imøtekommende. Men vi ser også her et tydelig skille mellom de erfarne og de uerfarne søkerne. En arrangementsansvarlig ved et større bibliotek forteller at de, etter et avslag, har hatt veldig god dialog om prosjektet i etterkant med saksbehandlerne, og nå har tro på at de skal få tilslag på søknaden, mens et lite skrivekollektiv som søkte midler til en nettside, forteller at de gjennom hele prosessen følte seg usikre på hva Kulturrådet ville ha.

At kommunikasjon med Kulturrådet spiller inn, indikerer at erfaring ikke må forstås som noe isolert knyttet til søknadserfaring – det synes også å henge sammen med søkerens posisjon i litteraturfeltet og tilknytning til den profesjonelle litteraturformidlingen. Der noen søkere nærmest omtaler Kulturrådet som en støttespiller som de har løpende kontakt med, og gjerne også møter i ulike sammenhenger, forteller andre at de opplever mindre interesse eller at kommunikasjonen kan være forvirrende. Erfaring synes altså å spille sammen med det vi med feltperspektivet kan kalle kjennskap til de intersubjektive kodene som til enhver tid gjelder i feltet. Vårt inntrykk er at søkerne bør ha kjennskap til disse, og kunne praktisere dem. Dette handler både om å kunne tolke forventningene til søknaden og kunne pleie omgang med viktige aktører i feltet slik at man får relevant kunnskap om forventninger, og om å tenke programmering på en måte som er i tråd med det Kulturrådet vurderer som kvalitativt godt. Skrivekollektivet som fikk avslag, opplevde for eksempel at Kulturrådet etterspurte informasjon i en form og et språk de ikke behersket. Dette kan ses i lys av Kulturrådets ambisjon om å nå profesjonelle formidlere, men det reiser også spørsmål om hvilke muligheter nye søkere, eller søkere som står utenfor det profesjonaliserte litteraturformidlingsfeltet, har for å nå opp. Spørsmålet gjelder som nevnt ikke bare for denne spesielle tilskuddsordningen, men berører hele Kulturrådets virksomhet, og inngår i en større debatt om hvordan vurderingen av «høy kunstnerisk kvalitet» skal balanseres på en måte som inkluderer nyskapende og utforskende

kunstformer, eller estetiske praksiser som har andre referanserammer enn dem som til enhver tid dominerer i feltet.

Fordelingen av formidlingsstøtten i det litterære feltet

Kulturrådet legger søknaden med prosjektbeskrivelse og øvrig vurderingsmateriale til grunn for vurderingen av ulike kvaliteter ved et formidlingstiltak, og i tillegg vektlegges en del andre aspekter før det avgjøres hvilke prosjekter i en søknadsrunde som skal gis tilskudd. Det opereres med et sammensatt kvalitetsbegrep når det tildeles støtte, og på basis av et faglig og kunstnerisk skjønn vurderes alle søknader med henblikk på en rekke ulike målsetninger – så som geografisk fordeling, målgruppe og nytenkning. Dette er i tråd med målet om å nå ulike formidlere, og å støtte ulike formidlingsprosjekter. I lys av dette har vi sett nærmere på hvordan fordelingen av midlene er med hensyn til geografi, ulike målgrupper, sjangeruttrykk og formidlingsformer.

En måte å undersøke dette på er å se på den interne fordelingen mellom ulike typer formidlingsprosjekter. I 2019 fordelte søknadene seg slik:

Tabell 14.1 Fordelingen av søknader og vedtak etter formidlingstype, søknadsrunde 1–4 2019.

Formidlingstype	Antall søknader	Antall tildelinger	Andel som fikk tilskudd
Litteraturfestival	56	47	84 %
Litteratur- arrangement	56	30	54 %
Annen type formidling av litteratur	40	11	28 %
Publikasjon	3	1	33 %
Sum	155	89	

De søknadene som opptrer hyppigst på søkerlistene, er – som vi ser – prosjekttypene Litteraturfestival (37,1 prosent) og Litteraturarrangement (35,1 prosent), og når det gjelder tildelt beløp, er Litteraturfestival i en særstilling. Som vi skal komme tilbake til, kan dette være hensiktsmessig av flere grunner ettersom vi innenfor denne søknadstypen finner nokså stor variasjon hva angår både publikum, sjanger-tilfang og formidlingsform. Innenfor denne søknadstypen finner vi også størst geografisk spredning – noe Kulturrådet er opptatt av og venter søknader i forhold til. For 2016–2019 har vi informasjon om søkers bostedsfylke og bevilget beløp for 601 søknader. Fordelingen av tilskuddene etter søkers bostedsfylke er gjengitt i tabell 14.2. Noen søkere holder til i andre fylker enn arrangementene det søkes penger til. Tabellen gir derfor ikke en helt nøyaktig oversikt over den geografiske fordelingen av tilskuddene. Siden forvaltningen følger gammel fylkesstruktur, benytter vi denne fylkesinndelingen, men vi ser likevel Sør- og Nord-Trøndelag under ett.

Tabellen tyder på at Kulturrådet gir mer til urbane enn til rurale områder, og at Oslo får mest per innbygger (til en rekke mindre arrangementer). Men bildet nyanseres av at noen større arrangementer får veldig mye, for eksempel Norsk Litteraturfestival på Lillehammer. Dette kan ses i lys av at vi blant disse formidlingsaktørene finner de største, mest erfarne og profesjonelle søkerne. Det er etablerte kulturinstitusjoner og større festivaler som drar av gårde med både større og mindre beløp.

Barn og unge er et satsingsområde i Kulturrådets strategi, og fra 2016 ble det bestemt at alle fagutvalg har ansvar for å ivareta dette området. Ser vi på søkertallene fra 2019, ser vi at 17 aktører har søkt om midler til formidlingsarrangementer som retter seg utelukkende mot barn og unge, og saksbehandlerne i administrasjonen forteller at det skjer mye mer litteraturformidling for denne målgruppen nå, både i de omsøkte og de støttede prosjektene, sammenlignet med da formidlingsordningen ble etablert i 2016. Samtidig er det mange som søker om midler til prosjekter som når denne målgruppen med deler av sin formidling, særlig litteraturfestivaler, slik som Kapittel-festivalen gjennom barneprogrammet «Bokmerke» og

Tabell 14.2 Fylkesvis fordeling av tilskudd 2016–2019.

	Tildelt beløp	Andel av totale bevilgninger	Beløp per innbygger (kr)
Oppland	10 250 000	25 %	54
Lillehammer	9 600 000	24 %	
Oppland eks. Lillehammer	650 000	2 %	
Oslo	7 161 000	18 %	11
Rogaland	5 170 000	13 %	11
Hordaland	3 575 000	9 %	7
Møre og Romsdal	3 260 000	8 %	12
Østfold	1 880 000	5 %	6
Trøndelag	1 590 000	4 %	3
Telemark	1 090 500	3 %	6
Aust-Agder	1 030 000	3 %	9
Vestfold	970 000	2 %	4
Troms	922 000	2 %	6
Sogn og Fjordane	685 000	2 %	6
Nordland	640 000	2 %	3
Hedmark	620 000	2 %	3
Buskerud	577 000	1 %	2
Akershus	340 000	1 %	1
Vest-Agder	330 000	1 %	2
Finnmark	300 000	1 %	4
Svalbard	100 000	0 %	
Norge samlet	40 490 500		8

Ordkalotten med programmodulen «Bang!». *Pegasus*-programmet under Norsk Litteraturfestival når alene rundt 10 000 barn og unge. Samlede tilskudd til litteraturformidlingsprosjekter for barn og unge har økt noe de siste årene, særlig fordi noen større formidlingsaktører «baker» inn programposter for, med, av barn og unge, uten at dette nødvendigvis skilles ut i egne programmoduler eller fremkommer eksplisitt i søknadene og budsjettene, og derfor heller ikke fremkommer i Kulturrådets rapporter.

I strategien vektlegger Kulturrådet å involvere barn og unge ikke bare som publikummere, men også i medskapning og deltakelse. Søknaden etterspør også informasjon om dette, og saksbehandlerne i Kulturrådet forteller at svært mange søkere krysser av for at prosjektene retter seg mot barn og unge, også i tilfeller der prosjektet ikke er særlig utviklet med tanke på dette. Samtidig forteller søkere at det å nå unge kan være svært krevende ettersom dette er en målgruppe som er lite betalingsvillig og vanskelige å nå på grunn av konkurrerende tilbud. Å nå unge krever at man henvender seg i et språk og gjennom kanaler som fanger unge, og ofte krever dette samarbeid med skoler, kommuner og biblioteker – samtidig som flere vi har snakket med, sier at det å oppsøke ungdommer også ideelt sett krever at man allierer seg med miljøer og stemmer som er tettere på ungdommene selv. Et spørsmål vi sitter igjen med er om disse utfordringene er godt nok reflektert inn i ordningen. En leder for en mellomstor festival forteller for eksempel at de nesten har måttet gi opp å involvere ungdommer fordi deres egen administrasjon ikke har kapasitet. Bibliotekene synes på mange måter å være de aktørene som er best rustet til å jobbe med barn og unge. Kulturrådet er tydelige på at de vurderer formidlingssøknader fra bibliotek opp mot midler utlyst gjennom Nasjonalbiblioteket, men vårt inntrykk er samtidig at denne løsningen ikke tilfredsstillende behøver bibliotekene har for å finansiere aktivitet rettet mot denne målgruppen.

Et annet spørsmål er knyttet til hvorvidt støtteordninger treffer aktører og prosjekter som tilhører periferien i litteraturfeltet. Søkerlistene vitner om bredde. Geografisk bredde handler for eksempel også om å støtte prosjekter som formidler litteratur og perspektiver med et lokalt eller

internasjonalt tilsnitt. Dette er kvaliteter som etterspørres i en søknad, og flere, både av de mindre og de større prosjektene som får støtte, ser ut til å gjøre dette. Nylig fikk for eksempel LitFestBergen støtte, og dette er en større litteraturfestival som har som formål å formidle sakprosa og skjønnlitteratur «frå verda, Vestlandet og Noreg» (LitFestBergen, u.å.).

Vårt inntrykk er dessuten at Kulturrådet gir støtte til en god del prosjekter som presenterer såkalt smal litteratur, som lyrikkprosjekter og prosjekter som ligger i grenselandet mellom kunst, litteratur og politikk. Eksempler på dette er Ugress-festivalen i Trondheim, og Oslo poesifilm som driver med flermedial formidling av litteratur og tilbyr en arena for forfattere og kunstnere som utforsker nye muligheter for å bruke dikt i en digital, visuell og performativ kontekst. De har skapt en liten, eksperimenterende scene for denne subjangeren innenfor poesi, og er den eneste festivalen i sitt slag i Norge. Oslo poesifilm har mottatt tilskudd siden 2012, først gjennom støtteordningen for litteraturfestivaler, deretter gjennom formidlingsordningen. At formidlingsordningen tilgodeser slike prosjekter, selv med mindre tilskudd, vil kunne tolkes som å være i tråd med målsettingen om å gi plass til nye og alternative stemmer i litteraturoffentligheten og sikre sjangerbredde.

Et annet spørsmål vi har vurdert er om tilskuddsordningen bidrar til nyskaping i formidling. På søkerlistene finner vi et nokså bredt spekter i måter å formidle litteratur på, som performance, konsert, byvandring eller dramatisering – samt flere måter å kople det litterære med det digitale, det audiovisuelle og visuelle. I 2019 ble det for eksempel søkt om midler til en film om forfatterskapet til Einar Økland, og 2018 ble det gitt tilskudd til et filmportrett av Jan Erik Vold, som hadde premiere under bokmessen i Frankfurt i 2019 og ble lansert i Norge via NRK. Andre prosjekter som fikk tilskudd i 2019, var et battle rap-prosjekt og et digitalt oversetterleksikon, for å nevne noe. Mye nyskaping foregår dessuten på festivalene. Samtidig påpeker Kulturrådet at søknadskategorien Annen type formidling av litteratur er ment å skulle gi rom for alle typer litteraturformidlingsprosjekter som ikke passer inn i de øvrige kategoriene, forutsatt at prosjektet er innenfor retningslinjene for ordningen. I 2019 var det 40 som søkte i denne kategorien, og den ser ut til å fange opp en stor variasjon av prosjekter, alt

fra digitale publikasjoner til nettfremidling, podkaster, flerkunstnerisk og flermedial fremidling. Etter å ha snakket med søkere stiller vi spørsmål ved om det er tydelig nok kommunisert vis-à-vis nye søkere hva som kreves av de ulike søknadene, og hva som skiller Annen type fremidling fra de øvrige.

Festivaler og den litterære offentligheten

Tilskuddsordningen for litteraturformidling skal dekke hele mangfoldet av fremidlingsaktiviteter i den litterære offentligheten, men som vist gis det mest til Litteraturfestival. I løpet av et år vurderes rundt 60 festivalsøknader til tilskuddsordningen for litteraturformidling, hvorav rundt 50 får tilskudd fra avsetningen til litteraturformidling i Norsk kulturfond (Fosslien, 2020). I 2019 utgjorde søknadssummen fra festivalene vel halvparten av den totale søknadssummen for alle søknadene til ordningen, og av den totale avsetningen til litteraturformidling i Norsk kulturfond på kr 14,3 millioner (det samme i 2020) ble tre fjerdedeler brukt til litteraturfestivaler. Kulturrådet støtter alt fra små tegneseriefestivaler og poesifestivaler til barne- og ungdomslitteraturfestivaler, sakprosa-festivaler og store breddefestivaler – og tilskuddene varierte i 2019 fra kr 30 000 til kr 3,3 millioner per festival. Selv om litteraturfestivaler utgjør hovedtyngden av søkerne til ordningen og et flertall av tilskuddsmottakerne, samt mottar de største tilskuddene og størst andel av avsetningen til litteraturformidling i Kulturfondet, mottar altså flere litteraturfestivalssøkere relativt små tilskudd i forhold til det fremidlingsarbeidet som gjøres og aktivitetsnivået som kreves for å lage gode arrangementer.

Kulturrådet påpeker at mye av støtten fra tilskuddsordningen går til festivaler (Kulturrådet, 2019b), og et viktig moment i vår undersøkelse av Tilskuddsordning for litteraturformidling har derfor vært å vurdere mengden støtte som går til festivaler i forhold til posisjonen ulike festivaler og institusjonene bak dem har i den litterære offentligheten. For å belyse dette nærmere har vi tatt for oss to caser, det vil si to festivaler som mottar støtte, men like fullt har ulike rammebetingelser og utfordringer. Spørsmålet vi har stilt er om

og hvordan festivalene kan sies å styrke den offentlige samtalen om litteratur – og hvordan Kulturrådets støtteordning virker i forhold til deres behov.

Kulturrådets støtte til litteraturfestivaler: bakgrunn

Dagens tilskuddsordning viderefører, som nevnt, Støtteordning for litteraturfestivaler som ble opprettet i 2007. Ordningen ble opprettet i en tid da oppblomstringen av litteraturfestivaler var markant i Norge, og den skulle bidra til at festivaler på et høyt kunstnerisk og profesjonelt nivå kunne etableres, opprettholdes og utvikles (Fosslie, 2020). Definisjonen av litteraturfestival som ble lagt til grunn, var «tilbakevendende litteraturarrangement som varte minst to påfølgende dager, og som tilbød et bredt program for ulike publikumsgrupper» (ibid.). Festivaler som ble arrangert årlig eller annethvert år med minst to dagers varighet, og mottok offentlige tilskudd fra egen kommune eller fylkeskommune, kunne søke, og ordningen inkluderte også litteraturkvelder og lignende, samt arrangement innenfor tidsskrift- og tegneseriemiljøene. Den gang som nå ble søknader vurdert av Faglig utvalg for litteratur, på grunnlag av faglig og kunstnerisk skjønn og relevans i henhold til Kulturrådets strategi for litteraturområdet. Ordningen la vekt på kunstnerisk profil og program, i tillegg til formidlingsevne og publikumsoppslutning. Den vektla også hensyn som gjennomføringsevne, geografisk fordeling, kulturelt mangfold, sjangerutvikling, nytenkning og organisasjonsmessig stabilitet og soliditet. Tradisjonsbevaring samt regional og lokal forankring var ansett som viktig – og dette gjenspeiles også i dagens søknadsskjema, blant annet ved at søkere bes gjøre rede for lokal og regional forankring.

Siden 2016 har antallet festivalsøknader hvert år vært nokså stabilt, samtidig som det rapporteres om økt aktivitet hos flere av de etablerte festivalene. Kulturrådet ser tydelige tegn til økt profesjonalisering, mer formidlingsaktivitet utenom omsøkte perioder og mer samarbeid mellom litteraturfestivalene i forbindelse med programmering, kunnskapsdeling og kompetanseheving gjennom samlinger med faglig program. Festivalene har også blitt gode på å ta i bruk ulike teknologiske løsninger, både i

kunstnerisk øyemed, men også for å nå ut til flere og nye målgrupper og gi festivalformidlingen et etterliv (Fosslien, 2020).

Likevel er litteraturfestivalene avhengig av offentlig støtte. En rapport fra 2015 viste at det kan være krevende for litteraturfestivaler å hente inntekter fra sponsorer, fond og legater – enn si billettinntekter – særlig hvis man sammenligner med musikkfestivalfeltet (Ericsson & Rykkja, 2015).²¹⁸ Selv om flere i dag jobber aktivt med å styrke inntektene på billettsiden, er dette særlig viktig med hensyn til ønsket om at arrangører skal nå barn og unge, eller andre som i liten grad er betalingsdyktige.

Dagens ordning skiller seg ikke vesentlig fra den opprinnelige tilskuddsordningen, men Kulturrådet har gått bort fra den opprinnelige definisjonen. Det er nå «opp til den enkelte søker om denne betrakter sitt formidlingstiltak som en festival, og velger å søke om tilskudd i prosjekt-kategorien litteraturfestival» (Fosslien, 2020). Likevel er det kun unntaksvis at søkerne omtaler sitt formidlingstiltak som festival, uten at formen, aktivitetsnivået, arenaen, tidsrammen eller opplegget minner om det vi vanligvis forbinder med dette.

Litteraturfestivaler og den litterære offentligheten

Som tidligere vist bidrar litteraturfestivalene til geografisk spredning, sjangermangfold og bredde med hensyn til formidlingsmetoder og -formater – fra sceneformidling og tradisjonelle bokbad til flerkunstnerisk formidling.

Dette er viktig med henblikk på at tilskuddsordningen i sin helhet har som mål å bidra til at en stor bredde av litteratur blir profesjonelt formidlet til *det allmenne publikum*. Begrepet om det allmenne publikum er riktignok vagt, men de fleste aktørene som søkte tilskudd i 2019, uttrykte likevel en ambisjon om å nå ut til et bredt publikum. På bakgrunn av søknadsteksten i vedtakslistene på Kulturrådets hjemmesider har vi kategorisert søknadene etter målgruppe med hensyn til alder og feltilhørighet. Fordelingen fremgår av tabell 14.3 nedenfor.

218 I 2014 stipulerte en forskningsrapport om litteraturfestivaler at offentlig støtte utgjorde 60 % av deres inntekter (Ericsson & Rykkja, 2015).

14.3 Søknader 2019. Målgruppe etter alder og feltilhørighet. N=155

	Barn og ungdom	Voksne	Alle aldersgrupper	Sum
Utover litteraturfeltet	12 %	40 %	23 %	75 %
Innenfor litteraturfeltet		4 %		4 %
Både til feltet og utover feltet	1 %	13 %	8 %	21 %
Sum	13 %	57 %	30 %	100 %

Litteraturfestivalene har en ambisjon som minner tydelig om den Habermas har for litteraturoffentligheten, knyttet til å styrke offentlige møteplasser omkring litteraturen. De har gjerne egne festivalprogram som redegjør for profil, formål og ambisjon. Ambisjonen er typisk å være noe *mer* enn underholdning, som å søke og utfordre sannheter om verden (Martinsen, 2012). De inviterer samtidig til en utvidet bruk av litteraturen, og dimensjoner som underholdning, opplevelse, kulturforståelse, stedstilknytning og identitetsutvikling er viktige (ibid.). Den økte andelen festivaler har samtidig blitt beskrevet som uttrykk for en såkalt eventifisering av litteraturen (Lindholm, 2015), og det har blitt reist spørsmål om de store summene som brukes på dette, faktisk kommer litteraturen til gode og gjør den mer tilgjengelig for flere. Selv om de retter seg utover litteraturfeltet, skaper sosiale og kulturelle faktorer ulike forutsetninger for å delta – og et kjent problem er at litteraturfestivaler tiltrekker seg publikummere med en viss kulturell kapital (Martinsen, 2012). Dette handler imidlertid kanskje mer om den historiske verdien litteraturen har i samfunnet, enn om festivalarrangørers motiver og intensjoner. Vårt inntrykk er at festivalene bestreber seg på å nå ut til mange. Samtidig er det slik at festivalenes strategier for å nå ut i offentligheten, og hvordan de lykkes med dette, henger sammen med festivalenes størrelse og posisjon i det litterære feltet.

To caser: Norsk Litteraturfestival og Litteratursymposiet

For å belyse hvordan ulike festivaler bidrar til litteraturoffentligheten, har vi valgt å ta for oss to festivaler som har mottatt støtte fra Kulturrådet i en årrekke og i dag er viktige, men likevel ulike typer tilskuddsmottakere. Den ene er Norsk Litteraturfestival (NL) på Lillehammer, som ble etablert i 1994 og er den største norske litteraturfestivalen og landets største formidlingsarena for litteratur, også for barn og unge. Den andre er Litteratursymposiet (LS) i Odda som har eksistert siden 2005 og sakte, men sikkert har vokst fra å være en liten utkantfestival til i dag å være den fjerde største i landet.

Både NL og LS er breddefestivaler, rettet mot flere nisjer, og med mange og ulike programposter rettet mot ulike publikumssegmenter. Dette er festivaler som setter sitt preg på sine respektive lokalsamfunn, som henholdsvis er en norsk småby med cirka 30 000 innbyggere og et tettsted med cirka 6000. Festivalene går av stabelen over henholdsvis en uke i mai og fem dager i oktober hvert år, og tiltrekker seg publikummere både lokalt og fra andre steder i landet, med ulik tilknytning til den litterære offentligheten. Her foregår aktiviteter både på dagtid og kveldstid, i etablerte kulturinstitusjoner og på arenaer der det vanligvis ikke arrangeres litteraturarrangementer. Mye foregår utendørs, i parker, gater og på torg, og festivalene er også tilgjengelige, i ulik grad og på ulike måter, i den digitale offentligheten.

Begge festivalene er uttrykk for hvordan fremveksten av litteraturfestivaler i Norge de siste tiårene henger sammen med lokalpolitikk og samfunnsplanlegging. Begge ble initiert som ledd i lokale omstillingsprosesser der litteratur skulle gi stedet ny kulturell identitet. Lillehammer hadde fått økt nasjonal status etter OL i 1994, og ville vokse videre som kulturby (Martinsen, 2012) gjennom å satse på den tilknytningen stedet har til Sigrid Undset og Bjørnstjerne Bjørnson – to norske litterære størelser som begge har mottatt Nobelprisen i litteratur.²¹⁹ Litteratur-

219 Bjørnson og Undset har tilknytning til Lillehammer primært gjennom de to dikterhjemmene Aulestad og Bjerkebæk. Dikterhjemmene eies i dag av staten ved Kulturdepartementet, og forvaltes av Stiftelsen Lillehammer Museum.

symposiet var et svar på det presserende spørsmålet om hva som skulle skje med den store smelteverkstomten som ligger midt i Odda sentrum, etter at industribedriften Odda Smelteverk gikk konkurs i 2003 (Sandal, 2017). Mange tenkte at et fokus på stedets litterære arv kunne gi stedet en ny giv, og i spissen gikk Frode Grytten, som med romanen *Bikubesong* (1999) hadde satt Odda og stedets industriarbeideridentitet på det litterære kartet.

Festivalene har gjort Lillehammer og Odda til steder som i økt grad forbindes med litteraturen. De har lyktes, i den forstand at de har hatt voksende program og publikumstilfang og generert litterær aktivitet også utenom festivalperioden, blant annet gjennom opprettelsen av litteraturhus. Men de er også uttrykk for variasjonen i festivalfeltet i Norge i dag.

To offentligheter

På NL er det Maihaugen (Maihaugen, u.å.), dikterhjemmene, Kulturhuset Banken og Nansenskolen som bringer oss til det litterære. I Odda er det Lindehuset i det nedlagte smelteverket, Hardanger Hotell, Odda kino og en murbolig som inviterer til samtaler om litteratur i utkant-Norge. Dette forteller noe viktig om hvilken posisjon festivalene har i den norske litteraturoffentligheten, og hvilken rolle de spiller, og søker å spille, i offentligheten.

NL har siden oppstarten blitt det viktigste årlige samlingspunktet for det etablerte litterære feltet i Norge, og under festivaluken er byen et møtested for bokfolk fra hele landet: Gatene yrer av kjente journalister og forfattere, samfunnsprofiler og myteomspunne kulturpersonligheter. På arrangementer kan man se forlagsredaktører og litteraturprofessorer på nært hold, og på puben støter man gjerne på produksjonsteam fra NRK som vil ta seg en pils etter opptak. I Odda er ikke gatebildet tettepakket med kjendiser under festivalen. Men man vil kanskje gjenkjenne noen anerkjente forfattere av et visst format – mange med lokal tilknytning til stedet og regionen. Særlig er sjansen for dette stor hvis man henger i festivalpuben på Hardanger Hotel. LS er et sted der man møter forfat-

tere *backstage*, for å låne en metafor fra sosiologen Erving Goffman. Her kan man treffe litteratene på nært hold, i avslappede omgivelser. Ifølge festivalsjef Ingvild Ystanes er Odda en «litterær underdog» – et sted der forfattere, litteraturfolk og andre kommer, igjen og igjen, også fordi det oppleves fritt for «bransjefolk med gullkort i baren».²²⁰ Det er likevel liten tvil om at festivalen har en aura som er attraktiv for mange i det litterære feltet, og kanskje særlig i litteraturmiljøet på Vestlandet. Mange tilreisende har dessuten en tilknytning til stedet.

Posisjonen festivalene har i offentligheten, kommer også til uttrykk når vi ser på mediedekningen. NL ble for eksempel omtalt 114 ganger i norske aviser i måneden før og etter arrangementet i 2019, og det tilsvarende tallet for LS var 49.²²¹ Mens førstnevnte hadde flere oppslag i rikspresen, samt i regional- og lokalaviser i hele landet, er det Hardanger Folkeblad og avisen Hordaland som skriver mest om LS. Oppslag kan også forekomme i Bergens Tidende eller Hugesunds Avis. NL samarbeider med kulturpressen, så som Klassekampen, Morgenbladet og NRK, og dette bidrar til flerbruk. Klassekampen viet et eget Bokmagasin til festivalen i 2019. At mediene ser på NL som en viktig nasjonal litteraturoffentlighet, understreker også NRK-reporter Siss Vik som har dekket festivalen i en årrekke – også gjennom Instagram-kontoen NRKbok:

Det jo et mål for oss, dette med riksaspektet, at vi har sendinger fra innlandet, og at vi kan si «her på Lillehammer» i stedet for å alltid være her på Marienlyst. Men også det at da får vi forfattere fra både hele Norge og hele verden egentlig til å delta, sånn at vi kan også gi tilgjengelighet for folk som ikke kan være på Lillehammer. At de også får være en del av festivalen. Alt dette er liksom NRK Public Service-verdier som festivalen muliggjør for oss egentlig da.²²²

220 Intervju med Ingvild Ystanes.

221 Datainnsamling foretatt via Atekst. Vi brukte henholdsvis søkeordene «Norsk Litteraturfestival Lillehammer» for perioden mai/juni 2019, og «Litteratursymposiet» for september /oktober 2019.

222 Intervju med Siss Vik under NL 2019.

Odda er til sammenligning ikke et sted pressen oppsøker i festivaldagene, selv om kjente kulturnavn er på festivalprogrammet. Foruten lokalpressen er det bare regionaviser som dekker LS, i tillegg til at kultur- og meningspressen sporadisk viser interesse. Festivalen presenteres her både som noe unikt, men også noe for de spesielt interesserte, og invigde. I *Vagant* fant vi for eksempel en notis der Helene Hovden Hareide skriver:

Ein veit stort sett kva ein får, dersom ein tek turen til den vesle industribygda Odda i haustferieveka, når det årlege Litteratursymposiet går av stabelen. Tradisjonen tru blir det både Bikubegong og Bikubesalong, fabrikkdikt på Smelteverket, Hallo Odda!-talkshow med Marit Eikemo og diktframføring med Frode Grytten, i badebukse av typen *speedo*, på innsida av ein oppblåsbar ball i Odda Folkebad. Dersom du er mellom dei som enno ikkje har fått med deg desse vestlandske litterære ritene er det ingenting å lure på: Set deg på næraste buss, sykkel eller snøggbåt! (Hareide, 2019).

Ifølge Ystanes henger dette også sammen med geografien. Selv om begge festivalene ligger et lite stykke unna nærmeste storby, er Odda for langt unna hovedstadspressen til å bli regnet som viktig. Hun understreker altså at underdog-identiteten ikke bare er noe Odda vil ha; det er det de kan få, som en relativt liten festival i periferien.

Begge festivalene har egne kontoer i sosiale medier, men NL er mer enn dobbelt så store som LS,²²³ og aktiviteten er høyere. Festivalenes mediestrategi er resultat av ulik størrelse. Der NL har en egen pressekontakt med ansvar for mediedekning, må Ystanes selv administrere mediekontakt og sosiale medier. NL har kommet langt i å utvikle tjenester for tilgjengeliggjøring av festivalen digitalt, både strømming og podkaster – og da Korona-krisen inntraff, klarte festivalen å omstille seg raskt slik at en digital versjon av festivalen gikk av stabelen. LS har ikke hatt kapasitet, forteller de, til å satse på dette. Men nylig har de inngått et samarbeid

223 Her er følgertallene per 1.5.2020: Instagram: LS 1208, NL 3717, Facebook: LS 2335, NL 8957.

med Tekstallianse med en ambisjon blant annet om å styrke formidlingen av festivalen, som de anser som viktig. I 2020, i forbindelse med 15-årsjubileet, utgir LS dessuten en antologi med nyskrevne bidrag fra tidligere deltakere, basert på ulike festivaltema opp gjennom årene. På Facebook står det at utgivelsen er LS' «vesle bidrag til å oppretthalde arbeidsgrunnlag for forfattarar og ein litterær offentlegheit».²²⁴

At festivalene retter seg mot ulike offentligheter, ses også av festivalenes program. Der LS vil kaste lys over det Ystanes kaller «Oddas litterære arv», og løfter frem samtidsforfattere fra regionen som også ofte er nasjonalt anerkjente, er det nasjonalt og internasjonalt anerkjente samtidsforfattere som preger programmet på NL. Dette er også synlig ved festivalenes årlige tema. I 2019 hadde Litteratursymposiet «døden» som tema, og tidligere år har det vært «heim», «kapital» eller «kompis», tema som konnoterer det lokale, hverdagslige, hjemlige – gjerne i et politisk og et eksistensielt perspektiv. NL har derimot rettet seg mot ulike geografiske og språklige områder i verden de senere år. I 2019 stod «fransk litteratur og filosofi» på programmet, og i 2020 rettet de seg mot det spanske språkområdet.

Begge har en erklært målsetting om å nå utover det litterære feltet og samtidig være relevant for dem som lever for og av litteraturen. Men de løser dette ulikt. NL har for eksempel en nokså gjennomarbeidet målgruppestrategi, og et eget stort program rettet mot barn og unge. De samarbeider tett med lokale institusjoner, for eksempel et norskkopplæringscenter, og programmerer også med tanke på å nå flere sosiale og kulturelle segmenter. Mathias Samuelsen, kunstnerisk leder, forteller også om kreative opplegg utviklet for å nå mannlige publikummere:

Jeg har jo en mor som er en av disse erfarne leserne, og faren min blir da plassert nede i parken med en bunke bilblader og en pils, og så sitter han der mens hun springer frem og tilbake. Så det vi har gjort er at vi har laget et forslag til en løype for de, hvor vi trekker frem noen

224 <https://www.facebook.com/littsymp>

av tingene som kan være spennende. Det er visse debatter eller ting som kanskje handler om krigen eller om sånne beretninger og ting vi vet at den gruppen er interesserte i.²²⁵

LS har en mindre tydelig målgruppestrategi. Fra starten har festivalens programmering vært tett knyttet til stedets industri- og arbeideridentitet – noe som ifølge Ystanes har tilført arrangementene en «maskulin touch», som kan ha gjort det mindre «farlig» for menn å komme. LS har også en fordel av å være et lite sted der det skjer lite ellers i året, og festivalen er blitt kjent for å ha et folkelig preg. Lokale kor og musikkforeninger bidrar med kulturelle innslag på festivalen og har åpnet festivalen for lokale publikummere. Else Marie Sandal, som er sjef for Kultur og idrett i Ullensvang kommune, og som var en av initiativtakerne til LS og fortsatt har ansvar for barne- og ungdomsprogrammet, forteller at mange lokale publikummere kommer fordi de har egne barn som står på scenen – eller fordi de vil være der ting skjer: «Her skjer jo ellers ikke så mye.»²²⁶

Ystanes påpeker imidlertid at det er en myte at så mange publikummere er «arbeidermenn». Festivalen har vært i dialog med lokalt næringsliv om hvordan tematisere Odda-identiteten uten å reprodusere nostalgiske myter om menn fra Odda. De har også et godt samarbeid med skolene i regionen og tilbyr et bredt skoleprogram, men Ystanes forteller at hun skulle hatt mer tid og penger til å nå ungdommer «frivillig», altså utenom skolens regi.

I hvilken grad festivalene lykkes med å nå ut bredt, handler også om hvordan arrangementer er lagt opp, og hvor tilgjengelige de er (Martinsen, 2012). I Odda kan det hevdes at flere av arrangementene både er programmert og plassert på en måte som senker terskelen for publikummere som står utenfor det litterære feltet. På Lillehammer er ulike publikummere tydeligere adskilt. Dette henger sammen med de to arrangementenes ulike størrelse. Det er på NL lagt opp flere parallelle arrangementer du som publikummer må velge mellom, mens LS har i større grad lagt opp et likt løp for alle.

225 Intervju med Mathias Samuelsen under NL 2019.

226 Intervju med Else Marie Sandal.

Festivalene og det litterære feltet

NL og LS er eksempler på at ulike formidlingsaktører har ulik funksjon i den litterære offentligheten. NL vil spille en rolle i den nasjonale og den internasjonale litteraturoffentligheten samtidig som festivalen også har en nokså sentral plassering i det etablerte litterære feltet. Dette kommer til uttrykk på mange måter, ikke minst ved hvordan festivalen beskriver sin egen grunnlagstenkning. Ifølge Samuelsen er festivalen opptatt av å skape dialog og empati i en konfliktfylt tid:

I den medieoffentligheten vi har, med demokratier som stadig er truet [...] så er den typen dialog og historiefortelling som skjer gjennom romaner, spesielt fra utlandet, på mange måter viktig for en bevisstgjøring av andre liv og situasjoner [...] Det er sånn jeg tror at man gjennom skrevne historier og fortellinger kan komme nærmere, en type empati da, enn man får gjennom nyhetssendinger og reportasjer. Så jeg synes vi har ansvar, og det ansvaret er vi også bevisst.²²⁷

Samuelsen formulerer en idé om kvalitet i litteraturformidling som synes å gjennomsyre hele programmeringen. Målet er å legge til rette for dialog og møter gjennom litteraturen, mellom ulike stemmer, perspektiver, nisjer og sjangre. Festivalen legger også mye arbeid i å programmere samtalene, finne gode samtaleledere og en ramme som er gjennomtenkt og velutviklet. Feltlogikken synes å være nokså tett knyttet opp til kunstfeltet og det etablerte litterære feltet. Det kan også hevdes at mange ulike litterære uttrykk blir tatt på alvor på en måte det ellers er lite plass for i en stadig mer kommersiell litteraturoffentlighet – eksempelvis har kritikerne et eget seminar ved festivalen.

Ystanes formulerer også et mål om å bidra til en litterær offentlighet. Men hun påpeker at deres bidrag er mer beskjedent, og særlig knyttet til å gjøre den gode, gjerne Odda-nære litteraturen tilgjengelig for mange.

227 Intervju med Mathias Samuelsen ved NL 2020.

Festivalen skal styrke Vestlandets posisjon i det litterære feltet, og kan slik ses som en litterær motoffentlighet.²²⁸ Samtidig eies festivalen av kommunen, og festivalen skal også bidra til lokal samfunnsutvikling.

Tilskuddsordningen og rammebetingelsene for festivaler

De ulike tilnærmingene må ses i lys av rammebetingelsene de to festivalene jobber under. NL har fått økonomisk støtte fra Lillehammer kommune og Oppland fylkeskommune siden festivalen ble etablert. Festivalen fikk knutepunktstatus i 2006, og ble da en fast post på statsbudsjettet. Da knutepunktordningen ble avviklet i 2015, ble NL overført til Norsk kulturråd.²²⁹ I 2018 fikk NL bevilget kr 3,1 millioner, hvorav kr 75 000 ble øremerket arbeidet med Nettverk for norske litteraturfestivaler, og i 2019 ble tilskuddet høynet til kr 3,2 millioner, og det ble forutsatt at den offentlige finansieringen ble splittet 60/40 mellom stat og fylke/kommune. Bevilgningen i 2020 er på kr 3,3 millioner, inkludert kr 100 000 til ledelse av Nettverk for norske litteraturfestivaler, også denne gangen med en forutsetning om 60/40-finansiering. Tilskuddet til Norsk Litteraturfestival i 2020 utgjorde én tredjedel av de i overkant 10 millioner kronene som ble tildelt litteraturfestivalene i de fire søknadsrundene i søknadsåret 2019, og nærmere én fjerdedel av årets avsetning for litteraturformidling i Norsk kulturfond (Fosslien, 2020).

LS har vært støttet av Kulturrådet siden etableringen av tilskuddsordningen for litteraturfestivaler i 2007, den gang med kr 100 000. Støttenivået har økt jevnlig og har vært oppe i kr 600 000. For 2018 og 2019 mottok LS også toårig støtte. Nylig har de også fått midler gjennom andre ordninger hos Kulturrådet; blant annet har de kunnet øke staben med en

228 Det er også interessant at NL har fått ny kunstnerisk ansvarlig fra 2021, Marit Eikemo, som er Odda-forfatter og mangeårig leder for LS.

229 Tilskuddet ble videreført nominelt i 2016 og 2017, altså uten at det ble tatt hensyn til pris- og lønnsvekst. Søknaden for NL 2017, som ble mottatt av Kulturrådets Midlertidig ordning for tidligere knutepunktinstitusjoner, ble derfor ikke realitetsbehandlet, og det ble tildelt kr 2,959 millioner fra avsetningen for litteraturformidling i Norsk kulturfond (Fosslien, 2020).

20 prosent stilling gjennom gjestekuratorstøtten. I 2020 ble LS tildelt kr 500 000 i støtte, altså lavere tilskudd enn de to foregående årene. Reduksjonen kan skyldes at formidlingsordningen er under økonomisk press, og det var lite penger igjen på årets avsetning for litteraturformidling i Norsk kulturfond (ibid.).

LS er i dag det vi kan kalle en middels stor festival med rundt 80 arrangementer. NL har over 200, og er Norges største. Der LS har en liten administrasjon og en festivalsjef i 50 prosent stilling, har NL en stab med 4 ansatte. Vårt inntrykk er at begge er svært avhengige av og glade for støtten de får fra Kulturrådet, og at dette er et felt preget av stor usikkerhet og uforutsigbarhet.

NL forteller at de opplever overgangen til Kulturrådet i 2016 som «både positiv og negativ». Til forskjell fra å få tilskudd direkte over statsbudsjettet blir programmeringen nå faglig vurdert av Faglig utvalg for litteratur på lik linje med de øvrige litteraturfestivalene som søker om økonomisk støtte via Kulturrådets tilskuddsordning for litteraturformidling. Det positive er at dette hjelper dem til å komme i gang med planlegging og programmering tidlig, og det viser seg kanskje i det imponerende programmet – som stadig vokser. Det negative er knyttet til usikkerheten som ligger i å måtte søke hvert år.

LS forteller at støtten er «helt avgjørende» for dem, både økonomisk og symbolsk. Nylig ble festivalen lagt under Avdeling for samfunnsutvikling i kommunen, noe som gjør at de også må vekte kunsthensyn opp mot en rekke lokalpolitiske hensyn. Ystanes finner dette hensiktsmessig, men stiller likevel spørsmål ved at en litteraturfestival skal eies av en offentlig aktør som en kommuneadministrasjon er. Hun påpeker at KR-støtten gjør det mulig å satse mer på et ambisiøst program, som innebærer et svært viktig «kvalitetsstempel» og en kunstnerisk anerkjennelse av det de driver med: «Kulturrådet gjør oss til mer enn bare en folkefest.»

Kulturrådet ønsker at midlene skal gå til innhold, samtidig som mye tyder på at det for aktørene ikke er lett å skille mellom drift og innhold. Ystanes forteller at støtten utgjør en fjerdedel av deres budsjett, men at de til tross for en jevn økning i tilskudd de siste årene ikke har kunnet utvide eller forbedre tilbudet for eksempel til målgrupper som det er vanskelig å

nå. Dette knytter hun til at mye spises opp av prisstigning generelt, men også til at festivalen, med en svært liten administrasjon, ikke har kapasitet til å prioritere dette. Svært mye tid går med til å søke om midler.

Både NL og LS uttrykker et ønske om mer langsiktig (flerårig) finansiering fra Norsk kulturfond, men de sliter med å innfri kravet om å presentere konkrete planer for lengre perioder, i form av programmerings- og formidlingsstrategi og programskisse, som er kravet i dag, jamfør Retningslinjer for Tilskuddsordning for litteraturformidling § 5. Vår vurdering er at endringer av Tilskuddsordning for litteraturformidling på dette punktet, vil hjelpe på for situasjonen. Endringer bør også sees i sammenheng med endringer i driftsstøtten. Begge mener det er positivt at det ble innført flere årlige søknadsfrister. Det gir større rom for å planlegge arbeidet i forhold til når på året festivalen skal gjennomføres.

Oppsummering og konklusjon

I dette kapitlet har vi sett på hvordan Kulturrådets tilskuddsordning for litteraturformidling virker i forhold til målsettingen om å tilføre bredde og kvalitet i den litterære offentligheten. Som et grunnlag for gjennomgangen så vi først på hvilke sider ved litteraturformidlingen Kulturrådet tilstreber å støtte gjennom tilskuddsordningen, og hvordan dette står i forhold til det vi kaller den litterære offentligheten, slik den i dag er preget av nye medievaner og digitalisering, men også en rekke fysiske møteplasser omkring litteraturen.

Vi undersøkte videre hvordan Kulturrådets tilskuddsordning til litteraturformidling skriver seg inn i denne konteksten og virker inn på dynamikken mellom ulike formidlingstiltak som preger feltet i dag. Her fant vi at ordningen fungerer i henhold til målsettingene, men det at ordningen er rettet mot profesjonell formidling reiser spørsmål ved om formidlere uten erfaring fra feltet når opp. Dette relaterte vi til en pågående debatt om hvordan kravet om «høy kunstnerisk kvalitet» generelt praktiseres i Kulturrådet i møte med nyskapende og utforskende estetiske praksiser.

Kulturrådet har gjennom mange år støttet muntlige måter å formidle litteratur på, som for eksempel litteraturfestivaler. Litteraturfestivalenes suksess uttrykker muligens et behov for fellesskap og fysisk nærvær omkring det litterære i dagens samfunn. Dette er en begrunnelse for å støtte slike økonomisk – og som offentligheter fyller de både en internasjonal, en nasjonal, og en lokal rolle. Samtidig åpner digitaliseringen for flere nye måter å nå publikum på – og i kjølvannet av koronapandemien, som oppsto da denne undersøkelsen var avsluttet, har flere festivaler, litteraturhus, biblioteker og forfattere prøvd ut nye måter å nå publikum på i en digital hverdag. Dette vil kunne være i tråd med offentlighetsidealet vi har presentert i dette kapitlet, og bidra til at litteraturen når ut til flere. Samtidig har forfatterorganisasjoner uttrykt bekymring for at forfatterne mister levebrødet når forfattersamtaler og annet materiale legges gratis ut på nettet (Døskeland, 2020). Dette er en utvikling vi mener Kulturrådet må være årvåkne overfor, fordi det er viktig at idealer om kvalitet, mangfold og bredde også bevares i en digitalisert offentlighet.

Litteraturliste

- Bjørgan, J. (2018). *Strukturendringer i den litterære offentligheten. En analyse av unge voksnes lesevaner og bruk av litterære arenaer* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Bergen. Hentet fra <http://hdl.handle.net/1956/18620>
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Bull, O. (2003). *Strukturendringer i bokbransjen: Sluttrapport*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd. Hentet fra <https://norskpublikumsutvikling.no/assets/insights/Behagetikulturen.pdf>

- Døskeland, T. (2020). Gir bort levebrødet sitt. *Klassekampen*. Hentet fra <https://klassekampen.no/utgave/2020-04-03/gir-bort-levebrodet-sitt>
- Engelstad, I. (2016). Innledning. I: M. Nussbaum, *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne* (s. 7–22). Oslo: Pax.
- Ericsson, B. & Rykkja, A. (2015). *Litteraturformidling fra scene. Undersøkelse av litteraturfestivaler* (ØF-rapport 10/2015). Hentet fra https://www.ostforsk.no/wp-content/uploads/2017/09/102015_Litteraturformidling-fra-scene.pdf
- Festspillene (2020). *Festspillene hjemme hos deg*. Hentet fra <https://www.fib.no/festspill-hjemme-hos-deg/#ordskifte>
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.
- Fosslien, W. (2020). *Tilskuddsordningen for litteraturformidling. Historikk m.m.* (upublisert notat).
- Fraser, N. (1992). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. I: C. Calhoun (red.), *Habermas and the Public Sphere* (s. 109–142). Cambridge, MA: MIT Press.
- Gran, A., Kristensen, L. & Røssaak, E. (2018). *Digitalisering av bok og bibliotek, Digitization and Diversity-prosjektet* (DnD-rapport nr. 2). Oslo: BI Centre for Creative Industries.
- Gripsrud, J. (red.) (2017). *Allmenningen: Historien om norsk offentlighet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Habermas, J. (2002). *Borgerlig offentlighet: dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oslo: Gyldendal.
- Habermas, J. (2006). Political communication in media society: Does democracy still enjoy an epistemi dimension? The impact of normative theory on empirical research. *Communication Theory*, 16(4), 411–426.
- Hareide, H. (2019). Hallo igjen Odda! *Vagant*. Hentet fra <https://www.vagant.no/hallo-igjen-odda/?fbclid=IwAR0L7SVBfrMq0FWyGogm8udxzoEY5NPKdHwyQfDBhh3LWIMF6-LO18eM0kw>

- Hermes, J. (2008). *Re-reading Popular Culture*. Hoboken, NJ: Wiley.
- Jul-Larsen, K. (2020). *Vurderende stemmer: Litteraturkritikk og litteraturformidling i norsk radio 1925–2000* (Doktorgradsavhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Trondheim. Hentet fra <https://hvlopen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/handle/11250/2640579>
- Kulturdepartementet & Kunnskapsdepartementet (2020). *Rom for demokrati og dannelse. Nasjonal bibliotekstrategi 2020–2023*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/18da5840678046c1ba74fe565f72be3d/nasjonal-biblioteksstrategi-endelig-uu.pdf>
- Kulturrådet (u.å.). *Støtteordning Litteraturformidling*. Hentet 10.8.2020 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling>
- Kulturrådet (2016). *Retningslinjer for Tilskuddsordningen for litteraturformidling*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/5e9ef202-7576-49a0-8768-10b7ec0acc5c>
- Kulturrådet (2019a). *Områdeplan for litteratur*. Hentet fra: <https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/litteratur>
- Kulturrådet (2019b). *Kravspesifikasjon Litteraturutredningen 2019*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/54bbb820-5dd3-4514-9657-e4558e281bac>
- Lindholm, A. (2015, 4. februar). Eventifiseringen av litteraturen. *Vagant*. Hentet fra <http://www.vagant.no/eventifiseringen-av-litteraturen-leder/>
- LitFestBergen (u.å.). *Bergen Internasjonale Litteraturfestival*. Hentet 10.8.2020 fra <https://www.litfestbergen.no/festivalen/om-festivalen/>
- Lund, C.W. (2005). *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk presse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lyngbø, L. (2013). *Litteraturblogging - En undersøkelse av litteraturbloggen som en ny form for litteraturformidling* (mastergradsavhandling). Oslo: Universitetet i Oslo. Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-40078>
- Maihaugen (u.å.). *Maihaugen*. Hentet 10.8.2020 fra <https://maihaugen.no/>

- Martinsen, J. (2012). *Litterære møteplasser: Litteraturformidlingens bevegelse i sosiale og kulturelle rom* (Mastergradsavhandling). Bergen: Universitetet i Bergen. Hentet fra <http://bora.uib.no/handle/1956/6054>
- Nussbaum, M. (2016). *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Oterholm, K, Smidt, J.K. & Vold, T. (2013). Hva er litteratursosiologi? Teoretiske perspektiv. I: J. Karner Smidt, T. Vold & K. Oterholm (red.), *Litteratursosiologiske perspektiv* (s. 21–62). Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandal, E.M. (2017). *Kampen om Odda* (Mastergradsavhandling). Høgskolen i Sørøst Norge.
- Sandve, G.S. (2.3.2020). Nå er også lesing blitt noe man gjør sammen med andre på nett. *Dagsavisen*. Hentet fra <https://www.dagsavisen.no/kultur/na-er-ogsa-lesing-blitt-noe-man-gjor-sammen-med-andre-pa-nett-1.1674586>
- Strand, K. (2014). *Den kritiske tilstanden: Analyser av norsk litteraturkritikk i møte med Internett* (Mastergradsavhandling). Oslo: Universitetet i Oslo. Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-45877>
- Svedjedal, J. (2012). *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle* (2. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Vestheim, G. (1997). *Fornuft, kultur og velferd. Ein historisk-sosiologisk studie av norsk folkebibliotekspolitikk*. Oslo: Samlaget.
- Vik, S. (2019, 20. januar). #Nyttårsforsett: Mindre skjerm, mer bok. *NRK* 20.01.2019. Hentet fra https://www.nrk.no/kultur/bok/nyttarsforsett_-lese-flere-boker-1.14372825

Sterk legitimitet under eksternt press

Av Lars J. Halvorsen, Paul Bjerke og Anemari Neple

Denne boka har presentert og drøftet åtte av Kulturrådets tilskuddsordninger for litteratur. I dette sluttkapitlet vil vi trekke sammen funnene fra våre undersøkelser, beskrive utfordringene og gi noen anbefalinger om justeringer.

Hovedfunnet i vår undersøkelse er i tråd med tidligere evalueringer av tilskuddsordningene som er gjort til nå (se kapittel 2): Hovedtrekkene i innkjøpsordningene har svært stor oppslutning og legitimitet i litteraturfeltet. Tilslutningen er nesten «doksisk» i Bourdieus forstand, det vil si at det ikke er gjenstand for diskusjon om ordningene er et gode for norsk litteratur og – gjennom det – for det norske samfunnet. Tilskuddsordningene for henholdsvis litteraturprosjekt, litteraturproduksjon og litteraturformidling har ikke samme status i feltet, men oppfattes i all hovedsak som gode. Tilskuddsordningen for litteraturprosjekt og for litteraturproduksjon fungerer også godt i samspillet med innkjøpsordningene for henholdsvis oversatt litteratur og tegneserier.

Våre analyser tyder på det samme. Tilskuddsordningene har avgjørende betydning for at norsk litteratur blir skapt, utgitt, distribuert og lest. Forvaltningen av innkjøpsordningene er i tillegg svært kostnadseffektiv, og den nærmest revolusjonerende ideen til daværende Deichman-direktør Henrik Hjartøy fra 1959 om å kople støtten til å skape litteratur med en ordning for å spre den til befolkningen gjennom bibliotekene, fungerer fortsatt.

Den internasjonale forlagsbransjen er preget av flere sterke prosesser som sammen styrker tendensen til to separate litterære kretsløp, der den kommersielle, markedsrettede litteraturen når bredt ut, mens den kunstnerisk høyverdige litteraturen forbeholdes en eksklusiv krets av forfattere og lesere. I Norge gjelder dette spesielt barne- og ungdomsbøker, oversatt litteratur og tegneserier. Et særlig viktig funn i våre undersøkelser er at innkjøpsordningene generelt, og spesielt den automatiske innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur, bidrar til å motvirke dannelsen av

en slik todeling av den norske litteraturen. I Norge er det slik at verk som når høyest status i kunstfeltet (det vil si litteratur som vekker internasjonal oppmerksomhet, blir tildelt norske og internasjonale priser eller på annen måte utmerker seg), også er blant de mest solgte i bokhandelne og de mest utlånte i bibliotekene. Her viser våre undersøkelser at situasjonen for oversatt litteratur er annerledes og mer preget av to ulike litterære kretsløp.

Formålet med innkjøpsordningene er todelte. På den ene siden skal de bidra til at litteraturen blir skapt og utgitt. På den andre siden skal de sørge for at titlene blir spredt til bibliotekene og lest. Våre analyser tyder på at de innkjøpte titlene passer godt inn i folkebibliotekenes samlingsutvikling, og at de bidrar til et likeverdig bibliotektilbud i hele landet. Samtidig finner vi at små og mellomstore folkebibliotek har større utfordringer i sitt formidlingsarbeid og at de har behov for bedre informasjonsmateriell og tilbud om opplæring.

Men det er logistikken som er den største svakheten med dagens innkjøpsordning. *Aktualitet* er et svært viktig aspekt ved tilbudet til folkebibliotekene, og bøker er ofte ferskvare. De innkjøpte titlene kommer for sent fram til folkebibliotekene, til dels så sent at det undergraver bibliotekformålet med ordningen. I ekstreme tilfeller kan en sakprosabok for voksne komme fram til biblioteket halvannet år etter at den er utgitt. Da vil biblioteket allerede ha kjøpt inn tittelen, mens etterspørselen etter boka er borte.

Vi finner altså det samme som tidligere evalueringer av innkjøpsordningen: Innkjøpsordningene fungerer klart bedre med hensyn til å skape litteratur enn til å spre den gjennom bibliotekene (se kapittel 2). Det er påfallende at de mange konklusjonene fra tidligere evalueringer om dette tilsynelatende ikke er blitt fulgt opp av kraftfulle tiltak for å sikre bibliotekenes interesser. Distribusjonsproblemet er klart størst for de selektive innkjøpsordningene og for innkjøp av skjønnlitteratur påmeldt i kategori 2.

Våre undersøkelser tyder også på at automatiske innkjøpsordninger fungerer langt bedre for aktørene på produksjonssiden enn de selektive. Den automatiske ordningen for skjønnlitteratur (i alle fall for voksne) gir forutsigbarhet. Den sikrer økonomi i forlagene for denne typen litteratur og betyr et viktig tilskudd til forfatteres økonomi. Dermed gjør den det mulig

for forfattere og forlagsredaktører å konsentrere sitt arbeid om å skape kunst. I tillegg fører dette til bredde i utgivelsene og bidrar til økonomisk og organisatorisk rom til å utvikle forfatterskap. Våre informanter legger også stor vekt på at utviklingen av forfatterskap i dag foregår i et tett (og ofte langvarig) samspill mellom forfatter og forlagsredaktør, og at innkjøpsordningen i dag gir de nødvendige forutsetninger for denne typen samarbeid.

Vårt funn er at de selektive innkjøpsordningene for sakprosa for voksne, sakprosa for barn og unge og for tegneserier er underfinansierte. For tegneserier fører dette til at færre gode titler blir skapt og gitt ut. For sakprosa for voksne medfører det at sjangeren har klart høyest avslagsrate, noe som ikke reflekterer det generelle kvalitetsnivået på utgivelsene. Som følge av dette har ordningen ikke lenger legitimitet i feltet, og våre informanter bruker betegnelser som «tombola» og «bingo» når de skal beskrive ordningen. De peker på at man innenfor sakprosaordningen kjøper inn en stadig mindre andel av de beste bøkene, mens stadig flere titler av høy kvalitet faller utenfor. Et eksempel som nevnes av mange, er Shazia Majids *Ut av skyggene* (Aschehoug, 2019) som ikke ble kjøpt inn, men som ble nominert til Brageprisen og Kritikerprisen samt fikk Bokhandelens sakprosapris og en rekke overstrømmende anmeldelser. Merete Røsvik, redaktør for fagforfatteres tidsskrift *Prosa*, har kalt Kulturrådets avgjørelse «uforståelig» (NFFO, 2020).

Vårt funn her er at forlagene oppfatter sakprosaordningen som uforutsigbar og tilfeldig og at den ikke bidrar vesentlig til å skape stabile rammebetingelser. Informantene mener nokså samstemt at ordningen bidrar til at det totalt sett er bedre økonomi i sakprosa, men at den ikke har betydning for at enkeltverk blir skapt.

Det er i stor grad de samme forlagene, forfatterne og kunstnerne som skaper og utgir sakprosa og skjønnlitteratur for barn og unge. En viktig konsekvens av at innkjøpsordningen for sakprosa for barn og unge er selektiv, er at den blir nedprioritert av forfattere og illustratører til fordel for skjønnlitteraturen (se kapittel 10). Dette illustrerer et annet viktig funn: Den samlede innretningen på disse innkjøpsordningene påvirker hva slags ny norsk litteratur som blir skapt og utgitt.

Dagens innretning med en automatisk innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur og selektive innkjøpsordninger for de andre litteraturtyperne representerer dessuten en ikke-begrunnet forskjellsbehandling av ulike litteraturtyper, som i dag er problematisk i feltet.

Vårt teoretiske utgangspunkt er feltteori. Et sentralt poeng for Fligstein og McAdam (2012) er at oppslutning om spillereglene er avgjørende for stabiliteten i et felt. Kulturrådets tilskuddsordninger har i dag i hovedsak bred legitimitet og tilslutning i feltet. Årsaken er at det hovedsakelig legges kunstneriske vurderinger til grunn for tilslag og avslag innenfor alle ordningene, det vil si at tilslag og avslag besluttes av kompetente og kvalifiserte lesere i dialog (se kapittel 5).

Vår gjennomgang viser likevel at flere aktører i feltet uttrykker sveket tillit til behandlingen av to litteraturtyper innenfor de automatiske innkjøpsordningene, nærmere bestemt skjønnlitteratur for barn og unge og visuell litteratur, med unntak av tegneserier. I begge tilfeller setter informantene spørsmålsteget ved størrelsen og sammensetningen av vurderingsutvalgene, og uttrykker frustrasjon over det de opplever som manglende forutsigbarhet i kvalitetsvurderingen. Som vi har vist i kapittel 2, er det ikke uvanlig at det oppstår debatt om vurderingsutvalgenes avgjørelser, og det er ikke første gang at aktører i det litterære feltet uttaler at de ikke lenger har tillit til et vurderingsutvalg. Men debattene etter endringene i 2015 preges også av frustrasjon over at vedtakene kun fattes av ett utvalg, og at avgjørelsen er suveren siden vedtaket ikke kan ankes.

Når bøker nulles i de automatiske ordningene, kan det få store konsekvenser for forfatter og forlag. Forfatteren risikerer negativ offentlig oppmerksomhet i media, mens forlaget lider et økonomisk tap. En serie av nullinger innenfor et kortere tidsrom kan også gå ut over forlagets renommé. Siden bibliotekene ikke har oppbevaringsplikt for nullede bøker, har offentligheten heller ingen garanti for at bøkene vil være tilgjengelige for leserne utover et begrenset tidsrom. Det er nødvendig med en kvalitetssikring av bøkene som meldes på til innkjøpsordningen, men det er samtidig viktig at uenighet om nullinger av enkeltverk er til å leve med, og

at uenigheten generelt ikke blir så fundamental at den svekker ordningenes nødvendige legitimitet i feltet.

I den forbindelse hadde den tidligere Ankenemnda klare fordeler. I de gamle debattene om kontroversielle nullinger kunne man alltid vise til at boken hadde vært vurdert i to uavhengige utvalg som hadde kommet til samme konklusjon. Dagens ordning, der vurderingsutvalget er utvidet med ett medlem og en suppleant hentes inn når det er uenighet, er mindre transparent. Etter vårt syn har ordningen fungert godt innad i Kulturrådet, men for dem som rammes av nulling, medfører bortfallet av ankemuligheten en følelse av manglende rettssikkerhet. Prosessen som fører fram til nulling, blir også mindre tydelig for offentligheten: Det er vurderingsutvalget selv som avgjør hvilke bøker som skal behandles med suppleant, og utvalget kan velge å avslå en bok uten at suppleanten har vurdert den. Det er heller ikke offentlig hvilke bøker som har vært behandlet med suppleant, og hvilke som er avslått uten tilleggsvurdering.

I kapittel 4 og 5 har vi også sett at samtalen er det viktigste fundamentet for skjønnsvurderingen i Kulturrådet. I denne sammenhengen er det verdt å bemerke at suppleanten, slik ordningen praktiseres i dag, ikke nødvendigvis har mulighet til å delta i samtale med de andre utvalgsmedlemmene. Suppleantordningen praktiseres ulikt, og i noen tilfeller arbeider suppleanten alene og møter aldri utvalget.

Til tross for at ordningen med et utvidet vurderingsutvalg og en suppleant har fungert, er det altså mye som taler for at den gamle ordningen med ankenemnd fungerte bedre. Et argument for å legge ned Ankenemnda var i sin tid at vurderingsutvalgets vedtak sjelden ble endret. Men spørsmålet er om ikke Ankenemnda hadde en viktig funksjon også her. Dagens ordning uten ankenemnd legger press på vurderingsutvalgene, som må stå alene om ansvaret for nullingene. Når én og samme bok kan bli nominert til Brageprisen for beste bok i kategorien Barne- og ungdomslitteratur og samtidig bli nullt av Kulturrådet i en automatisk innkjøpsordning, er dette et tegn på at to uavhengige utvalg også kan vurdere ulikt. Det er med andre ord gode grunner for å hevde at ordningen med to uavhengige utvalg er viktig også når utvalgene er enige.

Under press utenfra

I hovedsak er det altså bred oppslutning om tilskuddsordningene internt i feltet. Derimot mener vi å kunne se et økende press mot det litterære feltet *utenfra*. Kunstlogikken, som fortsatt er nesten enerådende innenfor tilskuddsordningene, er under press fra andre logikker med til dels større legitimitet i det politiske feltet, og det er den *politiske logikken* som i siste instans avgjør ordningenes framtid. Forskningen på kulturpolitikk stiller spørsmål om kulturpolitikk har en framtid. Forskningen påpeker at kulturstøtte krever omfattende og til dels nokså korporative kompromisser mellom ulike aktører og ulike logikker. Innkjøpsordningene er en ekstrem variant av slike kompromisser der det litterære felts behov for kunstlogiske praksiser, bokbransjens behov for inntekter, bibliotekenes behov for bøker å låne ut, forvaltningens behov for regler og likebehandling og det politiske feltets behov for å legitimere utgifter er sydd sammen i én pakke.

I dag har bokbransjen en rekke privilegier som momsfritak og unntak fra konkurransebestemmelsene, der bokavtalen og forfatternes rett til kollektive forhandlinger er blant de mest sentrale. Unntakene krever at bøker ikke behandles som andre varer som omsettes på et marked, og det forutsetter igjen at det politiske feltet oppfatter at aktørene *ikke opptrer som ordinære markedsaktører*.

Balansen mellom børs og katedral i bokbransjen er et gammelt tema. De tre store utfordringene bokbransjen står overfor i dag, er omsetningssvikt, globalisering og digitalisering, tre prosesser som delvis henger sammen og som alle gjør *markedslogikken* mer fram-tredende. Utredninger viser at bokbransjen sliter økonomisk, totalomsetningen svikter, og boklesing utfordres av andre fritidssysler (se kapittel 3). Den globale underholdningsindustrien satser massivt i «alle kanaler». Salgsleddet, som i all hovedsak eies av forlagene, utfordres av tech-giganter. Alt tyder på at Amazon er på vei inn som distributør av fysiske og digitale bøker også i Norge. Økonomisk press av denne typen kan føre til at aktørene griper til mer aggressive konkurransestra-

tegier, noe som ifølge Fligstein (2001, s. 5) kan undergrave feltstabilitet. Vi ser tendenser til at feltets hittil vellykkede strategi med å holde sammen slår sprekker: Det har ikke lyktes å finne omforente løsninger for det nye vekstområdet, strømming av lydbøker. Den norske Forfatterforening utfordres av det nye Forfatterforbundet. Den kommersielle nykommeren Petter Stordalens Strawberry har meldt seg ut av Forleggerforeningen (se kapittel 3).

Våre undersøkelser viser at tilskuddsordningene så langt har sørget for å innlemme digitale produkter i en papirboklogikk, noe som har muliggjort å utvide ordningene til også å omfatte digitale versjoner (se kapittel 12). Rent digital litteratur har ikke hatt noen vesentlig betydning. Dette endrer seg dramatisk med den raske veksten for strømming av lydbøker. Derfor er det i dag ingen eksisterende innkjøpsordning for lydbøker og heller ingen fungerende avtaler mellom bokbransjen og bibliotekene om strømming. Det er selvfølgelig mulig at feltenes framgangsmåte når det gjelder e-bøker (å skynde seg langsomt) også kan lykkes når det gjelder lydbokstrømming. På den annen side er strømming av lydbøker en digital innovasjon som er vanskeligere å konvertere inn i en papirlogikk, dels fordi en lydbok er en helt annen type produkt enn en papirbok, og dels fordi strømmetjenester synes å følge en annen forretningslogikk enn salg av fysiske produkter.

Vi ser også at *tjenesteyterlogikken* i bibliotekene kan komme i konflikt med det litterære feltets kunstlogikk og forlagsbransjens markedslogikk. Når disse hensyn møtes i Kulturrådets forvaltning av ordningen, skjer det ofte at bibliotekenes behov (blant annet for ferske bøker) nedprioriteres til fordel for bransjens og kunstens interesser. Samtidig utgjør spredningen av bøker gjennom folkebibliotekene en svært vesentlig del av den politiske legitimeringen av å bruke offentlige midler på litteratur (se kapittel 13).

Vi ser endelig at kunstlogikken og de korporative kompromissene utfordres av en styrket og mer entydig *forvaltningslogikk* i Kulturrådet. Endringene i 2015 fratok for eksempel aktørene i bransjen den direkte innflytelsen på utformingen og utøvelsen av tilskuddsordningene. Vi ser også at forretningsadvokater leies inn som premissleverandører, og at

Kulturrådet i større grad legger juridiske begrunnelser til grunn for hvordan ordningene innrettes. Det politiske feltets representasjonsforståelser styrkes ved at ulike former for ikke-kunstneriske kriterier (som mangfold, bosted, alder, kjønn) legges til grunn ved oppnevning og sammensetning av vurderingsutvalg. Og vi ser tydeligere krav om forvaltningsmessig gjennomsiktighet og likbehandling, Både korporative forhandlingsløsninger og en rendyrket kunstlitterær logikk strider mot forvaltningslogikken. Til nå er dette løst ved at selve saksbehandlingen gjøres mer gjennomsiktig, mens vurderingene fortsatt er rent kunstfaglige. Men det er åpenbart at en videre styrking av krav innenfra og utenfra om kriterier og begrunnelser, trusler om å forfølge avgjørelser rettslig og så videre kan utfordre dagens ordninger.

Våre forslag

Våre analyser viser at ordningene i all hovedsak fungerer godt og at de automatiske ordningene er klart bedre både for at litteratur blir skapt og distribuert. Men automatiske innkjøp er sårbare særlig når de utfordres av konkurrerende logikker i litteraturens omgivelser. Det krever at det gjøres noen grep for å sikre legitimiteten til og oppslutningen om ordningene både internt og eksternt.

Det vil på sikt være avgjørende at tilskuddsordningene kan legitimeres hos dem som bevilger pengene, altså i det politiske systemet. Aktørene må sørge for at allmennhetens – det vil i praksis si bibliotekenes – interesser sikres bedre. Bokbransjen må også ta inn over seg at dens politiske privilegier har en motpost, nemlig at kunstlogikken skal ha en sentral plass i forretningsvirksomheten. For at det skal være mulig, må bokbransjen utøve selvdisiplin.

Kulturrådet må på sin side sikre at feltet selv føler eierskap til tilskuddsordningene. Forvaltningslogikken kan ikke trekkes for langt, fordi aktørene da ikke vil se noen grunn til å la være å utnytte økonomiske og juridiske smutthull.

På denne bakgrunn foreslår vi følgende justeringer:

Automatisering av alle ordninger for norsk litteratur

Alle innkjøpsordninger (unntatt ordningen for oversatt litteratur) gjøres automatiske etter modell av dagens ordning for ny norsk skjønnlitteratur.

Kategori 2 fjernes

Kategori 2 har gitt forlag en mulighet til å få forhåndsvurdert sine bøker. Fra 2020 kan den bare brukes av nye forlag. Ordningen svekker forlagenes påmeldingsdisiplin og har skapt store forsinkelser i distribusjonen. Begrensningen til «nye forlag» vil være mulig å omgå. Den bør derfor fjernes helt.

Forvaltningen av innkjøpsordningen bør tilpasses for å effektivisere distribusjonen til bibliotek

Bøker har størst aktualitet den dagen de kommer for salg, og den avtar forholdsvis raskt. Vi anbefaler justeringer av dagens forvaltning for å redusere tiden mellom lanseringsdato og ankomst til folkebibliotekene. Vi mener det bør skje en omlegging til kontinuerlig påmelding av titler på innkjøpsordningene. Vi anbefaler videre å vurdere en økning i møtefrekvensen i noen av vurderingsutvalgene. Vi anbefaler også en mer konsekvent håndheving av leveringsfrister overfor forlagene.

Innenfor sakprosa blir noen titler der det er tvil om innkjøp, lagt på en venteliste, for å vurderes på nytt mot slutten av året hvis det er midler til overs. Disse titlene kommer svært sent fram til bibliotekene. Hvis ikke de selektive ordningene automatiseres, bør praksisen med venteliste avvikles.

Gjeninnføring av ankenemnd

Dette innebærer at dagens ordning med et ekstra medlem i vurderingsutvalget og en suppleant avvikles.

All litteratur for barn og ungdom – også lyrikk – bør vurderes av lesere med kompetanse på det barnelitterære feltet

Dette innebærer at dagens ordning der all lyrikk vurderes av samme utvalg, endres.

Det innføres en rutine for minst to visuelle litterater i vurdering av hvert illustrert verk

Vi støtter NBUs vurdering, og anbefaler at den visuelle kompetansen i vurderingsutvalget for ny, norsk skjønnlitteratur for barn og unge styrkes. Dette kan eventuelt gjennomføres ved innføring av konsulentuttalelse som supplement til vurderingen.

Bevare korporative trekk ved innkjøpsordningene

Hvis forlagene skal bidra til at ordningene fungerer, er det viktig at de føler eierskap til dem.

Hovedutfordringer ved våre forslag

Våre forslag vil rendyrke det som har vært suksessfaktorene ved innkjøpsordningen, og som har ført til at den har stått støtt i snart 60 år, det vil si at den er automatisk og at den «eies» av feltet selv. Den er enkel, den vurderer ferdige verk, den sørger for at bibliotekene får tilfang av ny litteratur, og den overlater i hovedsak kvalitetsvurderingen til forfattere og forlag. Den er følgelig et vellykket kompromiss mellom ulike interesser og ulike logikker.

Et potensielt negativt trekk ved denne typen løsninger er at inkumbentenes maktposisjoner konserveres, at det blir vanskelig for utfordrere å slippe inn i «det gode selskap», og at bestemte typer dominerende litteratursyn i perioder kan få råde grunnen alene. Våre funn tyder imidlertid ikke på at det i dagens ordninger er umulig for nykommere å etablere seg. Det finnes en rekke nye forlag som klarer seg godt innenfor ordningene: Peli-kanen, H//O//F, Mangschou, Press, Magikon. Selv om klager fra enkelte

forlag forekommer fra tid til annen, er det vanskelig for oss å se at dagens nokså korporative system systematisk stenger nykommere ute.

Tilskuddsordningene for litteratur tåler ikke å få altfor smale rammer fra politisk hold. Kuttet i 2015 gjorde for eksempel at ordningene ble satt under press. Siden ordningene fungerer best når de er automatiske, er det viktig at politikerne ikke kutter i tildelingene og tvinger Kulturrådet til i praksis å gjøre ordningene selektive.

Men det er neppe politisk vilje til å bevilge ubegrenset med midler til tilskuddsordningen for litteratur. Det vil derfor lett kunne oppstå situasjoner med for mange påmeldte titler, slik man det siste året har sett i innkjøpsordningen for voksen skjønnlitteratur.

Selvregulering er eneste akseptable mulighet

Allerede i år 2000 advarte Karsten Alnæs, daværende leder i Forfatterforbundet, om faren for overpåmelding til innkjøpsordningen:

Innkjøpsordningen har [...] en økonomisk ramme, selv om et eventuelt overskudd eller underskudd kan skyves frem fra ett år til et annet. Den er avhengig av at forlagene viser selvdisciplin og utøver kvalitetskontroll før bøkene utgis og meldes på til ordningen. Ellers vil rammene bli sprengt og grunnlaget for ordningen falle sammen. (Aftenposten 29.2.2000)

Hovedutfordringene ved automatiske ordninger kan sammenlignes med Garrett Hardins allegori: allmenningens tragedie (Hardin, 1968). Tragedien oppstår fordi fellesgodet «allmenningen» tåler en viss kapasitet beitedyr, mens hver enkelt oppdretter selv er best tjent med å sende «ekstra beitedyr» ut i allmenningen. Dermed utarmes allmenningen, beiteforholdene blir dårligere, og alle taper. En automatisk innkjøpsordning kan i prinsippet sammenliknes med en «allmenning». Alle har en tilgang til å høste ved å melde på titler og incentiver til å melde på titler som de oppfatter som gode nok. Det er en begrensning i beitekapasitet i form av en budsjett-ramme, og overpåmeldinger og innkjøp utover rammen utarmer allmenningen ved at de fører til avkortninger.

Forskningslitteraturen på allmenningen (eller «common goods» som er den engelske termen) diskuterer to²³⁰ aktuelle løsninger. Den første er at myndighetene kan innføre kvoter for hvor mange titler hvert forlag kan melde på og eventuelt få kjøpt inn, et kvotesystem man eksempelvis finner innenfor jakt, fiske og melkeproduksjon. Vi vurderer dette som uegnet og at den mest aktuelle løsningen er en selvregulering av feltets aktører. Også her har Karsten Alnæs fremdeles sine ord i behold:

[F]orslaget om selektive ordninger, der hvert forlag får en viss kvote titler [er] helt uholdbart. Det vil i så fall sementere systemet og blokkere mulighetene for nye forlag til å bygge opp en litterær stamme. [...] En kvoteordning vil lett kunne bli et hinder for de kreative og en sovepute for de etablerte, og ville i enda større grad gi utslag i diskutabile avgjørelser.²³¹

Elinor Ostrom, nobelprisvinner i økonomi, som har viet sitt yrkesliv til å analysere erfaringer med faktisk organisering av allmenninger, har identifisert flere viktige forutsetninger for vellykket selvregulering (Ostrom, 2005). Av relevans for vårt eksempel kan vi nevne bistand fra myndighetene, tydelige spilleregler og normer og holdninger som utfyller og støtter oppunder disse. Her er Ostrom helt på linje med feltteoretiske tilnærminger til koordinering i markeder. Ifølge Fligstein (2001) er felles oppfatninger om spilleregler, støtte fra myndighetene og enighet om grunnleggende logikker avgjørende for stabile markedsinteraksjonsmønstre.

Vi tror at en fremtidig tilpasning av påmelding og innkjøp til eksisterende budsjettammer må håndteres ved at forlagene disiplinerer seg selv. Incentivet er den overhengende faren for avkortning. Ved å ta vekk kategori 2-ordningen øker risikoen ved å melde på bøker, noe som styrker incentivet. Kulturrådets viktigste bidrag vil fortsatt være godt kvalifiserte vurderingsutvalg. I tillegg bør man ha jevnlig dialog med bransjen og utvalgene om eventuell justering av listen for innkjøp hvis faren for avkortninger øker.

230 Den tredje løsningen, som vi har utelatt, er at en aktør har eierskap til hele allmenningen.

231 *Aftenposten*, 29.2.2000.

Selvregulering forutsetter høy legitimitet

En forutsetning for en vellykket tilpasning er at ordningen opprettholder høy legitimitet i feltet. Feltets aktører må føle eierskap til institusjonene, anerkjenne spillereglene, i dette tilfellet at kvalitet er det avgjørende kriterium, og ha tillit til enkeltbeslutningene som fattes. Dette forutsetter at feltets aktører fortsatt har reell innflytelse over tilskuddsordningene og stiller høye krav til vurderingsutvalgenes arbeid og medlemmenes kompetanse.

Kunstnerisk skjønn må fortsatt ligge til grunn for forvaltningen.

Samtidig må Kulturrådet sørge for at tilskuddsordningene oppleves som forutsigbare og etterrettelige. Det er etter vårt syn fornuftig at innkjøpsordningens kriterier i dag er forholdsvis åpne og generelle i formuleringen. Dette åpner for at de profesjonelle leserne i vurderingsutvalgene nettopp kan utøve faglig skjønn i møte med bøkene de skal vurdere. Et åpent sett med kriterier sikrer også at Kulturrådet ikke søker å påvirke hva slags litteratur som skrives og utgis i Norge. Som vi har gjort rede for i kapittel 5, er vurderingskriteriene felles for hele det litterære feltet, og det er derfor ikke vanskelig for offentligheten å sette seg inn i dem.

Det er også en illusjon at Kulturrådet kan fjerne usikkerhetsmomentene ved skjønnsvurdering ved å innføre mer formelle og byråkratiske kriterier. Daværende leder for Kulturrådet Jon Bing, som selv var både jurist og forfatter, påpekte i 1998 at usikkerheten ved kvalitetsvurdering av litteratur kan sammenlignes med utøvelsen av juridisk skjønn generelt:

[D]et som er felles er at man foretar et kvalifisert utvalg av hvilke forhold man vil legge vekt på i hvert av de to tilfellene. Det spesielle ved ethvert juridisk skjønn er at det innebærer en viss usikkerhet, man kan aldri på forhånd uttømmende definere hvilke forhold som vil være relevante, og heller ikke hvilken vekt de skal tillegges i den konkrete sak. Det innebærer at det kan være begrunnet uenighet om resultatet, noe vi opplever daglig ved norske domstoler og ellers i samfunnet. (Bing, 1998)

Av hensyn til forfatteren bør ikke nullinger begrunnes utover kortere standardbegrunnelser. For en forfatter vil negativ offentlig oppmerksom-

het ofte være det mest belastende ved en nulling, og en begrunnelse kan potensielt øke denne belastningen. Karsten Alnæs' refleksjon i år 2000 over spørsmålet om begrunnelser er derfor ikke mindre aktuell i dag:

Trolig ville innsyn i de konkrete begrunnelser påføre de forfatterne det gjelder en enda større belastning, fordi de da kan risikere å få diskutert sin eventuelle litterære mangelfullhet i full offentlighet. Man skal heller ikke se bort fra at et slikt system vil gi vurderingsnemndenes litterære kriterier en presedens som gir den status av en litterær høyesterett, i og med at det forutsetter at medlemmene må tillates å gå ut for å utdype sine begrunnelser. Personlig foretrekker jeg at de forholder seg tause. (Alnæs, 2000)

Vi støtter altså Kulturrådets praksis med åpne kriterier og korte standardbegrunnelser, siden det er vanskelig å se at en endring her ville være til fordel for norsk litteratur.

I alle tilfeller handler de foreslåtte endringene om å sikre at kvalitetsvurderingen fortsatt skal være et resultat av en samtale mellom lesere med lang erfaring og stort sammenligningsgrunnlag. Siden det kommer ut få utgivelser av lyrikk for barn og ungdom i Norge, er det et spørsmål om hva slags kompetanse som skal veie tyngst i dette tilfellet (kompetanse på lyrikk eller kompetanse på det barnelitterære feltet). Her støtter vi altså NBU i at kompetansen på barnelitteratur bør være avgjørende. I vurderingen av visuell litteratur mener vi det er viktig at Kulturrådet sikrer at flere lesere har visuell kompetanse, slik at flere lesere kan samtale også om de visuelle aspektene ved denne typen litteratur.

Endelig mener vi at ordningen med ankenemnd bør gjeninnføres for å sikre legitimiteten til kvalitetsvurderingen i innkjøpsordningen som helhet. Fra tid til annen vil avgjørelser om nulling skape offentlig debatt, og det vil også kunne skje at aktører i feltet uttrykker svekket tillit til et sittende vurderingsutvalg. Når dette skjer, er det viktig å sørge for mekanismer som kan sikre en ny og uavhengig vurdering. Ankenemnda er etter vårt syn den ryddigste og mest transparente løsningen i dette tilfellet. Skjønnsvurde-

ring er ingen eksakt vitenskap, og aktører i feltet vil fra tid til annen være uenige. Som en av våre informanter sier, er det lettere å akseptere denne type uenighet når man har mulighet til å anke vedtaket. I de tilfellene der det er strid om kvalitetsvurderinger i feltet, kan sammensetningen med et vurderingsutvalg og en uavhengig ankenemnd også bidra til økt mangfold i vurderingen.

En innvending mot Ankenemnda har vært at den kan bidra til å senke lista for innkjøp siden ankeutvalget kun vurderer nullede bøker mot hverandre. Spørsmålet er om ikke Ankenemnda også her kan sies å ha en fordel. I *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* framhever Jahn Thon at Ankenemnda utviklet en egen ekspertise på svake bøker eller bøker som var vanskelige å vurdere (2016, s. 507). Som vi har sett i kapittel 5, kan gråsonefeltet mellom innkjøp og avslag av og til være vanskelig å navigere i. I forlengelsen av dette vil det også være av verdi om Kulturrådet har et eget utvalg som spesialiserer seg på vurdering av nullede bøker.

I 1998 konstaterte Jon Bing at Norsk kulturråd hadde en dobbeltkarakter som forvaltningsorgan på den ene siden og som del av et kunst- og kulturpolitisk miljø på den andre siden (Bing, 1998). I denne boken har vi sett hvordan denne dobbeltkarakteren også viser seg i form av ulike logikker som tidvis er i strid. Et viktig spørsmål i denne sammenhengen er hvordan spørsmålet om kunstnerisk skjønn kan håndteres innenfor økte krav til en forvaltningslogikk. Kulturrådets løsning har så langt vært å vise til at selve saksbehandlingen følger forvaltningslogikken, mens kvalitetsvurderingen følger kunstlogikken (Vestbø, 2017). På denne måten kan striden mellom logikkene håndteres ved at de ulike logikkene gjøres gjeldende på de områdene hvor de er mest hensiktsmessige. Denne balansegangen er imidlertid avhengig av at offentligheten, som Bing formulerer det, «kan leve med [Kulturrådets dobbeltkarakter] også i fremtiden» (1998). For å sikre at ulike logikker kan leve side om side, er det, som vi har sett i denne boken, viktig å sørge for mekanismer som sikrer tillit mellom Kulturrådet, aktørene i det litterære feltet og offentligheten for øvrig. Også her er en åpen samtale og vedvarende refleksjon viktige komponenter. Den viktigste grunnen til dette er at økt byråkratisering, flere og mer for-

melle kriterier og offentlige møteprotokoller ikke er egnet til å berike norsk litteratur. I valget mellom mer byråkratiske kriterier, mer detaljerte begrunnelser for vedtak og ankemulighet mener vi derfor at ankemuligheten representerer den beste løsningen.

Litteratur

- Alnæs, K. (2000, 29. februar). Nulling – smertefullt, men nødvendig? *Aftenposten*, Debattinnlegg.
- Bing, J. (1998, 1. februar). «Bok-nulling» Ja, litteratur er også en forvaltningssak. *Aftenposten*, Debattinnlegg.
- Fligstein, N. (2001). *The Architecture of Markets: An Economic Sociology of Twenty-First-Century Capitalist Societies*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fligstein, N. & McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardin, G. (1968). The Tragedy of the Commons. *Science*, 162, 1243–1248.
- NFFO (2020, 10. mai). *Hedret og utsolgt – men ikke innkjøpt*. Hentet fra <https://nffo.no/aktuelt/nyheter/hedret-og-utsolgt-men-ikke-innkjopt-923>
- Ostrom, E. (2005). *Understanding Institutional Diversity*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Thon, J.H. (2016). Innkjøpsordningen som statsautorisert litteraturkritikk. I: S. Furuseth, J.H. Thon & E. Vassenden (red.), *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (s. 502–509). Oslo: Universitetsforlaget.
- Vestbø, A. (2017). Den litterære infrastrukturen. Kronikk i *Dagbladet* 28.2.2017.

Forfatterne

Lars Julius Halvorsen (f. 1975) er sosiolog med utdanning fra Universitetet i Bergen. Siden 2015 har Halvorsen vært ansatt ved Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, der han underviser i kommunikasjon og ledelse, forskningsmetode og medieøkonomi. De siste årene har Halvorsen vært medredaktør for bøkene *Kulturtidsskriftene* og *Digital samhandling* og ellers publisert artikler og kapitler om medieøkonomi, småskala næringsvirksomhet og religion og migrasjon.

Anemari Neple (f. 1980) er førsteamanuensis ved Høgskulen i Volda, Institutt for språk og litteratur. Neple har doktorgrad i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Bergen, hvor hun også har studert filosofisk estetikk og barokkmusikk. Hun har gitt ut monografien *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2018) og ellers publisert en rekke artikler i norske og utenlandske tidsskrift. Neple har også vært medredaktør av antologien *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging og forskningstradisjon* (2017) sammen med Christine Hamm og Ingrid Nestås Mathisen.

Paul Bjerke (f. 1952) er professor ved Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, der han blant annet er programansvarlig for masterstudiet i Media Practices. Bjerke er mag.art. i sosiologi og ph.d. i medievitenskap. Han har vært journalist og redaktør i Klassekampen og har utgitt en rekke bøker, blant annet om journalistikk og om fagforeningers historie. De siste årene har han skrevet om kulturtidsskriftene og Oslo Sporveiers Arbeiderforening samt utgitt boka *Journalistikk, profesjon og endring* (2019) sammen med Birgit Røe Mathisen og Birgitte Kjos Fonn.

Janne Bjørgan (f. 1987) er medievitner og litteratursosiolog utdannet ved Universitetet i Bergen. I masteroppgaven *Strukturendringer i den litterære offentligheten* undersøkte hun studenters og elevers lesevaner og bruk av litterære arenaer. Bjørgan har vært engasjert av Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, for å bidra til denne boka. Hun har vært vitenskapelig

assistent ved Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen, der hun blant annet var medforfatter av *Reuters Institute Digital News Report* 2019 og 2020.

Bjarne Riiser Gundersen (f. 1974) er utdannet idéhistoriker ved Universitetet i Oslo. Gundersen er forfatter av fire dokumentarbøker for allmennmarkedet. I perioden 2010–2020 var han ansatt som høyskolelektor i journalistikk ved Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, der han blant annet har bidratt til denne boka og boka *Kulturtidsskriftene*. Gundersen er i dag samfunnsredaktør i Morgenbladet.

Irene Hillestad (f. 1973) er medieviter med hovedfag fra Universitetet i Bergen. Hillestad har arbeidet med strategisk kommunikasjon og undervisning. Siden 2018 har hun vært ansatt ved Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, der hun blant annet underviser i semiotikk, visuell retorikk og bilde- og filmanalyse og forsker innenfor samme temaområder.

Bente Gunn Lien (f. 1966) har hovedfag i tysk litteratur fra Universitetet i Trondheim. Lien har vært ansatt ved Høgskulen i Volda siden 2000. Hun har blant annet arbeidet med forskningsformidling og vært leder for høyskolebiblioteket, der hun nå jobber i en rådgiverstilling.

Synnøve Lindtner (f. 1974) er medie- og kulturviter med doktorgrad fra Universitetet i Bergen. Siden 2014 har hun vært ansatt som underviser og forsker ved Institutt for informasjons- og medievitenskap ved Universitetet i Bergen. Lindtner har vært engasjert av Høgskulen i Volda, Avdeling for mediefag, for å bidra til denne boka. Hun har publisert bøker, kapitler og artikler innenfor temaene offentlighet, kjønn, feminisme, populærkultur og fanstudier. Hennes forskningsinteresser er særlig knyttet til bruken av online medier for debatt, underholdning og identitetsdannelse, og for tiden forsker hun på kjønnsidentitet i gamingkulturen, samt hvordan folk forhandler med medierte fremstillinger av klimakrisen.