

Ottar Grepstad

Litterær formidling i ei visuell og digital tid

Konferanse for litterære museum og komponistheimar i Norden

Bjerkebak, Lillehammer 8. oktober 2010

Om lag 4 millionar menneske gjestar kvart år American Museum of Natural History i New York. Mange får med seg dinosaurane, eller dei ser to av dei månesteinane som mannskapet på Apollo 17 tok med seg frå den siste måneturen i 1972. Like ved og midt i rommet ligg den store meteorsteinen som blir kalla Ahnighito-steinen. Denne blei funnen på Grønland i 1894, eller rettare sagt gjenoppdaga, for inuittane hadde då i uminneleg tid brukt delar av denne jernklumpen til å lage knivar og reiskapar av. Meteoren er vel to meter lang og veg 34 tonn. Difor er golvet forsterka med ei søyle av stål under steinen. Ingen foto kan erstatte den kjensla det er å ta på steinen og kjenne på tusenårgamle krefter frå verdsrommet.

I Paris stiller turistane seg i lange køar for å sjå *Mona Lisa*. Det biletet har dei sett før. Det er difor dei er komne til Louvre. Verket av Leonardo da Vinci har dei sett i bøker, på plakatar, i reklame, og no skal dei sjå det slik det faktisk er. Når dei så endeleg er framme, oppdagar dei i blitzregnet at dette var lite å stå i kø for. Kunstverket er gøymt bak ein kasse av glas som ingen kjem heilt inntil. Mona Lisa ser ein betre i kunsthistoriske oversynsverk enn i Louvre. Det er som om kopien gir meir enn originalen.

Kva har litterære museum å stille opp mot slikt? Ganske mykje.

I Literaturmuseum der Moderne i Marbach utanfor Stuttgart ligg originalmanuskriptet til *Prosesen* av Franz Kafka. Deutsches Literaturarchiv kjøpte det for 12 millionar kroner i 1988. Då Kafka døydde i 1924, hadde han gitt klar beskjed om at alt etter han skulle brennast. Det gjorde ikkje arvingen, og den dag i dag står det ein kafkask strid om arven etter Kafka.¹ I Marbach ligg manuskriptet i eit elegant rom fylt av lyskjelder og fire lange rekkjer av vitrineskap.

Fleire nordiske land satsar no meir på museum enn på lenge. Musea er institusjonar som over tid har fått så stor eigentyngd at dei ikkje kan unnverast i det moderne samfunnet. Offisiell norsk museumspolitikkk blei seinast slått fast i *St.meld. nr. 49 (2008–2009) Framtidas museum*. Eitt av fire mål i dette parlamentariske grunnlagsdokumentet er formidling: ”Museene skal nå publikum med kunnskap og opplevelse og være tilgjengelig for alle. Det innebærer målrettet tilrettelegging for ulike grupper og aktuell formidling som fremmer kritisk refleksjon og skapende innsikt.”²

Ei så ambisiøs målsetjing treng éi historisk påminning og ei teoretisk.

Den teoretiske eller epistemologiske påminninga er at museumsbransjen har berre sporadisk og fragmentarisk kunnskap om utstillingsmediet og utstillingshistoria.³ Likevel er det utstillingsmediet musea investerer mest i.

Historisk sett er det grunn til å minne om at både den litterære og den meiningsdannande offentlegheita har endra seg mykje sidan det moderne museet tok form utover 1800-talet.⁴ Mange litterære museum og komponistheimar etablerte i ei tid med avisa som det dominerande massemediet, og i bøkene dominerte tekst fordi det var så dyrt å reprodusere foto. Folk flest var omgitt av lite gjenstandar i husa sine, men folk flest gjekk også lite på museum. Dei fleste museumsgjestene kom frå møblerte heimar og hadde ein grei privatøkonomi, så

¹ Elie Batuman: ”Kafka’s last trial”, *The New York Times Magazine* 2.10.2010, s. 34–41.

² *St.meld. nr. 49(2008–2009) Framtidas museum*, s. 13.

³ Marc Maure: ”Den fraværende utstillingshistorie”, *Nordisk Museologi*, 2/2009, s. 2.

⁴ Jf. Kristine Orestad Sørgeard: ”Kuhsten å revitalisere gjenstanden som fascinasjonsobjekt”, *Nordisk Museologi*, 1/2005, s. 29, og Anne Eriksen: *Museum*, Oslo 2009, s. 208 ff.

grei at dei også kunne reise litt rundt og oppsøkje museum. Vile publikum sjå brillene til Bjørnstjerne Bjørnson, måtte dei reise til Aulestad ved Lillehammer. På Reykholt i Island kunne dei stikke tåa ned i badet til Snorre Sturlason. Publikum måtte kome til oss. Det var det få som gjorde, for folk flest hadde lite ferie.

Lenge var litterære museum først og fremst lagringsstader for gjenstandar, magasinet kunne vere identisk med utstillinga, og utstillinga var det einerådande verkemidlet i formidlinga. Eg presenterer to utstillingar frå 2010 – eit litteraturmuseum og eitt musikkmuseum – som viser ein vesentleg skilnad i vår tids museumsformidling. Vidare drøftar eg om slike museum handterer godt nok den kritiske avstanden dei bør ha til emnet sitt. Etter dette introduserer eg perspektivet skriftkultur og vurderer korleis litterære museum og komponistheimar kan bli viktigare samfunnsinstitusjonar. Først då vågar eg meg til å spørje om musea ikkje snart bør bli betre til å formidle på andremåtar enn gjennom utstillingar. Det heile endar i ei oppsummering av kva meirverdi musea våre kan gi publikum.⁵

Undervegs bruker eg døme frå museum i Brasil, USA, Tyskland og Norden som eg sjølv har gjesta. Dei kritiske kommentarane eg måtte ha til namngitte museum, er berre forsøk på å drive fram ein diskusjon med det enkle utgangspunktet at vi aldri må vere nøgde med det vi har fått til, anna enn i korte glimt når jobben nettopp er gjort og vi er klare til å møte publikum.

To utstillingar – to verdsbilete

Trass i at utstillingsmediet manglar både sin teori og si historie, formidlar museum helst og mest gjennom utstillingar. Slik var det, og slik er det. I Noreg opna to nye museum basisutstillingane sine i 2010. Den eine fortel om ein

⁵ Kommentarene om nettstadene til litterære museum byggjer på besøk på desse nettstadene i oktober 2010.

forfattar, den andre om ein musikksjanger. Den eine utstillinga handlar om ein norsk forfattar som døydde i 1951, den andre om ei angloamerikansk musikkform som tok til i 1950-åra. Begge utstillingane har svært få gjenstandar som kan knytast direkte til kunstnarane som blir omtalte, og dei er begge installerte i bygningar over fleire etasjar der publikum blir bedne om å gå gjennom utstillinga ovanfrå og ned.

Hamsunsenteret ligg på Hamarøy nord for Bodø og hyser ei ny basisutstilling om Knut Hamsuns liv og verk. Rockheim i Trondheim er eit nytt dokumentasjons- og opplevingssenter for norsk rock og pop som opna sommaren 2010. Hamsunsenteret kosta om lag 147 millionar kroner, Rockheim om lag 180 millionar kroner. Aldri før har Noreg satsa så mykje på museum om musikk og litteratur. Både i bruk av utstillings- og formidlingsteknikkar og i si faglege oppfatning av emnet er dei to utstillingane svært ulike.

Hamsunsenteret er prega av elegante lysboksar med foto og tekst, svært tekst, gjennomført på norsk og engelsk, pluss skilting på samisk. Ein stor berøringsskjerm i kvar av dei fire utstillingsetasjane gir publikum høve til å orientere seg om enkeltverk og utsegner om desse, om forfattarskapen eller om forfattaren. Resten av utstillinga er prega av nokre større installasjonar og mengder av foto, film og tekst.

Rockheim er som å gå i ei gigantisk butikk for flatskjermar, med den viktige skilnaden at her er det skiftande bilete og innslag på kvar av skjermane. Berøringsteknologien er brukt på superb vis fleire stader og inviterer publikum til sjølve å finne fram den informasjonen og den opplevinga dei ønskjer. Kvar og ein museumsgjest kan dermed få si nokså personlege oppleving av basisutstillinga. På godt og vondt blir opplevinga individualisert.

Den faglege forståinga er like ulik mellom dei to institusjonane.

Rockheim deler musikkhistoria opp i enkeltartistar og enkeltverk som er samla tidstematisk i ulike delar av etasjane. Opplevinga er mangefasettert, subjektiv og interaktiv, appellerer til museumsgjestens personlege minne, men

fragmenterer musikkhistoria. Bak innhaldet på flatskjermene mykje tenking om samanhengar og utviklingstrekk, men desse blir verande skjulte for publikum. Det som verkar som ei subjektiv oppleving, er i røynda styrt av skjulte premissar, og interaktiviteten blir forma av desse skjulte premissane. Verka blir likevel ikkje borte i det biografiske. Den som har tid, kan bruke Rockheim til å spele seg gjennom heile den norske musikk- og pophistoria gjennom meir enn 50 år. Noko av det viktigaste er her ei lita avdeling kalla Urørt, der artistar som er i den tidlege etableringsfasen, får kome til orde med sine verk.

Rockheim bryt ikkje ut av måten musikk blir omtalt på i offentlegheita. Aktørane bak artistane er heilt usynlege. Gjestene kan fråtse i den tekniske sida av saka og eit utal av forsterkarar og instrument, men kategoriar som makt og påverknad og musikkindustri er vanskelege å få auga på. Den eine store monterer Rockheim har med originale klesplagg og anna ytre staffasje, er på klassisk museumsviis så dårleg lyssett slik at det vesle som finst av tekstinformasjon, er uleseleg.

Utstillinga i Hamsunsenteret handlar om eit avslutta kapittel i norsk litteraturhistorie. Nobelprisvinnaren og landssvikaren Knut Hamsun er ein av dei mest omtalte kunstnarane i norsk historie. Nettopp denne kombinasjonen gjer stoffet spenningsfylt. Dei motsetnadene er svært tydelege også i basisutstillinga. Denne er bygd opp kring ni tema og fortel ikkje historia om Knut Hamsuns liv og verk kronologisk. Utvalet av stoff og tema gjer at det biografiske skyggjer for det kunstnarlege.

Dermed skil utstillinga seg lite frå den vanlege måten å snakke om litteratur på. Litteraturvitarane Nils Magne Knutsen og Wenche Torrissen seier det slik: ”Utstillingen tilbyr mye informasjon og mye teknologisk og visuell fikshet, men informasjonen framtrer som en ganske kaotisk mosaikk, preget av overflatisk biografisme, og med et overveiende negativt bilde av en reaksjonær Hamsun. Derved kan man si at utstillingen i det nye senteret – til forskjell fra Hamsun sjølv – ikke våger veldig mye: Den våger f. eks. ikke å være begeistret

for seg selv, den våger ikke å være litteraturfaglig eksplisitt, og den våger ikke å være nordnorsk og påvise at europeeren Hamsun hadde dype røtter i det landskapet og den kulturen som omgir senteret.”⁶

Det biografiske har teke overhand. Den kunsten Knut Hamsun skapte, og kva det var med den kunsten han skapte, er underordna det meiningsberande ved det han gjorde. Museumsgjesten på veg ut av Hamsunsenteret veit difor mykje om linjer og detaljar i Hamsuns liv, men ikkje i hans verk. Det kan den same gjesten derimot finne ut mykje meir om på nettstaden til museet. På Internett gjer få norske litteraturmuseum gjer meir ut av verka til forfattaren enn Hamsunsenteret her har fått til på kort tid. Elles er det nokså typisk at litterære museum gjer det biografiske viktigare enn det litterære.

Den kritiske avstanden

Det blir jamt viktigare å halde kritisk avstand til dei kunstnarane og verka vi snakkar om. I Noreg blir det for tida snakka mykje om at musea må vere kritiske samfunnsaktørar. Der har Hamsunsenteret, men ikkje Rockheim, lagt grunnlaget for å fylle ei slik rolle. I Rockheim er det få spor etter kritisk avstand til stoffet og overordna refleksjon om emnet. Rockheim stimulerer minne og oppleving, men ikkje undring og ettertanke. Det gjer derimot Hamsunsenteret. Der Rockheim helst fortel om suksessar og fiaskoar, går Hamsunsenteret inn i dei alvorlege konfliktane som emnet hyser. Det gjer museet så mykje ut av at nazisida ved Hamsun blir overdimensjonert i basisutstillinga og går på kostnad av forståinga av den kunsten han skapte.

Rockheim er Music Television, Hamsunsenteret eit litteraturseminar. Den kritiske avstanden til stoffet som er så tydeleg på Hamarøy, er ikkje å finne på ein einaste flatskjerm i Trondheim. Er det noko ved den digitale teknologien

⁶ Nils Magne Knutsen og Wenche Torrissen: ”Koster mye, men våger lite”, *Avisa Nordland* 28.8.2010.

som set denne kritiske avstanden på spel? Blir resonnement og refleksjon borte i dei visuelle forteljingane? Dagens 20-åringar himlar nok med augo over ei slik problemstilling. Når spørsmålet likevel kjem, er det fordi musikkmuseet Rockheim har både nærværet av teknologi og fråværet av refleksjon felles med *Museu do futebol* i Brasil. Dette high-tech-museet under tribunen på ein legendarisk fotballstadion i São Paulo blei opna hausten 2008 og rår over 6900 m.²

Den første avdelinga publikum kjem inn i, er den mest ordinære. Avdelinga fortel historia om Pelé, legenda som skåra over 1200 mål. Frå skap og garderobe har han rydda ut ein del pokalar, medaljar, fotballar, drakttrøyer og fotballsko som no er på plass i nokså vanlege montrar, danderte rundt flatskjermar i ymse storleikar, dei fleste store, og gjerne slik at fire skjermar monterte i eit kvadrat viser nøyaktig same filmsnuttane. På den måten får publikum beskjed om at det du ser no, er viktig.

Det einaste uventa er ein liten, enkel boks, truleg ein matboks som Pelé hadde brukt i unge år, høgtidleg plassert i ein monter. Det var å kome mykje tettare på han enn ved å sjå alle filmane og medaljane og dei mest absurde trofea han er blitt belemra med.

I dei andre avdelingane tek teknologien over. Filmsnuttar blir projiserte på alt frå vanlege flatskjermar til 3–4 mm tynne pleksiglas som heng ned frå taket og får det heile til å sveve. Det er stilig å sjå på, det er som dei flyt rundt i rommet, men du går også trøyt fordi dei visuelle impulsane er så mange. Sakte film, slow motion, er den estetiske grunnforma. Det er som om fotball er eit spel som må visast sakte, sakte for at det skal vere mogleg å forstå.

Dette risikerer å bli oppleving utan innsikt. Den sosiale konteksten dukkar berre opp nokre få stader. Radioen blei eit massemedium i Brasil frå 1930-åra, og radioen spelte ei nøkkelrolle i utbreiinga av det som i dag er ei enorm fotballinteresse. På fotballmuseet kan publikum med ein enkel søkjefunksjon peile seg inn på eldre og nyare radioinnslag frå legendariske kampsituasjonar. På

flatskjermar blir radioinnslaget teksta i fyrrige og svært skiftande skriftfontar, og det heile kulminerer alltid i det uendeleg lange og ropande ordet GOOOOL.

Førsteintrykket er elegant, men kaldt, og etter kvart kjennest Museu do futebol dels som ein støyande spelehall, dels som ei salsutstilling for flatskjermar. Å gå i dette museet blir som å vere på ein fotballpøbb der ingen luktar øl, men der kvar ledig veggflate og stolpe er brukt til å hengje opp skjermar for sendinga frå ein kamp som aldri tek slutt og der alt kan repeterast. Gjenstandane er få, filmane mange, den sosialhistoriske informasjonen knapp. I det nest siste rommet i dette museet på 6900 m² står eit lite oppslag nede til venstre på ein vegg om at også kvinner no spelar fotball.

Fotballmuseet i Brasil har laga den ultimate tv-sendinga, der alt kan visast sakte og om att og frå ulike vinklar på så mange skjermar ein berre vil. I alt viser dei 1442 foto og publikum kan få med seg 6 timar video undervegs. Publikum får alt, men det er også alt publikum får.

Kritisk avstand til stoffet er ein nødvendig føresetnad for det dokumentasjons- og formidlingsarbeidet eit litterære museum skal utføre. Vi må la oss begeistre av dei kunstnarane vi arbeider med, og det er legitimt å formidle den begeistringa til publikum. Musea må likevel ha fleire strenger å spele på. Ukritisk begeistring stadfestar oppfatningar, men utfordrar ikkje.

Noko er likevel felles for museum som arbeider med kulturfenomen, anten det er fotball, musikk eller litteratur. Desse musea opererer på ein meiningsarena. Litterære museum og komponistheimar arbeider med stoff det er delte meiningar om, akkurat som fotballmuseum gjer. Folk kan vere interesserte i eller uinteresserte i meteorar og dinosaurar, men det er ikkje noko dei er for eller mot. Kunstnarar, derimot, kan dei ha så ymse meiningar om. Det er nok sannsynleg at gjestene som kjem til Ibsenmuseet i Oslo eller Runeberg-huset i Borgå, alt i utgangspunktet er interesserte i desse personane. Dei som misliker Knut Hamsun – og det gjer ein del folk – tek nødvendig turen til Hamsunsenteret. Dei gjestene vi formidlar til på musea, er altså ikkje noko tverrsnitt. Dei er så å

seie i utgangspunktet på lag med oss. Vi snakkar til våre egne. Difor vil også dei fleste som reiser frå slike museum, tenkje som så at han eller ho vil eg lese meir av eller lytte meir til.

Men: Vi skal ikkje berre formidle til dei gjestene som kjem til musea, av fri vilje eller fordi dei er skuleelevar. Vi skal også formidle til dei som aldri har tenkt seg dit eller aldri kjem. Difor kan det vere viktigare å snakke om det som ikkje er så lett å forklare som å fortelje om det som alt er blitt forklart eller verkar sjølvstøtt.

Perspektivet skriftkultur

Som litterære museum må vi vere på høgd med det som blir tenkt om litteratur i samtida.

Skrift var ein viktig føresetnad for at menneskeleg kultur i det heile kunne oppstå og utviklast, skriv den tyske skriftkulturhistorikaren Peter Stein i sitt solide oversynsverk *Skriftkultur*.⁷ Ein skriftkultur må institusjonelt forståast som heile den infrastrukturen denne litteraturen utfaldar seg i – opplæringssystem, publiserings- og distribusjonsapparat, bruks- og resepsjonsmønster), og den åndsrørsla som har bore fram dette systemet.⁸ Heilskapen ved ein skriftkultur blir likevel først synleg når det dynamiske er inkludert. Også ein skriftkultur har å gjere med kjensler og subjektivitet, altså med førestellingar om fellesskapar og identitetar. Det vi kallar litteratur i daglegtalet, er berre ein liten del av heile skriftkulturen, og boka og bladet er berre to av mange format. Om det finst noka tilsvarande tenking på musikkfeltet, veit eg ikkje.

⁷ Peter Stein: *Skriftkultur*, Lüneburg 2005, s. 9.

⁸ Lars S. Vikør: "Nynorsk skriftkultur sett i nordisk lys", i: Helga Stave Tvinnereim (red): *Nynorsk skriftkultur – aktuelle forskingsfelt*, Volda 1996, s. 45.

Omgrepet og fenomenet *skriftkultur* gir iallfall litterære museum gode høve til å formidle ein forfattarskap, ein sjanget eller eit verk i ein brei samanheng. Det blir mellom anna gjort i den tyske landsbyen Marbach like utanfor Stuttgart.

Literaturmuseum der Moderne i Marbach moderniserer litteraturforståinga. Saman med Deutsches Literaturarchiv på same staden forvaltar det dødsbu etter om lag 1200 personar og om lag 50 millionar dokument og gjenstandar. Basisutstillinga dekkjer tida frå 1880 til i dag og inneheld 1309 gjenstandar. Her skiftar dei ut 20–30 kvart år. Basisutstillinga er bygd opp med fire lange rekkjer av vitrinemontrar, der gjenstandane er ordna strengt kronologisk, på tvers av litterære epokar, sjangrar m.m. Her er høgt og lågt blanda saman. Upretensiøse brev, postkort, ølbrikker og drosjekvitteringar er stilte ut like høgtideleg og kunstferdig som manuskript til store verk i verdslitteraturen. Saksa til filosofen Hans-Georg Gadamer blir her like viktig som manuskriptet av Franz Kafka. Denne blandinga av høgt og lågt har vekt til dels sterke negative reaksjonar i kultiverte kretsar i Tyskland.

Denne institusjonen gjer altså noko som over tid kan vere med og endre tenkinga om litteratur. Samstundes er dette er museum som fragmenterer den same litteraturen og bryt ned det som måtte finnast av samanhengar. Den som vil ha ei meir heilskapleg forståing av emnet, må ta trikken tilbake til Stuttgart og oppsøkje BibelMuseum. Dette museet er ein del av Det tyske bibelselskapet, som er det eldste i verda, skipa i 1710. Det finst 141 slike selskap verda over.

Utstillingsromma er triste, nedslitne leivningar frå 1950-talsprega. Det same er utstillinga, lite estetisk attraktiv som den er ved første augekast. Likevel viser det seg fort at den er full av substans og relevant informasjon – her får gjestene med seg både historia om dei ulike delane av Bibelen, allmenn skriftkulturhistorie, trykkerihistorie og historia om omsetjing av tekstar med Bibelen som døme. BibelMuseum fortel ei historie om Bibelen utan å forkynne; her blir ingen støytt ut same kva dei trur og ikkje trur. Det er reieleg gjort.

Dette enkle museet strekkjer ut dei skriftkulturhistoria linjene, frå dei tidlege grafiske uttrykka til dagens www. Ingen museum eg har gjesta, har vist den historia like effektivt som BibelMuseum i Stuttgart gjer. For dette museet er det viktig å fortelje gjestene kvar papir- og trykkjekunsten faktisk kjem frå. Som kjent begynte kinesarane å lage papir i det 2. hundreåret e.Kr. Ved eit slag i Samarkand vann arabarane over kinesarane i 751 og tok til fange nokre av dei kunne kunsten å lage papir. Denne kunnskapen tok arabarane seinare med seg over til Spania og derifrå spreidde grunnlaget for moderne skriftkultur seg utover Europa.

Gutenberg-museet i Mainz ligg berre nokre timar togtur unna BibelMuseum i Stuttgart. I eigenreklamen er dette er eit internasjonalt museum for trykkerihistorie. I praksis er det mest eit museum for tysk trykkerihistorie, blant anna med om lag 3000 inkunablar, skrifter trykte før 1500. Som venta er Gutenberg hovudpersonen i dette museet, men på alle vis er det ei fragmentert historie Gutenberg-museet fortel. Dei skrifthistoriske perspektiva som BibelMuseum i Stuttgart viser grundig fram, finst som fragment, ikkje som nokon heilskap.

Berre dei gjestene som kjem seg forbi all den tyske historia i dei tre første etasjane og går til høgre inn i ei nesten lukka, lita avdeling om asiatisk skriftkultur, får vite om den kinesiske rolla i utviklinga av skriftkulturar. Detaljane er fleire her enn i Stuttgart, og gjestene frå mellom anna sjå skilpaddeskal med handskrift frå Kina 1500 f.Kr.

Skilnaden mellom desse tre tyske musea er først og fremst denne: Museet i Mainz stiller dei ut dei finaste trykk- og skriftgjenstandane gjennom 3000 år. Museet i Stuttgart gir dei det store oversynet. Marbach fragmenterer alt, men viser like gjerne kvardagsteksten som høgstilen.

Gjer nordiske litterære museum i dag nok ut av perspektivet skriftkultur? Eg trur ikkje det. Al forteljing skal ikkje ta til med Adam og Eva, men tenkinga om skriftkultur gir oss høve til å vise gamalt materiale på nye måtar. Det kan

også tvinge oss til å gjere meir ut av dei samanhengane forfattarane våre verka i og bør lesast innanfor, og som då kan bli andre enn dei som pregar dagens litteraturhistorieskriving. Perspektivet skriftkultur aktualiserer dessutan den rolla også litterære museum bør ha som samfunnsaktørar. Det er berre det at mange museum har lettare for å vere kritisk til hendingar og handlingar i fortida enn i samtida.

Viktige institusjonar i skriftkulturen

Dei litterære musea har ikkje vore viktige nok i dei nordiske skriftkulturane. Forlaga, avisene, blada og tidsskrifta har fått dominere. I skrifter om litteratur kjem vi sjeldan lenger enn til fotnotane. I litteraturhistoriske oversynsverk er vi sjeldan noko meir enn leverandørar av foto. I biografiane hender det at vi dukkar opp. Studiar av enkeltverk eller avgrensa tidsrom i kunstnarens liv er kanskje det vi oftast driv med. Unntaka finst, som Snorrastofa på Reykholt i Island. Berre sidan 2000 har dei gitt ut sju skrifter i ein ambisiøs serie med studiar i mellomalderens skriftkultur.

Intimitetstyranniet i det moderne mediesamfunnet og romantiseringa av kunsten gjer det nødvendig for litterære museum å insistere på at liv og verk ikkje er eitt. Her har mange litterære museum teke mange fine, men misvisande snarvegar mellom liv og verk. Jamt over trur eg at litterære museum har meir å fare med om biografi enn om kunst i dag.

Vi må finne våre historier og våre perspektiv slik at vi kan fortelje andre historier enn dei som alt står i bøkene. Eit rimeleg mål for alle litterære museum er å finne fram til og forme slike historier, anten det er som omvisingar eller tekstar på Internett, som på eitt eller fleire vesentlege punkt skil seg frå den allmennkunnskapen som blir formidla gjennom lærebøkene i skulen. Vi bør også ha noko å fortelje som nyanserer, korrigerer eller går på tvers av

respektable biografiar eller monografiar. Det tek tid å skape slike historier og rydde plass til si eiga stemme. Di meir kommentert ein kunstnarskap er, di vanskelegare blir det. Umogleg er det likevel aldri. Der er alltid noko meir og noko anna som kan seiast.

Av dette følgjer at sjølvstendig forma formidling er avhengig av sjølvstendig utvikla kunnskap. Det kan vere nok å samanfatte andre sine studiar og biografiar på vår måte. Det kan også vere å utføre egne dokumentasjons- og forskingsprosjekt. Skiljet mellom dokumentasjon og forskning er hårfint eller vagt. Den som dokumenterer, brukar forskarens metodar, men ikkje nødvendigvis forskarens teoriar. Det som er dokumentert, skal altså vere like grundig kjeldefesta som tradisjonell forskning skal vere, og det skal kunne etterprøvast. Derimot kan den som dokumenterer, tillate seg å kome raskare til konklusjonane i stoffet sitt. Å samanfatte større mengder dokumentasjon og forskning kan vere like verdfull forskning som det å utføre eit forskingsprosjekt a la grunnforskning.

Dei litterære musea er lite synlege i dei litterære miljøa trass i at vi har noko andre har lite av. Det autentiske er den konkurransefordelen musea har i kampen om publikum, seier direktør Axel Christophersen ved NTNU Vitskapsmuseet i Trondheim.⁹ Dei autentiske objekta er vi åleine om, la han til. Den konkurransefordelen er under press fordi dei autentiske objekta er i ferd med å bli mangelvare.

I Ivar Aasen-tunet lagar vi kvart år nokre miniatstellingar om enkeltforfattarar som lever og skriv i dag. Vi viser kven dei er, skriv ein kort biografisk tekst, hentar fram bøker dei har publisert og samlar dokumentasjon om forfattarskapen. Så spør vi dei om gjenstandar dei kan låne ut. Gjenstandar? seier dei. Nei, dei har då ingen gjenstandar. Jo, ei notisbok kanskje, der idear blir rabla ned. Nokre figurar frå barnerommet, kanskje, eller maskoten dei aldri

⁹ Axel Christophersen i debatten "Museene – læring eller underholdning?" under Det nasjonale museumsmøtet i Trondheim 9.9.2010, egne notat.

tenkte å kvitte seg med. Papirmanuskript er alt blitt sjeldne, og dei gamle pc-ane er leverte til gjenvinning. Den skapande prosessen er blitt digitalisert og i ferd med å bli usynleg.

Autentisiteten er under press. Den litterære samtidsdokumentasjonen, iallfall den som gjeld den skapande og formande prosessen, kan på kort tid bli mangelfull. Med ikt er det handskrivne eller maskinskrivne manuskriptet i ferd med å bli rein historie. Digitale manuskript er no standarden. Likevel finst det enno interessante handskrifter. Forfattarar som debuterte etter 1990, blir det rett og slett vanskeleg å lage tradisjonelle utstillingar om. Det som manglar, er det som viser korleis dei skil seg ut og er unike. I den praktiske kvardagen skil forfattarane seg truleg mindre ut frå folk flest enn dei gjorde for femti eller hundre år sidan.

Forfattarlivet har endra seg. Med det endrar også posisjonen seg for diktarbustaden, forfattarhuset, skrivehytta. Knut Hamsun reiste mange stader for å skrive. Det gjer også svært mange av forfattarane i dag. Faglitterære forfattarar har gjerne studieopphald ved lærestader i utlandet. Skjønnlitterære forfattarar arbeider også i meir tidstypiske former, og der blir bustadhuset gjerne mindre viktig. Dikterheimen har altså truleg ein lågare status no enn tilfellet er med Bjerkebæk og Mårbacka. Samstundes er stader framleis relevante når spørsmål om identitet melder seg, språkleg, kulturelt m.m. Kva slags forfattarstader som bør vernast fram ettertida, er ein diskusjon ingen har opna til no.

Det mest interessante ved dette er likevel at dei gjenstandane som då faktisk finst etter eldre og døde forfattarar, blir endå viktigare i både dokumentasjon og formidling. Dei kan seie noko om ein forfattar som ikkje kan seiast på same måten om samtidsforfattarar. Dei tettskrivne manuskripta til Johan Fredrik Runeberg i Helsingfors gjer han til ein meir unik kunstnar enn han elles ville vore fordi han var forfattar på ein annan måte enn forfattarane er i 2010.

Faren for fragmentering er der. Museu da Língua Portuguesa i São Paolo blei opna i 2006 og disponerer 4300 m² over tre etasjar i ein gamal jernbanestasjon. Det gjer dette til det største språkmuseet i verda og er med sine 600 000 gjester i året eitt av dei best besøkte musea i heile Latin-Amerika. Men: Kvar dag passerer 300 000 menneske denne jernbanestasjonen. Det seier mykje om kor relativt få som går på museum i dette folkerike landet, der skriftkulturen er svakare og annleis enn i Norden.

Målet for museet er å vise språk som ein grunnleggjande faktor i kulturen, verdsetje mangfaldet i brasiliansk kultur og feire og verdsetje det portugisiske språket. Tydelegast viser dette seg langs den eine sideveggen i hovudrommet. Veggen er 106 m lang og om lag 3 m høg. Der projiserer dei 11 filmar, kvar av dei på 6 minutt, om ulike emne, på same tid. Filmane glir saumlaust over i kvarandre, anten dei fortel om dans, karneval eller fotball, og dei formidlar kva som er blitt det brasilianske ved slike fenomen i dag. Først og fremst er det mektig, men opplevinga er omvendt proporsjonal med informasjonsinnhaldet.

Som andre språkmuseum gjer også dette museet setninga til si grense mot resten av skriftkulturen. Språkmuseum er gjerne best på ord. I São Paolo kan museumsgjestene leike seg fram til kva utvalde ord frå ymse kulturar heiter på portugisisk, men forklaring og kontekst er det verre med. Språket i litteraturen er då heller ikkje noko tema ved dette museet, som skil like skarpt mellom språk og litteratur som litteraturmuseum gjerne gjer mellom litteratur og språk.

Med skriftkultur som overordna perspektiv blir det skiljet mindre skarpt mellom musea. Det er av det gode.

Nye formidlingsformer

Arkitekt Sverre Fehn har teikna fleire norske museumsbygningar. Han var sterkt påverka av den tyske filosofen Martin Heidegger. Det prega tidsforståinga hans.

Det nyttar ikkje å springe etter fortida, sa Fehn, du tek den ikkje att likevel. Fortida er omme. Korleis kan då museum halde fortida fast? Eit vanleg svar har vore rekonstruksjon. Eit stykke på veg kan det la seg gjere for friluftsmuseum og museum med bygningar frå fjerne tider. Komponistheimar og litterære museum kan bevare eller rekonstruere romma kunstnarane levde og arbeidde i, og i den grad det ligg autentisitet i dette, er det verdfullt. Slike utstillingselement er likevel ofte like fragmentariske som måten naturhistoriske museum stiller ut sine skjelett på.

Det er slett ikkje opplagt at museum alltid må prøve å halde følgje med samtida i tekniske løysingar. Berre på dei to åra frå språkmuseet i São Paulo blei opna i 2006, tok fotballmuseet i den same byen nokre av dei tekniske grepa derifrå mykje lenger, og endå meir i Rockheim i Trondheim i 2010. Det som var moderne i 2006, var i ferd med å bli ein klisjé berre fire år etterpå. Det gjeld å fine løysingar som er føremålstenlege og som tek vare på både opplevinga og undringa, refleksjonen og den kritiske avstanden. På same måten som vi i innhaldet bør kople saman høgt og lågt, bør vi i formidlingsarbeidet kople saman gammalt og nytt. Di meir kvardagsleg det digitale blir, di viktigare blir det å hente fram att ulike former for fysisk interaktivitet. Dataspela har jo alt utløyst ny etterspurnad etter brettspel.

Museum som samfunnsinstitusjonar tok form lenge før moderne massemedia var bygde ut. Difor var det ofte ein reell sensasjon å kunne sjå det utstilte dyret det blei fortalt om i foredrag. Musea var ein eigen arena for meiningsdanning på linje med teaterscener og andre offentlege rom. Den som ville erkjenne noko nytt, kunne gjerne oppsøkje eit museum, på same måten som den som ville få med det nye i kunsten, burde sjå det nyaste stykket av Henrik Ibsen, den nye utstillinga av dansk bruksgrafikk eller konserten med nytolkingar av Jean Sibelius. I dag er musea heller utgangspunkt enn endestasjonar. Vi er like mykje aktørar som arenaer. Det vi har å fortelje, kan vi like gjerne gjere andre stader enn i våre eigne museum, i aviser, radio og tv, på Internett,

Facebook og Twitter. Når eit museum formidlar stoff på sin eigen nettstad, har museet alt lausrive informasjonen og formidlinga si frå det fysiske museumsanlegget.

Museum er gode på utstilling, men andre er som regel betre på andre formidlingsformer. Alle former for kunst er blitt sterkt profesjonaliserte etter at dei litterære musea tok form. Amatørteatertradisjonen har vore sterk i mange nordiske land, og den er der enno. I tillegg har det kome til mange fleire profesjonelle teaterscener og frie grupper. Filmmiljøa er mange og kraftfulle i alle dei nordiske landa. Derimot har musea ganske få utstillingsprodusentar å velje mellom når ei basisutstilling skal formast eller fornyast.

I tillegg til den allmenne profesjonaliseringa er forfattarane meir synlege enn før. Dei er fleire stader og les frå bøkene sine, og publikum kjem tettare innpå dei. Det gjer større inntrykk på folk å møte ein levande, populær forfattar enn å sjå skjortene til ein død og omstridd forfattar. Publikum møter litteratur og musikk i svært mange samanhengar. Då må vi finne våre måtar å gi dei slike møte på.

Formidling er i dag altså mykje meir enn utstilling. Utan at musea skal bli like kvarandre, gjeld det å bruke heile spekteret av formidlingsformer. Det gjer slett ikkje alle litterære museum og komponistheimar i dag. Mange gir berre knappe presentasjonar på nettstadene sine. H.C. Andersen-senteret i Odense har gjort mykje ut av nettstaden sin, medan Mårbacka skriv ganske kort om Selma Lagerlöfs liv og verk.

Til vår formidling høyrer også ei forståing av litteratur som estetiske verk og som sosiale storleikar. Den skal vi ikkje alltid gjere greie for overfor publikum, men i eit litterært museum trengst det jamlege drøftingar av slike spørsmål slik at vi veit korleis vi tenkjer og kvifor vi tenkjer som vi gjer. Der er så mange som formidlar litteratur og musikk. Vi må vere betre på den sosiale og historiske konteksten enn dei andre. Konteksten blir berre større fordi skriftkulturen utvidar seg og blir meir kompleks. Då må vi unngå å forstørre det

biografiske. På nettstaden om Bjerkebak står det mykje om nobelprisvinnaren Sigríð Undset's liv, hus og hage, men lite om den kunsten ho skapte, kva samtíð den blei skapt i og kva ettertida har gjort med denne forfattarskapen. Dette er betre balansert på nettstaden til Gljúfrasteinn, heimen til Halldór Laxness, han som skreiv 62 bøker på 68 år. Skal litterære museum bli tekne på alvor fagleg, må vi bruke fleire innfallsvinklar enn den historisk-biografiske metoden.

For 50 år sidan var utstillinga og foredraget dei to aktuelle formata for formidling i eit museum. I dag kan det vere like aktuelt å formidle utanfor institusjonane og på andre arenaer enn utstillinga. Særleg for litterære museum, som dokumenterer og formidlar immateriell kulturhistorie, er andre formidlingsformer enn utstillinga ofte meir føremålstenlege.

Den digitale tida representerer likevel ei potensiell framandgjeriing. Anten det er forsikringsselskapet eller det offentlege kontoret ein skal ha, møter publikum i dag fleire og fleire automatiserte tenester. Dei får servert ein meny av siffer når dei ringjer eit forsikringsselskap eller eit offentleg kontor, bestiller flybillettane og sjekkar inn på Internett og skriv sjølve ut bagasjemerkelappane på flyplassen, og dei betaler rekningane sine ved pc-en.

Tendensen er klar: Di fleire flatskjermar eit museum bruker i formidlingsarbeidet sitt, di færre omvisarar har dei. I staden blir musea fylte opp av vakter og tekniske tilretteleggjarar som anten passar på at publikum ikkje gjer skade eller som hjelper til når tastane ikkje fungerer. I ei tid då *venner* er blitt eit synonym for virtuell kontakt på Facebook, har musea ikkje berre autentiske gjenstandar å vise fram. Vi kan til og med by på menneskeleg kontakt takka vere omvisarane våre. Publikum vil gjerne få gjere som dei vil når dei er på eit museum, men i det ligg også at dei gjerne vil ha nokon å spørje når det er noko dei lurar på. Å skape undring er noko dei fleste museum vil oppnå. Då er det også viktig at den undringa kan få sine utløp og at der er nokon dei ikkje berre kan spørje, men til og med få svar frå. Ingen kan betre enn omvisaren gi informasjon som er tilpassa til dei aktuelle museumsgjestene.

Publikum krev ein meirverdi

Publikum er ikkje som før. Jamt fleire har meir formell utdanning enn før, har råd til å velje kva dei vil bruke pengar og fritid på, og ventar at dei kan vere aktive brukarar av tenestene på musea. Den norske erfaringa frå 2000-talet er at meir investering i museum ikkje får mange fleire til å gjeste museum, men at dei som kjem, får eit mykje betre tilbod.

I det vestlege mediesamfunnet er det meste berre nokre tastetrykk unna. Det som blir rekna som smalt, sært, uinteressant for andre enn spesielt interesserte, er meir tilgjengeleg enn før. Musea er langt frå dei einaste som publiserer informasjon på Internett. Di mindre økonomisk interessant noko er, di lettare tilgjengeleg er det blitt. Det gjer den fysiske gjenstanden berre endå meir verdfull. Å ta på ein meteoritt er noko heilt anna enn å sjå endå ein film om romeventyret der Leonardo DiCaprio les dei sjåvinistiske kommentarane.

Musea har gjenstandane. Iallfall i Noreg aukar gjenstandssamlingane sterkt for tida. Viss ingen tek affære og alle gjer som før, kan samlingane ved norske museum bli dobla på 30 år.¹⁰ Når musea på same tid lagar stramare utstillingar, vil det seie at musea får fleire gjenstandar, men stiller færre av dei ut. Likevel kan vi ikkje fri oss heilt frå den tanken at vi må samle så mykje at samlingane er store nok til ulike og skiftande utstillings- og formidlingsstrategiar.

Vi har ikkje berre gjenstandane. Vi har stadene også. Å vere på Bjerkebæk er noko heilt anna enn å vere midt inne i ein biografi om Sigrid Undset. Det autentiske er summen av staden og gjenstandane. Her har mange litterære museum mykje ugjort. På nettstaden om Aulestad står det like mykje om hagen til Bjørnson som om verka han skapte. Då blir det biografiske for viktig i høve til det litterære og kunstnarlege. Utfordringa til litterære museum

¹⁰ Randi Ertesvåg på seminar for norske museumsnettverk i Oslo 30.11.2009.

og komponistheimar er at vi må gjere oss mindre stadbundne utan at vi opphevar verdien av det autentiske.

Vi risikerer også å bagatellisere endringar i natur- og kulturlandskapet. Skog kan vere rydda bort, skog kan ha grodd til, vegar kan ha blitt lagde om, horisonten fylt med byggjefelt. Det er pr. definisjon ikkje det same å gå i Odense i dag som det var då H.C. Andersen gjekk der. Det er vi som må fortelje publikum kva dei forskjellane dreiar seg om. Geografiske spor i litteraturen og litterære spor i geografien bør framleis vere ein museal spesialitet.

I dette ligg faren for det biografiske mistaket: at vi gjer det biografiske viktigare enn det er eller for mykje av tolkinga av verka opp til det biografiske. Vi har vår del av ansvaret for at vi formidlar balansert mellom kunst og samtid, mellom kontekst og tekst.

Å lage ei basisutstilling i dag inneber å tenkje nøye gjennom ikkje om, men korleis eit museum skal vere interaktivt. Det kjende samspelet mellom dokumentasjon, forskning og formidling vil endre seg i tida framover. Korleis kan vi unngå fragmentering i dokumentasjon og formidling? Kva slags forståing av litteratur vil vi leggje til grunn for arbeidet? Kva er det vi kan gjere i framtida som andre anten ikkje kan eller vil gjere?

Publikum må få ein meirverdi. Den meirverdien ligg i det forundringspakkane vi klarer å gjere musea våre til. Korleis kan eit lesekyndig publikum få oppdage fleire sider ved den litteraturen og dei forfattarane dei trudde dei alt kjende? Og kva er det ved musikken?

Det musea kan gi publikum, er bidrag til den redigerte røynda. Ei stad går der ei grense for kor meiningsfullt det er å gi publikum endå meir å velje mellom. Fragmenterte opplevingar er noko heilt anna enn syntese av kunnskapar. Det hjelper lite med endå meir fragmentert kunnskap viss ramma for denne kunnskapen manglar. Lese kan gjestene våre frå før. Vi kan likevel gjere dei til betre lesarar. Det fortener dei forfattarane vi ønskjer å formidle i ei visuell og digital tid.