



Innhold

Redaksjonelt	3
Maria Øien: «En utstilling om deg, om oss, om måtene vi elsker og mister på» Museum of Broken Relationships ved Alta Museum	5
Jorunn Jernsletten: Fra poiêsis til duddjot. Om handlingsbåren kunnskap og rematriering av duodji.	29
Lisa Vangen og Lise Jakobsen: Over bekken etter vann? Fra lokalt økomuseum til globalt mangfoldsmuseum.	47
Magnus Rodell: Livsvärldar och globalisering i Lukas Moodyssons <i>Mammut</i>	63
Maria Luneborg, Nora Hamnes Holm og Runar Døving: Gifteringen – Tradering og praksis	81
PhD-presentasjoner	
Sonja Irene Åman: Governing the People of the Whale: History and Politics of Aboriginal Subsistence Whaling	101
Erica Colman-Denstad: Wildness and Control: Mediating Technology and Perceptions of Nature in Nineteenth Century Norway	103
Bokanmeldelser	
Gina Dahl, 2023. <i>Prestene forteller. Kirkeliv i Norge 1750–1850</i> Anmeldt av Arne Bugge Amundsen.	106
Katarina Ek-Nilsson, Birgitta Meurling, Marianne Liljequist, Annika Nordström, 2023. <i>Min mormor. Kvinnoliv i en annen tid</i> Anmeldt av Anders Gustavsson.	108
Medarbeidere i dette nummeret	111
Til forfattere	112

Redaksjonelt

For perioden 2024-2027 har Tidsskrift for kulturforskning to nye redaksjonsmedlemmer, og vi benytter derfor anledningen til å presentere oss alle fem samlet: **Mattias Ekman** er førstekonservator herregårder i Østfoldmuseene, med ansvar for kunnskapsutvikling knyttet til herskaphistorie. Han er arkitekt og har en doktorgrad i sosiokulturelle minnestudier og arkitekturteori- og historie fra Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo fra 2013. I perioden 2015–2018 var Mattias postdoktor i museologi og kunnskapshistorie ved Universitetet i Oslo. Hans forskningstygdepunkter ligger innenfor tidligmoderne museums- og kunnskapshistorie, moderne museologi, kulturarv og minnekultur og minnesmerker. Mattias er koordinator for det nasjonale museumsnettverket for herregårder og arbeider for forskningens vilkår i museene gjennom Norges Museumsforbund. **Ane Ohrvik** er professor i kulturhistorie ved UiO. Stikkordene for forskningstemaene som opptar henne er magiens kulturhistorie, narrativitet, ritualiseringer, trosforestillinger og kulturarv – med andre ord klassiske folkloristiske og kulturhistoriske temaer. Disse temaene studeres både historisk og i dag og har gitt publikasjoner innenfor f.eks. tidlig moderne magiske manuskripter, fremveksten av Halloween i Norge og moderne pilgrimturisme. For tiden jobber hun med en nylesning av de norske hekseprosessene. **Karen Lykke** har hovedfag i etnologi, doktorgrad i kulturhistorie og er professor i kulturhistorie på Senter for utvikling og miljø ved UiO. Karen har brukt sitt disiplinære ankerfeste innenfor etnologi/kulturhistorie til å forske på samfunnsvitenskapelige og naturforvaltningsmessige problemstillinger innenfor miljøspørsmål, med særlig fokus på klassisk kulturhistorisk empiri som ruralitet og naturbruk, materiell kultur (herunder teknologi), landskap/kulturlandskap, mat og slakteskikker. De siste forskningsprosjektene hennes er knyttet til regenerativt landbruk i Norge og Europa. **Line Esborg**, førsteamanuensis i kulturhistorie og museologi ved UiO, er ansvarlig redaktør. Hun har hovedfag i folkloristikk og doktorgrad i kulturhistorie og har særlig interesse seg for temaer som minnekulturer, historiebruk og identitetspolitikk. Som fagansvarlig for Norsk Folkeminnesamling (NFS) over mange år har hun også en stor forkjærlighet for tradisjonsarkivenes kunnskapshistorie og for klassiske folkloristiske temaer som fortelling og genre, trosforestillinger og digitale fortellingskulturer. Sist, men ikke minst; Vår nye redaksjonssekretær heter **Nike Maria Døving**. Nike ble nylig ferdig med en master i museologi og kulturarvsstudier ved UiO, med oppgaven *Meaningful Losses. Deaccessioning as an Integral part of Sustainable Heritage Work*. For tiden jobber hun som vitenskapelig assistent ved Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter på et forskningsprosjekt om normalisering av ytre høyre gjennom estetisk kulturproduksjon. Som om ikke det var nok, trygges det redaksjonelle arbeidet gjennom tidsskriftets redaksjonsråd som i den kommende periode består av Mattias Bäckström, førsteamanuensis i kulturminneforvaltning, NTNU; Brita Brenna, professor, Senter for museumstudier, UiO; Coppélie Cocq, Professor ved samiske studier og digital humaniora, Umeå universitet; Tine Damsholt, professor, Saxo-instituttet, Københavns Universitet; Dirk Johannsen, professor kulturhistorie, IKOS, UiO; Lars Kaijser, professor, ERG Stockholms universitet; Leiv Heming Sem, professor, Nord Universitet; Caroline Nyvang, Seniorforsker, Specialsamlinger, Dansk Folkemindesamling; Audun Kjus, førstekonservator Norsk Folkemuseum og Fredrik Skott, avdelningschef, Institutet för språk och folkminnen, Gøteborg. Sammen med forfattere og

fagfelleekspertise representerer redaksjon og redaksjonsråd et sterkt faglig engasjement i museer, arkiver og universiteter i hele Norden, hvis entusiasme og investering i kulturforskningen trår langt utover 'kontortid'. Imellom må også det bejubles.

Dette nummeret består av fem fagfellevurderte artikler. I «*En utstilling om deg, om oss, om måtene vi elsker og mister på*». *Museum of Broken Relationships ved Alta Museum* tar Maria Øien for seg idéutviklingen for utstillingen og bruker *brokenships*-konseptet som et springbrett for hvordan museer kan frembringe inkludering og samarbeid med lokalbefolkningen og besøkende. Øien setter søkelys på museers samfunnsrolle overfor publikum og hvordan museumsutstillinger kan bli rom for dialog og inkludering. *Fra poiesis til duddjot – håndverkskunnskap og gjenskaping av museale gjenstander* av Jorunn Jernsletten diskuterer kunnskapen som ligger i tradisjonelt samisk håndverksarbeid, *duodji*, og betydningen av og utfordringene med å reprodusere denne kunnskapen. Jernsletten diskuterer hvilke former for kunnskap som viser seg i gjenskapingen av samiske museale objekter og videreføring av immateriell kulturarv. Hun tar i bruk Aristoteles sitt begrep *poiesis* for å nyansere praksispektet i kunnskapen om *duddjot*; produksjonen av *duodji*. I artikkelen *Over bekken etter vann? Fra lokalt økomuseum til globalt mangfoldsmuseum* drøfter Lisa Vangen og Lise Jakobsen de overlappende begrepene økomuseum og mangfoldsmuseum, ved å analysere endringer i museale praksiser ved Nord-Troms Museum. Vangen og Jakobsen vektlegger skiftninger i diskurser om museers samfunnsrelevans, samarbeid med lokalbefolkning, inkludering og mangfold. Museer må tilpasse seg disse endringene, og ifølge forfatterne kan dette gjøres ved å inkludere ulike stemmer og perspektiver, og dermed ikke bare belyse en regions mangfoldige fortid, men også knytte den opp til erfaringer fra samfunnet i dag. I *Livs världar och globalisering i Lukas Moodyssons Mammut*, tar Magnus Rodell utgangspunkt i filmen *Mammut* (2009) og anvender begrepene *life worlds* og *bohemian bourgeois* i en diskusjon om analyser av ulike livsverdener i fiksjonsfilm, og om hvordan livsverdenene til de privilegerte i samfunnet former mulighetsrom de fleste mennesker ikke har tilgang til. Rodell vektlegger tap av mening erfart av karakterene i filmen, kontrastene de visuelle virkemidlene skaper, og fiksjonsfilmens evne til å fange karakteristikkene til en globalisert verden, nemlig sosiale hierarkier og maktrelasjoner. Den siste artikkelen i dette nummeret, *Gifteringen – Tradering og praksis* av Maria Luneborg, Nora Hamnes Holm og Runar Døving, utforsker livssyklusen til en giftering i Norge, fra anskaffelse og bruk til avhending. Artikkelen fokuserer på den diskursive dimensjonen; hvordan det snakkes om gifteringen, hvilke forestilte regler som eksisterer, og hvordan disse forestillingene kontinuerlig traderes som normative ideer. Et hovedfunn er at gifteringen er underlagt forskjellige uskrevne regler for bruk som likefullt behandles som autoritative i den populære diskursen. Og videre, at det er en gjenstand det investeres betydelige sentimentale verdier i, og som derfor fortsetter å virke i verden selv etter at eieren har falt bort.

I tillegg til disse artiklene finner du som alltid bokmeldinger og presentasjoner av nye doktorgrader. Vi håper dere finner dette nummeret av Tidsskrift for kulturforskning verdt ventetiden. God lesning!



«En utstilling om deg, om oss, om måtene vi elsker og mister på»

Museum of Broken Relationships ved Alta Museum

Maria Øien

Førstekonservator NMF, Verdensarvsenter for bergkunst – Alta Museum.
maria@altamuseum.no

Abstract

Museums are increasingly encouraged to bolster their contemporary relevance by becoming more collaborative and active with respect to society. This article describes the genesis of an exhibition titled Museum of Broken Relationships (Brokenships) at Alta Museum, Norway. The exhibition was based on an idiosyncratic concept, which allowed us to both create and investigate museal relevance. This concept was shaped around objects and stories collected from the museum's audience that symbolise broken relationships. In this article, I show how the Brokenships concept was able to generate relevancy, participation, and inclusion with respect to our local audience in Alta, fulfilling our strategic priority for exhibitions that actively involve the audience. More broadly, the article considers the capacity of an international exhibition concept to articulate local and individual experiences of loss. Engaging with theories about the relevant and affective museum, I show how Brokenships established new and creative points of audience contact that facilitated meaning, dialogue, and inclusivity. In this way, the discussion aims to initiate urgent reflections on what kind of places museums should be and suggest how we can fulfil our societal mission by becoming relevant meeting places. Ultimately, the article gives an idea of how museum exhibitions and dissemination can, in the spirit of Brokenships, bring about changes in a museum's relationship to its audience.

Introduksjon:

«Et tilfluktssted for tapt kjærlighet»

Fra mars til august 2018 stilte Alta Museum ut 'Museum of Broken Relationships'. I denne artikkelen beskriver jeg utstillingsprosessen fra begynnelse til slutt, for å analysere hvordan de ansatte ved museet kreativt

brakte Brokenships (forkortet navn) til å bli en inkluderende museumsarena.

Brokenships er et originalt museumskonsept og et pågående kunstprosjekt grunnlagt av Olinka Vištica og Dražen Grubišić i kjølvannet av deres samlivsbrudd. I adskillelsen klarte de ikke å bli enige om hvem som

Keywords:

- Museum exhibition practice
- relevance
- audience participation
- the collection of museum objects
- dissemination
- broken relationships

skulle beholde et kosedyr de hadde kjøpt sammen. Gjenstanden ble en materialisering av deres brudd, og de besluttet å dedikere et museum til slike emosjonelle gjenstander, hvor deres kosedyr fikk et nytt hjem:

... one trivial object that surprisingly glued the shards of memory together, wielding the past elations and the present regrets. The little wind-up toy we called 'honey bunny', a banal symbol of the transient nature of our relationship, became the first building block of our museum that, miraculously, still binds us together. It might also be the handsomest thing we ever created: an ever-evolving, community-built collection composed of keepsakes, trinkets of no apparent value ... all of which bear witness to an end of a relationship (Vištica 2014:8).

Siden opprettelsen i 2006 eksisterer Museum of Broken Relationships som to fysiske museer i Zagreb og i Los Angeles, og virtuelt på nettsiden <https://broken-ships.com/>. Brokenships har også turnert internasjonalt, så langt med 59 utstillinger i 33 land. Vištica og Grubišić sin visjon er at museet skal være et offentlig sted som verdsetter og tar vare på folks symbolske minnegjenstander og historier om brutte relasjoner. Slik blir publikums livshendelser og personlige vitnesbyrd om tapt kjærlighet den eneste felles markør i en eklektisk samling av ellers urelaterte gjenstander. Muligens et noe smalt museumskonsept, men i all sin enkelhet tilbyr Brokenships en spesiell utstillingspraksis med fokus på folk, gjenstander og historier, med kraft til å berøre og involvere.

I dag er det en økt vekt på at museer, for å være relevante, skal være samhandlende og aktive samfunnsaktører med særskilt søkelys på mangfold, åpenhet, inkludering og

dialog (Pabst, Johansen og Ipsen 2016; Kulturdepartementet 2021; Black 2012). At relevans er blitt viktigere, kan ha med endringer i museets samfunnsrolle å gjøre (Nielsen 2015:365). Museer har endret seg fra å være verneinstitusjoner til å bli samfunnsinstitusjoner gjennom en pågående historisk og politisk utvikling, noe som har komplisert museenes samfunnsrolle (Hylland 2017:80). Som påpekt i Kulturutredningen 2014 kan «museenes samfunnsrolle oppleves som utydelig» (NOU 2013:155). Museum of Broken Relationships er visuelt inspirert av kunstfeltet og har et inkluderende konsept. I en pågående søken etter å klargjøre forventningene som ligger i en til tider 'utydelig samfunnsrolle', kan formodentlig Brokenshipskonseptet være til inspirasjon. Det tilbys en museal utstillingspraksis som skaper relevans ved å aktivt involvere museets publikum.

Alta Museums første møte med Museum of Broken Relationships var i 2014, da en ansatt deltok på ICOMs årlige ICME-konferanse i Zagreb, hvor temaet var «museer og innovasjon», og hvor Brokenships ble presentert. Denne ansatte opplevde en umiddelbar gjenkjennelse, grunnet sammenfall mellom dette konseptet og allerede pågående prosjekter ved Alta Museum. I flere år hadde museet arbeidet aktivt med en praksis som inkluderer samarbeid med lokalbefolkningen gjennom utstillinger, formidling, DKS-tilbud og forskning. Intensjonen er å endre museets perspektiv ved å skape rom for ønskene, interessene, erfaringene og kunnskapen til vårt publikum (Johansen 2006; Johansen 2012; Nicolaysen 2016; Nicolaysen 2018; Johansen 2022). Med sitt særegne konsept, som setter publikums erfaringer i sentrum, tilbød Brokenships en mulighet for Alta Museum til å fortsette å skape og utforske museal relevans gjennom denne type inkluderende museal praksis.

Dog, veien frem til vår egen Brokenships-utstilling var ikke rettlinjet. Første hinder var av økonomisk art, prisen var fire ganger høyere enn vår budsjettpost for midlertidige utstillinger. Kunne museet innvilge en så kostbar utstilling? Vår seksjon forhandlet med ledelsen i flere runder, fordi det å skape relevans involverer å tørre å løpe en risiko (Nielsen 2015:365). Da museet til sist besluttet å ta inn utstillingen, ble det avgjørende argumentet at konseptet realiserte et viktig punkt i Alta Museums strategiplan: målsettingen om å aktivt inkludere lokalbefolkningen i vår utstillingsproduksjon (Alta Museum 2016:2). Brokenships-konseptet kunne for oss virkeliggjøre en type museumspraksis hvor publikum ble «reposisjonert fra passiv forbruker til en aktiv medprodusent» (Lanz og Montanari 2014:17) og gikk fra å være «users and choosers to makers and shapers» (Cornwall og Gaventa 2001:50). Brokenships bar i den forstand på kimen til en mulig endring i relasjonen mellom museum og publikum, som kunne bidra til å begrense museal autoritet. Jeg skal i denne artikkelen prøve å svare på to spørsmål: Hvordan bidro Brokenships-konseptet til å fremme relevans, deltagelse, dialog og inkludering av vårt lokale publikum ved Alta Museum, og hvordan aktualiserte et internasjonalt utstillingskonsept lokale og særegne tapsopplevelser?

Alta Museum ble det første museet i Norge som lagde en egen versjon av Brokenships. Museet måtte samle inn gjenstander lokalt som skulle komplementeres med gjenstander fra den internasjonale samlingen. Vi var en gruppe med fagansatte ved museet som jobbet med utstillingen. Jeg, som daværende seksjonsleder, var hovedansvarlig. Seksjonsleder for markedsavdelingen Anita Tapio, museumslektor Kristin Nicolaysen, konservator Lena Karlstrøm og driftsleder Jan Roger Eriksen var medarbei-

dere. Vi jobbet ikke som isolerte aktører; alle avgjørelser ble fattet i åpen og tverrfaglig dialog i forkant og underveis i utstillingsperioden. Alta Museum ble i realiteten en arbeidsplass både for selve utstillingsproduksjonen og for min analyse av utstillingen. En museal fremstilling av hjertesorg ble en emosjonell, annerledes og meningsfylt opplevelse, både for museet og for vårt publikum. Det var ikke uproblematisk, og arbeidet var til tider meget krevende. Brokenships ble allikevel et eksempel på hvordan en spesifikk museal praksis kan skapes gjennom utstillingsproduksjon. Denne artikkelen representerer på så måte et kunnskapsgrunnlag, som kan illustrere hva slags sted et museum faktisk kan være.

Et internasjonalt konsept i en lokal kontekst

What can one do with the frail ruins of a love affair? ... A safe place for public commiseration ... A place to store all the painful triggers of past loves ... (Vištica og Grubišić 2017:6–7).

Konseptet til Museum of Broken Relationships innebar å skape et offentlig sted som skulle ta vare på og dele menneskers personlige gjenstander og historier om kjærlighetsbrudd. Vi søker nære relasjoner, og vi sørger når våre relasjoner brytes. Kjærlighetsbrudd representerer en betydelig emosjonell belastning som kan skape psykisk stress assosiert med økt risiko for depresjon (Larson og Sbarra 2015:405). Allikevel eksisterer det få offentlige arenaer eller ritualer i vårt samfunn som markerer samlivsbrudd, som tillater oss å uttrykke hjertesorg, og som kan hjelpe oss å håndtere slike livsomveltninger. Følelser rundt brudd skjules ofte i en privat sfære. Mange fremstiller seg selv med en kontrollert fasade

hvor idealisert perfektjonisme råder. I vår tid blir noe så "komplekst, mirakuløst og magisk" som menneskelig samhandling ofte redusert til en status i sosiale medier (Vištica og Grubišić 2017:8). I kontrast til dette vedholder Brokenships-konseptet viktigheten av å verdsette det vanskelige ved å gi sorgen til hver enkelt av oss en stemme:

Unlike destructive, self-help instructions for recovery from grief and loss, the Museum offers the chance to overcome an emotional collapse through creativity ... You are not alone! (<https://brokenships.com/explore?open=about-museum>)

Brokenships-konseptet bygger på en påstand om at du kan komme styrket ut av sorg hvis den bearbeides og deles. Det er trøst i å vite at du ikke er alene. Bidragsytene tilbyr en rensende opplevelse ved å sette ord på sin historie og skille seg av med gjenstanden som symboliserer den tapte kjærligheten. Larsen og Sbarra (2015:400) konkluderte likeså i sin studie av romantiske kjærlighetsbrudd med at når en person bruker ord til å beskrive sitt brudd, formes forbedret selvinnsikt, velvære og man kan gjen-skape ens identitet separert fra partneren, som over tid skaper psykologisk fremgang.

Olinka Vištica fortalte meg under arbeidet med utstillingen at konseptet vant gjenklang blant folk, og gjenstander har blitt donert til museet i en jevn strøm siden det ble opprettet:

Uansett hva motivasjonen for å donere personlige eiendeler kan være – om det dreier seg om ren ekshibisjonisme, terapeutisk frigjøring eller enkel nysgjerrighet – likte folk ideen om å stille ut sin emosjonelle arv som et slags rituale, en høytidelig seremoni. Samfunnet vårt anerkjenner ekteskap, begravelser og selv

skoleavslutninger, men nekter oss en formell anerkjennelse av et brutt forhold, til tross for den sterke følelsesmessige virkningen det har. Sagt med ordene til Roland Barthes (1977): Hver lidenskap har i siste stund sin tilskuer ... det finnes ikke noe amorøst offer uten et avsluttende teater. (Fra Brokenships-utstillingens introduksjonstekst)

Brokenships-konseptet omhandlet kjærlighetsbrudd, et tema som er kjent, relevant og meningsfylt for de aller fleste: «For anyone who has ever caught a flicker of love and seen it disappear» (Vištica og Grubišić 2017:5). Folk fra ulike bakgrunner inviteres til å bidra aktivt til museets utstillingsproduksjon ved å dele egen hjertesorg. Dette publikumsfokuset gjør Brokenships-konseptet egnet til å utforske et mer demokratisk musealt ståsted. Museet kan slik være et sted som verdsetter folks erfaringer, tilbyr personlig vekst, transformasjon og helbredelse (Varutti 2023:72; Morse 2021). De mange Brokenships-utstillingene vist verden rundt representerer nettopp 'et avsluttende teater' for de som velger å delta.

Men ifølge Simon (2016:21) er det ikke tilstrekkelig for museer bare å være tematisk relevante og meningsfulle. Publikum må likevel *velge* å bruke sin tid på museet. Dette er relevanst teori i forlengelse av Wilson og Sperbers (2004:609) analyse av hvordan man overfører og mottar informasjon gjennom tale. For å bli et relevant valg må informasjonen som tilbys, stimulere en kognitiv effekt som skaper mening, som er ansett som viktigere enn innsatsen som kreves for å oppnå ny informasjon. For å realisere en Brokenships-utstilling ved Alta Museum måtte vår lokalbefolkning anse konseptet som relevant nok til at de valgte å delta. Gruppen som arbeidet med utstillingen ved Alta Museum, gjorde derfor et metodisk

valg tidlig i planleggingen om å aktivt bruke og utvide konseptet, nettopp for å gjøre det mer lokalt relevant. Det internasjonale Brokenships-konseptet handlet i all hovedsak om tapt kjærlighet, men utstillingsgruppen innledet umiddelbart debatt og diskusjon rundt hva vi kan gjøre og ikke gjøre innenfor disse rammene. Simon (2016:68) påpeker at det å skape relevans ikke bare handler om å endre innholdet i opplevelsene museet tilbyr, men å metaforisk bygge nye dører inn til museet. Utstillingsgruppen valgte å inkludere flere ulike typer brutte relasjoner. Flere ulike typer brudd tilsvarer flere slike 'nye dører', som gjorde utstillingen relevant for flere.

Denne utvidelsen av konseptet materialiserte seg på to plan. Først bestemte utstillingsgruppen at brutte relasjoner kunne inkludere død. I starten av innsamlingen, i dialog med mulige givere, ble så museet spurt om vi kunne inkludere brudd på samisk kulturell identitet, som konsekvens av fornorskning. I vår fortolkning av konseptet var publikums stemme verdsatt, derfor valgte vi å legge konseptuelle begrensninger til side ved å åpne konseptet ytterligere. Museet ville invitere inn og aktualisere slike lokale erfaringer som er av relevans for mange i Alta-samfunnet. Ved å inkludere død og tap av kulturell identitet valgte vi som fagansatte å gi slipp på noe av vår autoritet ved å la publikums innspill og fortolkninger utvide konseptet. Dialog avfødte ny kunnskap om hvilken form en Brokenships-utstilling kan ta. Ifølge Black (2012:8) er dette selve essensen i et samhandlende og inkluderende museum.

Utstillingsgruppen var også i dialog med Brokenships grunnleggere, som godkjente våre konseptdringer. Olinka Vištica fortalte oss under arbeidet med utstillingen at vår lokale samling ble en usedvanlig mørk versjon av Brokenships. Allikevel er Broken-

ships et 'feel-good'-utstillingskonsept som utfordrer våre ideer om sorg, kjærlighet og kulturarv, fordi historiene, selv de triste, belyser menneskets evne til å overleve, til å søke glede og finne en vei videre etter brudd.

Innsamlingen: «Har du noen gang hatt hjertesorg?»

Vi vil gjerne takke alle de anonyme minnebærerne, fordi deres forgangne kjærligheter gjorde dette museet mulig. (Sitat fra introduksjonstekst i utstillingen ved Alta Museum.)

Alta Museums lokale versjon av Museum of Broken Relationships avhang i sin realisering av anonyme bidrag av personlige gjenstander fra vårt publikum. Pabst, Johansen og Ipsen (2016) beskriver hvordan museer i økende grad samarbeider med sin lokalbefolkning og verdsetter personlige beretninger. Der personhistorier tidligere ble brukt bare for å 'krydre' den store historien museene fortalte, er målet nå å få frem alternative og individuelle historier for å synliggjøre den variasjon og kompleksitet som eksisterer i samfunnet (Pabst, Johansen og Ipsen 2016:10). Om de blir tatt på alvor kan de gjøre museer til dagsaktuelle og relevante dialoginstitusjoner. I Brokenships-konseptet er de personlige historiene satt i sentrum: «It is a museum about you, about us, about the ways we love and lose» (<https://brokenships.com>). Men ville Brokenships-konseptet oppleves som meningsfylt nok til at museet ville motta lokale bidrag? Var folk villige til å skilles fra sine minnegjenstander? Og hva slags historier og gjenstander ville museet få fra vårt publikum? Vårt innsamlingsarbeid ble omfattende og preget av utstrakt, aktivt oppsøkende virksomhet for å fremme lokalt engasjement.

Utstillingsgruppen lagde en oversikt over et mangfold av sosiale arenaer i Alta, frivillige organisasjoner, lag, foreninger, bibliotek, skoler, institusjoner, bedrifter og kultursentre.¹ Vi utviklet et manus og fordelte steder mellom oss i gruppen før vi reiste rundt til disse små og store forsamlingene og møtte folk ansikt til ansikt for å spre vårt budskap. Ved hvert møte ble en kort presentasjon av Brokenships-konseptet etterfulgt av en oppfordring om bidrag. I henhold til relevanst teori var ordlyden i det vi kommuniserte verbalt til vårt publikum i innsamlingsarbeidet avgjørende for å skape et lokalt engasjement for konseptet, som igjen kunne fremme deltagelse. Det hjalp, syntes vi, å bryte isen med en rett-på-sak-tilnærming, med humoristiske undertoner og betimelige kunstpauser: «Ja, nu ska vi snakke om de nære ting. Har du noen gang vært forelska? Har du noen gang hatt kjærlighetssorg, eller mistet noen nær deg? Eier du en gjenstand som ikke lar deg glemme? Nå kan du anonymt gi din gjenstand og dele bruddets historie i vår nye utstilling. Alta Museum skal lage en utstilling som gir sorgen en stemme, og kanskje akkurat DU og dine livserfaringer kan bidra.»

Som beskrevet hadde utstillingsgruppen valgt å benytte en mer inkluderende definisjon av brutte relasjoner:

Alta Museum håper på stort lokalt engasjement så vi kan gjøre Brokenships-konseptet til vårt eget. Derfor ber vi deg åpne ditt hjerte, let i skuffer og skap, del dine innerste historier, og skill deg av med

dine kjære minneting. Det trenger ikke være gullringen, eller noe dyrt og stort. Vi har kun ett krav: For å minske kostnadene våre ber vi om relativt små gjenstander og korte, men ekteføyte, historier. Utover dette er alt mellom himmel og jord relevant, så lenge tingen er knyttet til en brutt relasjon. Og brutte relasjoner defineres i denne utstillingen hovedsakelig som brutte kjærlighetsforhold. Men kan også omhandle tap av identitet eller det å miste familiemedlemmer og venner ved død eller migrasjon.

Vi begrunnet også bidrag i henhold til konseptet, at det å knytte minnet om et brudd til en gjenstand og en beskrivende tekst kan være en selvhelbredende handling (Vištica 2017:8).

Bidragstjerne kunne logge sin historie i et samtykkeskjema på en nettside (<https://www.brokenships.com/?open=contribute>), hvorpå de mottok en e-post med instruksjoner om å signere samtykkeskjemaet og sende gjenstanden til museet.² Tross vår oppfordring om å sende med posten valgte mange å levere gjenstanden sin med et personlig oppmøte ved museet, med forklaringer som «vanskelig å si farvel ...» eller «jeg ville følge gjenstanden helt frem ...» eller «jeg bor rett ved, så det var mer lettvent enn å poste ...». Men for enkelte ble avleveringen alt annet enn lettvent. Noen gikk frem og tilbake mellom skranken og døra flere ganger før de klarte å forlate gjenstanden fysisk. Personlige avleveringer endte ofte med følelsesladde samtaler mellom

1. I innsamlingsarbeidet besøkte vi blant annet Gula sjøsamiske forening, Alta Kvenforening, Kvinnenettverket Quann, Alta bibliotek, Alta folkehøyskole, Seniorsangen, Altafjord kystlag, ulike utenlandske foreninger, Ungdommens hus og Alta Historielag.

2. På samtykkeskjemaet hvor giver delte sin historie, kom det tydelig frem at alle ansatte som jobber med utstillingen, har taushetsplikt, at alle bidrag ble anonymisert i utstillingen, og at ved signatur gis samtykke til å donere sin gjenstand til Museum of Broken Relationships, som ikke er returnerbar. Samt at samtykke gis til at deres historietekst kan brukes, lagres og publiseres på ulike fora som samlingsarkiv, hjemmeside, utstilling og forskning ved Alta Museum og ved Museum of Broken Relationships.

bidragsyter og museumsansatt. Når et tydelig behov for å snakke ble uttrykt, var det vanskelig å ikke bli følelsesmessig involvert: «Jeg ser du er opprørt ... Skal vi sette oss på mitt kontor og snakke litt over en kopp te?» Slik havnet utstillingsgruppen i situasjoner hvor vi fikk en rolle i folks sorg-håndtering, en oppgave vi som museumsansatte hadde lite eller ingen erfaring med. Som Silvén og Björklund (2006:14) konstaterer burde allikevel manglende psykologisk kompetanse ikke bli en unnskyldning for å slippe å engasjere seg med det vanskelige ved museer. Denne form for nærhet har en verdi i seg selv (Bäckström 2016). Ved at vi tillot nærhet, skapte vi verdifulle menneskemøter og en opplevelse for våre besøkende at museet verdsatte deres livserfaringer.

Som beskrevet av Varutti (2023:71) kan slik affektiv kuratering som i Brokenships resultere i en problematisk prosess som ikke så lett lar seg forutse eller kontrollere. I rommet mellom vår agenda om å lage en emosjonelt engasjerende utstilling og publikums subjektive reaksjoner kan det oppstå misforståelser, tap av kontroll og intensjonskonflikter. Museal utforskning av samfunnsaktuelle tema som er tabubelagte eller kontroversielle, som i dette tilfellet brudd, kreves særskilte hensyn og individuelle løsninger (Pabst, Johansen og Ipsen 2016). Medvirkningen handler nettopp om å gi slipp på museets kontroll på utstillingens innhold. Det var givernes valg hvilke personlige bruddhistorier de ville dele. Men dette er en krevende museal praksis, og de museumsansatte var noe uforberedt på å håndtere de sterke sorgreaksjonene som oppstod. Det ble en psykisk påkjenning, og i øyeblikket måtte vi bare stå i det og være åpne for det som kom. Å interagere med mennesker i sorg gjorde at vi ble tvunget til å gå ut av vår rolle som ansatt og isteden møtes som menneske til menneske. Det

eneste vi kunne tilby, var sympati og et lyttende øre. Som påpekt av Silvén og Björklund (2006) er det ikke behagelig å være en ansatt når museer bryter konsensus ved å nærme seg tema som er vanskelige, problematiske og tabubelagte. Grunnleggende retningslinjer gis av ICOMs etiske regelverk, men vår erfaring med Brokenships viste at det trengs mer veiledning på de konkrete og etiske utfordringene som skapes av en medvirkning som dette (Pabst, Johansen og Ipsen 2016:10).

I vår oppsøkende virksomhet fikk utstillingsgruppen umiddelbart betydelig respons i samtale med folk. Mange delte sine historier om tapte kjærlighet på stedet: «Kan æ donere en hel eske?» Likevel klikket få på lenken for å bidra til å begynne med. En måned før utstillingsåpning var vi i tvil om det ville bli et norsk Brokenships. Så, like før fristen gikk ut, begynte bidragene å strømme inn. Museet mottok til sammen 56 gjenstander. Mange valgte å skille seg av med sine minnegjenstander og sende dem «i eksil til Museum of Broken Relationships» (Vištica 2012:8). Giverne hadde blitt berørt, og deres valg om deltagelse i utstillingen kan tolkes som en opplevelse av at konseptet som gav mening, verdi og relevans.

Gjenstandene: «Anonyme minnebærere av forgangen kjærlighet ...»

Hverken folk eller ting kan noensinne bli fullstendig glemt og forkastet ... Og hvis disse varierte og elliptiske gjenstandene og historiene formidler noe universelt om deres fortellere, så er det beslutningen om å forlate ensomheten, ønsket om å dele, og lengselen etter å bli forelsket igjen (Sitat fra utstillingens introduksjonstekst.)

Gjenstandene Alta Museum mottok ble en samling preget av et overveldende mangfold: dukkehus, fars gamle sko, parfymeflaske, dikt, tørkede blomster, CD, teddybjørn, T-skjorte, forlovelsesring, brosjé, rød plastblomst, brudesko, slips, jeans, brudeantrekk i skinn, kinobilletter, mynt, julekalender, vietnamesisk dukke, påfuglfjær, potet og bursdagskort, nøtteskall, vase, samiske dukker og smykker. Museet mottok mange strikkeplagg i form av ullsokker *læsta*. Det er kaldt i nord, og de mange bidrag av ullplagg var kanskje et vitnesbyrd om at mye kjærlighet legges i en varm sokk, både de man får og de man strikker og gir til andre.

Det er ikke bare museer som bevarer gjenstander. Mennesker og familier har sine egne ivaretatte gjenstander (Johansen og Asvaldsdottir 2012:3). Enkelte ting er meningstunge, viktige og levende for dem som vet hvordan tingen er forbundet med sterke hendelser og opplevelser i deres liv (Silvén og Björklund 2006:5). Historiene deler viktig innsikt i og kunnskap om hvordan mennesker i vår tid knytter følelser, mening, minner, identitet og kulturarv til de fysiske gjenstandene vi omgir oss med.

Grunnleggerne av Brokenships beskriver konseptet som universelt, gjenkjennbart og allmennmenneskelig. Allikevel vil utstillingene fra ulike steder uunngåelig blir farget av lokal kultur og historie. Diversitet oppstår fordi publikum selv fra sted til sted lager innholdet. I en utstilling skjer det en produksjon av kunnskap som er situert, aldri objektiv, og som alltid skjer i grenselandet mellom historiske, teoretiske og sosiale kontekster (Bäckström 2016:15).

Gjenstandsbidragene representerer «autentiske snapshots av menneskelig erfaring i verden akkurat nå» (Vištica og Grubišić 2017:

9), og slik blir denne utstillingen også en inngangsport til å lære noe om Altas samfunn.

I etterkant av utstillingen kontaktet jeg tre av bidragsyterne og intervjuet dem med åpne spørsmål om hvordan de opplevde sin deltagelse i Brokenships:³

Forholdet var vevd inn i hele min eksistens ... Og smerten da det ble slutt, var like sterk som ved et dødsfall. Men uansett hvordan sorgen så ut, ville jeg hedre minnet og løfte det frem. En emosjonell opplevelse som var bra på det stedet jeg var på da ... Jeg la mange følelser i den tingen og sendte den på reise, for å få følelsene omplassert og få distanse til sorgen. ...

Veldig symbolsk å gi den fra seg, samtidig fikk den tingen leve videre der ute for seg selv. Det handlet ikke om tingen, men det den tok med seg, en del av meg inn i museet.

Sterkt at min historie kunne bli en del av de felles historiene til oss i Finnmark. Jeg har noe å bidra med. Det å tørre å la min historie få en plass kan hjelpe andre som står oppi det. Det ble en reise for meg, det å skrive teksten og å velge gjenstand hjalp meg i egen sorgprosess ... Veldig fint å være med. Og det handlet for meg ikke om å dyrke det triste, men om å verdsette det fine. Det handlet om kjærlighet, og hadde det ikke gjort så veldig vondt, hadde det ikke vært kjærlighet. Kjærlighet har sin pris.

Samlet sett representerte alle de lokale bidragene en sorgpreget versjon av Brokenships. På grunn av vår utvidelse av konseptet

3. Utover samtykket giverne gav ved sitt gjenstandsbidrag, har disse informantene også gitt samtykke til å intervjues og til at intervjumaterialet kunne brukes i en artikkel. De har også fått mulighet til å vurdere og godkjenne fremstillingen av deres sitater underveis i skrivearbeidet med denne artikkelen.

hadde museet mottatt mange gjenstander som representerte død, men også mange særs triste og mørke kjærlighetshistorier. Vištica fortalte oss at da hun skulle komplettere vår samling med gjenstander fra den internasjonale samlingen, valgte hun ut flere humoristiske historier i et bevisst forsøk på å balansere ut det melankolske inntrykket. Dette for å bevare Brokenships-konseptets budskap om helbredelse, emosjonell støtte og menneskets evne til overlevelse.

«Kjære lille du, du e ikke aleina ...»

Som konsekvens av å utvide konseptet i vårt lokalt situerte Brokenships mottok Alta Museum en helt særegen type gjenstander som representerte brudd på kulturell identitet som konsekvens av fornorskningsspolitikk. Som beskrevet utførte utstillingsgruppen en konseptutvidelse for å fremme relevans for flere, og ideen om å inkludere brudd av kulturell identitet oppstod tidlig i innsamlingsarbeidet i dialog med mulige bidragsytere. Når også de utenfor museets vegger så potensialet i en lokal konseptutvidelse, ble utstillingsgruppen inspirert. Museer er møtesteder som skal tørre å vekke debatt og berøre samfunnsaktuell tematikk. Derfor valgte vi å anerkjenne slike erfaringer som relevante innenfor Brokenships-konseptet. Dette er i tråd med Janes og Sandell (2019:14), som fremhever at museumsaktivisme som dette er nødvendig. Først når «verdier som ydmykhet, sammen-veving, åpenhet, empati og dialog» ligger til grunn, kan museer adressere relevante samtidsutfordringer og bidra til positiv endring også utenfor våre vegger.

Utstillingsgruppen grep derfor muligheten til å utforske hvordan fornorskningss-

og assimileringsspolitikken, utført av den norske stat med målsetting om å erstatte samisk språk og kultur med det norske, forårsaket personlige brudd i kulturell tilhørighet og identitet, tap av språk og kunnskap om egen kultur (Minde 2010). Dankertsen (2014;2022:2) skriver om hvordan slike brutte relasjoner har skapt kollektiv historisk traume og sorg blant mange samer, som påvirker nåtidige relasjoner. En fortid med fornorskning har fortsatt store konsekvenser for enkeltindivider og grupper i dag. Dankertsen (2014:12; 2022:5) hevder at en anerkjennelse av denne tapsopplevelsen er viktig for å styrke samisk felleskap i samtiden.

Et eksempel på en gjenstand hvor giveren fortolket sitt Brokenships som brudd med sin kulturelle identitet, var en innrammet versjon av et selvskrevet dikt (se fig. 1 neste side). Bidragsyter fortalte oss at «dette var diktet jeg skrev da jeg endelig turte ...».⁴

Diktet deler en personlig beretning om å ikke kjenne sitt samiske opphav på grunn av fortielse, sorgen og sinnet over det tapte, etterfulgt av stoltheten over å ta samisk identitet tilbake. Sagt med giverens egne ord under et intervju etter utstillingen:

For meg er forsoning å ikke være sint og trist mer. Jeg føler sinne over det som har blitt påført mitt folk. Jeg prøver å forsones meg med det jeg ble fratatt. Det har skjedd og det var ikke riktig, jeg vil komme dit at jeg kan leve med det. Jeg har bare bruddstykker av min egen kultur, mye har forsvunnet på veien. Jeg lever i det samiske uten å vite hva jeg mangler, rotløs i min egen kultur. Men nå tar jeg det tilbake. Er på evig leit,

4. Anonymisering er et viktig prinsipp i Brokenships, dog like viktig er giverens intensjoner. Dette bidraget ble utstilt med giverens navn etter giverens ønske. I denne artikkelen er alle gjenstander og informanter anonymisert, derfor anonymiserer jeg også dette bidraget slik at alle kilder er fremstilt enhetlig.

Kjære lille du, du er ikke aleina ...
Kanskje datt du åver det i lokalhistorien
eller ei søster færtalte dæ det
Kanskje trudde du ikke på det ville ikke tru...

Kanskje kjente du språke du ikke færtår
spille på vare strænga i dæ
Kanskje folte du jåiken fylle ditt jærte
me nåkka ... gått
Kanskje har du bare visst det

Kanskje søkte du i fålkettellingan
fikk det bekræfta...

Kanskje va det vanskeli å ikke kunne
dele med nån
varmen som spredde sæ i dæ, fra fot til isse
Spenninga ved å oppdage det ulåvlic
Kanskje va det vanskeli
å ikke kunne færtælle mor di
om gledn sãm fylte dæ
Å ikke kunne færtælle far din
om roen i sinne
åver endeli å vite kæm du e
Vite kor du kãmmer fra
Vite kor du har det fra

Kanskje bynnte du å søke ætter mer vitn
Folte at du måtte finne ut
alt om dæm før dæ
At du måtte vite alt om ka sãm skjedde
Alt om kor det blei av

Når vissheta kãmmer, å historien blir kjent
har du kanskje kjent sinne

Sinne mot dæm
sãm tok fra dæm sitt morsmål
Sãm tok fra dæm ståltheta åver si færtti
Sãm færtbøy dæm
å hedre sin far og sin mor
Sinne mot dæm sãm lot det hær skje...

Når vissheta kãmmer, å historien blir kjent
har du kanskje følt sårgen

Sårgen di bæstemor bar
når ho ikke kunne færtmidle
kjerliheta
til sin lille sønn
på språke sãm va hennes

Sårgen når ho ikke lenger kunne synge
di værsan ho sjøl fikk
i vuggegave

Sårgen din åldefar bar
når historian han elska å færtælle
blei fatti å flat på et fræmmed språk

Værsan og historian sãm færtvant...

Kanskje har du følt sårgen
åver sjøl å ikke ha lært
det myke språke sãm skulle vært ditt

Kjære lille du, du er ikke aleina!

Kjære lille store du
det er du sãm er vælsigna
me rikdåmmen det e
å slippe take på skammen
å finne fred med di færtti
å finne tilbake til kæm du e

De e du sãm har oppdaga
den rikdåmmen kultur kan je dæ
Sãm kan føre den vidre
til dæm ætter dæ
me stålthet å glede

FIGUR 1: Fotografi av innrammet dikt gitt som gjenstand til Brokenships-utstillingen.

egentlig. Leter etter det som er mitt og som skulle vært mitt, og finne tryggheta i det. Jeg har bare bruddstykker, men jeg plukker med meg alt som kommer.

I sin livstid har giveren opplevd en overgang fra en situasjon hvor samisk kultur var nesten usynliggjort, til noe giveren i dag kan være stolt over. Men giveren forblir søkende og må takle den emosjonelle tvetydigheten som oppstår i forsøk på å finne nye måter å artikulere sin samiske tilstedeværelse og identitet på (Dankertsen 2022:5). Giverens erfaringer og opplevelser kan bidra til vår forståelse av temaet fornorskning. Det som fra ett perspektiv fremstår som et enkelt menneskes traume og motgang, blir fra en annen vinkel biter i det store puslespillet som er vår samtid, og som skildrer sammenhenger som det er viktig å fortelle om (Silvén og Björklund 2006:10). Og som påpekt av Bäckström (2016:41) har konflikter, friksjon, motsetninger og usikkerhet også en plass innenfor museal utstillingsproduksjon.

Fortielsen av samisk språk og kultur etterlot få rom som tillot å uttrykke følelser i tilknytning til kulturelt tap. Giveren av diktet forteller at det å skrive ut ting, sette ord på følelser og fortelle sin historie gjennom poesi hjalp i egen forsoning. Utstillingsgjenstander som dette kan representere en offentlig visualisering av kulturelle brudd som kan bli steg på veien mot forsoningen og en anerkjennelse av samisk kultur og identitet som verdifull.

Utstillingsrommet: Scenen er satt ...

For å sette gjenstandene i fokus, og for å hedre skapernes beskrivelse av Brokenships som et kunstprosjekt, valgte utstillingsgruppen å designe utstillingsrommet med et stilrent preg. Sorte vegger i et rom fylt av

hvite pidestaller, noen smale, firkantede med kun en gjenstand, og noen rektangulære, med flere gjenstander og tilhørende etiketter.

Konvensjonell museal praksis har lenge fremmet en helhetlig tilnærming til historien og kulturarven museene belyser. Med utgangspunkt i fagkunnskap lagers en rik fortolkende kontekst hvor originale og unike gjenstander samles inn og settes i scene (Bitgood 2014:83). I den forstand representerer Brokenships en annerledes type museumsutstilling som overskrider samtidens etablerte måter å lage utstillinger på, fordi gjenstandene som samles inn og stilles ut er kun forent av å være individuelle vitnesbyrd om brutte relasjoner. Gjenstandene presenteres uten den kategorisering, systematisering og kontekstualisering som vanligvis preger kuraterte utstillinger, hvor gjenstandene er omhyggelig utvalgt av museets fagansatte. Utstillingsgruppen valgte også å ikke bruke glassmonter, inspirert av Taussigs (2004:315) påstand om at glass skaper avstand mellom publikum og gjenstanden: «Starting with the smashing of the vitrines whose sole purpose is to uphold the view that you are you and there is there and here you are – looking at captured objects, from the outside ... ». Publikum skulle stå fritt til å lese historiene og ta gjenstanden nært i øyesyn og berøre den. For noen kan denne mangelen på trygge rammer som faglig kontekstualisering og monter gir, gjøre at utstillingen oppleves forvirrende og uvant. Men på den andre siden kan denne åpenheten gi rom for publikums egne fortolkninger og følelsesmessige, sensoriske responser.

I det Varutti (2023:62) beskriver som 'affektiv kuratering', eksperimenterer museer i dag med en utstillingspraksis spesifikt rettet mot å påvirke publikums følelser og skape emosjonelt engasjement, mening



FIGUR 2: Fotografi av Brokenships-utstillingen ved Alta Museum.

og relevans. Utstillingsgruppen valgte å inkludere flere visuelle elementer som kunne berøre og samtidig synliggjøre lokal valør på vår Brokenships-utstilling; vår egen form for affektiv kuratering. Stemningsskapende sitater kunne skimtes i skinnende, mørke bokstaver på de sorte veggene: «The sight that met us in Alta was difficult to look at. Everything was just ruins»⁵ (uttalt av H. Nygård i forbindelse med et DKS tilbud ved museet). Det er museers oppgave å si noe essensielt om mennesker som skaper et ekko på tvers av tid og rom. Sitatet beskriver etterkrigstidens ruiner som følge av den brente jords taktikk. Utstillingsgruppen ville illustrere hvordan utstillingsbidragene inngår i en større meningssammenheng enn det rent individuelle. Ved å lage en visuell referanse til de brutte relasjoner som fulgte i kjølvannet av andre verdenskrig, åpnet vi opp for lokalhistoriske erfaringer som har preget Alta-samfunnet frem til vår tid. Neste sitat ble uttalt av Hilde Søraa i forbindelse med en utstilling ved Alta Museum i 2017: «I didn't

know my father talked Sami until after he passed away» (Johansen 2017:2).⁶ Dette refererte til de lokale gjenstandene museet mottok som beskrev brudd med samisk identitet som konsekvens av fornorskning. Og til sist, et sitat av E. Ahbez, som hyllet kjærligheten: «The greatest thing you'll ever learn is just to love, and be loved in return.»

I tråd med den minimalistiske sort-hvitt-stilen ville utstillingsgruppen inkludere et kunstverk i hvitt som kunne smykke de sorte veggene i utstillingsrommet. Vi inviterte den lokale kunstneren Linda Zina Aslaksen til museet, hvor jeg presenterte utstillingen for henne. Utstillingsgruppen gav kunstneren fritt spillerom til å tolke Brokenships kunstnerisk og til å velge motiv. Ved å inkludere en samtidskunstners egne fortolkning fikk museet enda et nytt perspektiv på utstillingen (Bodo 2012). Aslaksen valgte å male et dekorativt tre med dype røtter som for henne var en visuell assosiasjon til kjærlighets- og familieband. Treet strakte seg over i et abstrakt design i

5. Vi valgte å ha disse veggstatene på engelsk siden museet har en stor andel engelskspråklige besøkende i visningsperioden.

6. Uttalelsen ble gjort i utstillingskatalogen til utstillingen «Na, maid dál? Samisk kulturarv på vei hjem».

overkant av veggene med assosiasjoner til nordlys. Kunstnerens bidrag ble dekorativt og gav museet en visualisering av konseptet i form av et tre. Samtidig som hun inkluderte enda en lokal referanse; Alta er kjent som Nordlysbyen.

Alle gjenstandene ble utstilt anonymt, bortsett fra to historier hvor givne selv ønsket å ha med sine navn. Historiene ble presentert på norsk og engelsk ved gjenstanden. En uredigert og personlig gjengivelse med ordene til givne om hva gjenstanden betød for dem, og hvordan den symboliserte en brutt relasjon. Disse gjenstandene får sin mening ut fra det de har vært med på. Det materielle og det immaterielle, de fysiske egenskapene og deres beretning, er uadskillige deler av givners personlige opplevelse (Silvén og Björklund 2006). Med like mange tekstforfattere som det var gjenstander, utviste utstillingstekstene stor variasjon i lengde, stil, ordlyd og innhold.

De 56 gjenstandene som ble samlet inn lokalt, skulle stilles ut med 35 utvalgte gjenstander fra den internasjonale samlingen. I utgangspunktet ønsket Olinka Vištica bare å inkludere 48 lokale gjenstander, slik at utstillingsrommet ikke skulle oppleves som overfylt. Men for utstillingsgruppen var historiene til hver enkelt bidragsyter mer verdifull enn et rent estetisk uttrykk, og i dialog med Vištica fikk vi til sist gjennomslag for å vise 51 av de lokale gjenstandene.⁷

Interaktivitet og respons: ord for sorg og ord for trøst

Stories that had once had meaning to only two souls immediately resonated

with an audience, strangers who recognized that heartache all too well (Vištica 2017:7).

Samtidig som utstillingsgruppen ville hedre den kunstneriske estetikken, tilrettela vi også for taktil interaktivitet, fordi vi ville gi publikum mulighet til å samhandle med utstillingen. Vi oppfattet aktiv deltagelse som viktig for å skape en publikumsrettet utstilling, og vi tilbød toveis kommunikasjon gjennom en hjerteformet selfieramme påskrevet «Broken or Not?», en gjestebok og to veggtavler med oppfordring om å dele «betroelser», «ord for sorg» og «ord for trøst» på små kort. Fortellingen er ikke ferdig fortalt, og vi inviterte publikum til å bidra til sorgens språk på en uhøytidelig måte. «Rommet endrer dem, og de endrer rommet» (Simon 2016:159). Responsen fra publikum var overveldende. Korktavlene ble fylt av skrevne tekstsnutter, små tegninger, hjerter og smilefjes, så mange at jeg måtte tømme tavlene flere ganger underveis i utstillingsperioden. Museet gav publikum en mulighet til å komme til orde, og responsen vitner om hvordan utstillingen ble brukt og mottatt (Silvén og Björklund 2006).

Alta Museum har stor internasjonal bredde blant våre besøkende, gjenspeilet i tekstene som var på blant annet engelsk, tysk, polsk, italiensk, spansk og kinesisk:

«I know you'll never love me, but I love you anyway, and that's ok.»

«Hi and all my love to all queer-fem folks! Keep on rocking!»

«Unnskyld, bestemor.»

7. Blant de fem gjenstandene som ikke ble utstilt, var en vase, et porselenssett og en parfymeflaske tatt ut fordi de var blitt knust i transport. Et bidrag var gitt uten skrevet historie i en forseglet konvolutt som bidragsyteren forklarte ikke måtte åpnes. Og et sett øredobber ble levert med en uleselig håndskrevet historie. Disse to ble tatt ut av utstillingen fordi de ikke var i henhold til konseptet om bidrag med både gjenstand og historie, og i begge tilfeller viste det seg vanskelig å oppdrive en historie fra givne.



FIGUR 3: Fotografi av interaktive veggtavler i Brokenships-utstillingen ved Alta Museum.

«Don't cry because it's over ... Smile because it happened ... -Jere- 2/7/18.»

«His name is Thomas. Now I call him Fuck.»

«Jeg er forelsket i en jente som er 15 år. Hilsen en gutt på 12 år. »

«Open relationship OR broken relationship? 27.07.18. Alta»

«Eksen min var ikke snill. Det så alle andre unntatt meg. Nå klarer jeg le av det og se at han virkelig var en slem fyr.»

«Although no words can take away the sorrow that you bare, may it be comforting to you to know that others care.»

Kortene inneholdt en variert blanding av gullkorn, visdomsord og klisjeer, både ektefølt og humoristisk. De besøkende var ikke passive, men interagererte på aktive og bevisste måter med utstillingens budskap. I

disse møtene oppstår det mening, dialog og relasjoner mellom publikum og utstillingen. Fellesskapsfølelser uttrykkes når publikum identifiserte seg med andres historier og samtidig delte sine egne, i tråd med konseptets helbredende 'du er ikke alene'-budskap. Noen av sitatene illustrerer publikums refleksjoner rundt konseptet, at det å dele er å hele. Gjennom slik interaktiv formidling fikk Alta Museum en verdifull anledning til å motta konkrete, skriftlige responser på utstillingen.

Utstillingsgruppen opplevde gjentatte ganger at vår mørke versjon av Brokenships berørte våre besøkende emosjonelt. Jeg observerte en amerikansk turist som tok til tårene etter å ha lest en av de tristeste historiene. Jeg henvendte meg til henne og sa, «this is an exhibition that carries a message of healing ...», men hun svarte, «No, I can't ...», og løp gråtende ut av utstillingen. «Sensory experiences are privileged portals to emotional experiences», hevder Marzia Varutti (2023:69). Museer kan være affektive steder som påvirker og skaper emosjo-

nelle reaksjoner i samhandlingen som finner sted mellom utstillingen og publikums subjektive minner, erfaringer, personlighet, forventinger og egenskaper (Varutti:62–63). Videre viser slike reaksjoner og interessen for skriftlig bearbeidelse på kortene at Brokenships-konseptet er inne på noe. Sitatene, mener jeg, illustrerer at museumsbesøkerne ønsker og griper muligheten, når den byr seg, til å skape mening for seg selv gjennom deltagelse og dialog (Black 2012: 10).

Utstillingen vekket interesse ikke bare lokalt, men også nasjonalt. Da utstillingen stod ferdig, ble vi intervjuet av NRK- og utstillingen ble omtalt i tidsskriftet *Museum*.⁸ «Hvite sokler danner små øygrupper i utstillingen Museum of Broken Relationships og inviterer på en oppdagelsesferd hvor gjenstander og tekster tar de besøkende med inn i andre menneskers tankekammer» (Sørstrøm 2018:1). Sørstrøm skriver at Alta Museum klarte å skape emosjonelt engasjement blant lokalbefolkningen i Alta på imponerende og tydelig vis. Antall donasjoner, påpeker hun, er en direkte indikasjon på at museet lyktes i å bygge tillit i innsamlingsarbeidet. Sørstrøm beskriver utstillingen som rørende, men også noe repetitiv, og hun etterlyser mer informasjon om utførelsen av det lokale innsamlingsarbeidet. Selv om det hadde vært interessant å inkludere mer om det, var museet pålagt kontraktsbaserte begrensninger.

Gjenstandene og historiene skulle stilles ut på sitt eget grunnlag, uten øvrig kontekstualisering utover introduksjonsplakaten skrevet av skaperne av Brokenships. I henhold til konseptet har nettopp denne salige blandingen av sårbare og rørende og sam-

tidig humoristiske historier og gjenstander en verdi i seg selv, som forteller noe om hva som er viktig i menneskers liv. I utstillingen observerte museumsansatte ofte at publikum responderte svært ulikt på de mange-fasettede gjenstandene. Der noen ville le av gjenstandene med underholdningsverdi, som de falske brystene som ble gitt av en ektemann, og som til sist ødela forholdet, ville andre gråte over historien om en far som forsvant inn i alzheimerens tåkeland. Black (2012:3) beskriver det som at «Samtidens publikum nekter å være passive mottagere av det museet tilbyr». Det viktigste for utstillingsgruppen var at utstillingen skapte respons, og at museet lagde rom for respons, og både de observerte reaksjonene, og de mange skrevne sitatkortene, vitner om at få besøkende forlot utstillingsrommet uberørt.

Formidling: «Nu ska vi snakke om de nære ting ...»

«Museenes publikum både teller og telles mer enn tidligere», skriver Hylland (2017:88). Dette økte fokuset på besøkstall er en konsekvens av et voksende krav, både nasjonalt og internasjonalt, om at museer skal være i dialog med, og ha kjennskap til, sitt publikum. Som påpekt av Hylland (2017:86) har en rekke «begrep på D – Dialog, Demokratisering og Deltagelse» – lagt føringer som utfordrer museenes publikumsrelasjoner. Publikum er nå i økende grad deltagere i museumsarbeid fordi folks kunnskap nå anses som relevant i museenes historiefortelling.

I fengende og nyskapende formidling ligger det et potensial til å bli mer dynamiske, demokratiske, overraskende og levende steder som setter publikum først.

8. En bidragsyter og jeg ble intervjuet til radioprogrammet Ekko. «Kjærlighetsorg på utstilling», NRK radio, 19. juli 2018.

Alta Museum har en målsetting om lokal medvirkning i vår utstillingsproduksjon og formidling, og Brokenships muliggjorde begge. Sorg over brutte relasjoner angår de aller fleste. Utstillingsgruppen benyttet Brokenships-utstillingen til å gjøre Alta Museums dører litt bredere og skape dialog og inkludering gjennom ulike formidlingsaktiviteter.

Alta Museum er privilegert med høye besøkstall grunnet vår verdensarvstatus, og gjennom utstillingsperioden ble det registrert 47 753 besøkende. Ved å sammenligne med besøksstatistikk fra tidligere år kunne jeg konstatere cirka 20 % økning i antall norske besøkende i utstillingsperioden. I kategorien lokale besøkende som besøker museet alene, var antallet høyere enn året før. For de øvrige kategoriene årskort, barnehage, skole og høyskole var antall besøkende omtrent likt. Gjennom formidlingen av Brokenships-utstillingen lagde museet nye dører for nye folk og fanget publikums oppmerksomhet på nye måter, med mulighet for både formell og uformell samhandling (Black 2005; Black 2012; Wilson og Sperber 2004; Bettum, Maliniemi og Walle 2018; Simon 2016).

Åpningen av Museum of Broken Relationships

På åpningen av vårt Museum of Broken Relationships lagde utstillingsgruppen et stemningsfullt arrangement som feiret og hyllet utstillingen og bidragene, og som lot publikum få føle på både sorg og glede. Scenen ble satt med Prosecco ved inngangen, fire ansatte på barkrakker rundt flygelet plassert midt i kafeen, med publikum rundt i en nær sirkel. Inspirert av variasjonen som eksisterte blant gjenstandene museet mottok, ville vi poengtere at det

finnes mange ulike typer kjærlighet og like mange typer brudd; fra de sorgfulle, sinte og undrende til de humoristiske. Ansatte leste opp utvalgte donasjonstekster og ledsaget hver type brudd med musikk, utvalgte låter fremført av sangeren Hege Sofie Nilsen, akkompagnert av pianist Nils Anders Mortensen.⁹ Jeg deler tre av de mange gjenstandshistoriene vi delte med publikum:

Gjenstand 42. Kinobiletter.

Låt: 'No more tears. (Enough is enough)' og 'Nå vil jeg skilles Johanne' 1 refreng. Jeg forelsker meg sjelden. Men jeg forelsket meg i deg. Aldri har jeg blitt så dårlig behandlet av en mann. Aldri har jeg vært med en mann som var så lite til å stole på som deg. Aldri har jeg vært med en mann som var så følelsesmessig ustabil som du. Aldri har jeg brukt så lang tid på å komme over noen som deg. Jeg har heller aldri vært så tiltrukket av noen som deg. Men nå har jeg tatt et valg. Jeg slipper deg aldri tilbake i mitt liv igjen, uansett hva du sier eller gjør. Din sjarmerende djevel... Disse kinobillettene har ligget i min lommebok lenge. Fra en av våre gode stunder. De ligger der og minner meg om deg. Men nå vil jeg ha deg ut av hodet mitt, ut av hjertet mitt, gå videre. Bli lykkelig igjen – uten deg. Du skal aldri få meg igjen!

Gjenstand 54. CD av Susanne Sundfør.

Låt: «You might say...»

To års kamp for å holde hodet over vannet. Barna var små, jeg hadde ikke tid til å tenke på meg selv, mine behov. Men omsider kunne jeg løfte blikket og der var du. På Internett. Du tok meg med storm. Jeg hadde et eget, lite hefte hvor jeg skrev alle dine fine ord om meg. Det

9. En fullstendig liste over låtene som ble fremført er tilgjengelig etter litteraturlisten.

var ikke noen bremses på i det hele tatt. Det var enten eller med deg. Du bodde langt borte, men kjørte den lange turen hit til meg annenhver helg. Du flyttet hit, jeg ville at du skulle bo for deg selv, men det var det ikke snakk om. Du flyttet inn. Det ble en heftig tid – og fungerte ikke i lengden. Jeg måtte be deg om å flytte ut igjen. Du tok det tungt. Du flyttet tilbake til meg – og ut igjen. Dro tilbake til der, du bodde før. Susanne Sundfør sin såre, voldsomme musikk treffer meg rett i hjertet og magen og er et sterkt og vondt minne om denne gode og vonde tiden.

Gjenstand 35. Smykke. Låt: «I'm Kissing you»
'Ikke glem meg' sa du da vi tok farvel. Du løsnat dåpssmykket i nakken din og la det i hånden min. Vi hadde kun kjent hverandre i to uker, men det var lenge de to beste ukene i mitt liv. Jeg tenker fremdeles på deg, og lurar på hva som kunne ha skjedd om vi ikke hadde tatt farvel der i den mørke sommernatten ...

De personlige historiene og musikken skapte en magisk stemning i rommet det er vanskelig å sette ord på. Sjelden var et publikum så lyttende og følelsesmessig engasjert. De nikket og smilte bifallende. Da Sputniks låt ble sunget, høstet det latter-salver; da konflikt og død ble beskrevet så vi tårer og gråt. Historiene vekket ydmykhet for livets mangfold og uforutsigbarhet. En giver som deltok på åpningen, beskrev det slik:

Det var veldig fint å ha et slikt ritual når tingene skulle presenteres for første gang, rammen rundt var varm og gripende ... Litt skummelt å se min lille hjertesorg som en del av det hele ... Utstilt med alle andres små, fine historier som allikevel er av stor betydning, selv om de handlet om dagligdagse og underkommuniserte ting. Jeg besøkte utstillingen flere ganger etter åpningen.

«Alle hverdagens ting inngår i framtidens historie» (Silvén og Björklund 2006:5). Gjennom Brokenships-utstillingen ble museet et sted som dannet relasjoner mellom folk og gjenstander, hvor opplevelsen var i sentrum, ikke bare forklaringer (Bjerregaard 2014:118). Og på åpningen lyktes museet i å skape et rom som tillot publikum å dele sorg, å kjenne på allmennmenneskelige følelser man alle bærer på, men sjelden deler i fellesskap. Det er nettopp gjennom slik formidling at relevans oppstår og kan defineres (Nielsen 2015:366).

Heldagsseminar: «Tap, sorg og lindring»

Inspirert av Brokenships-konseptet valgte utstillingsgruppen å arrangere et lukket heldagsseminar med tema sorghåndtering. De inviterte deltagerne var studenter fra faget sosialmedisin ved Norges arktiske universitet, Campus Alta. Vi satte sammen et panel av fagfolk fra ulike profesjoner som jobbet med tematikken tap, sorg og lindring, for å danne en arena for utveksling av refleksjoner og erfaringer rundt sorghåndtering.¹⁰ Museer kan finne sin hensikt ved å skape sammenfall mellom institusjonens

10. Heldagsseminaret ble gjennomført ved Alta Museum den 20. mars 2018 med følgende innlegg: «Møte med uønskede hendelser», Eli Synnøve Skum Hanssen, beredskapskoordinator Alta kommune; «Mening, tap av mening og meningsløshet», Øyvind Oksavik, sogneprest Alta kirke; «Sorgen har mange ansikt», Jon Tore Martinsen, daglig leder ved Sisa Kultursenter; «Med krig og flukt i bagasjen», Amina Awad, hjelpepleier. Awad kom til Norge fra Somalia i 1999; «Hvordan bruke gjenstander og narrativer i sosialt og sosialpedagogisk arbeid», Liv Bodil Eide, universitetslektor ved Institutt for barnevern og sosialt arbeid, Norges arktiske universitet.

mål og publikums interesser (Simon 2016: 92–93). I dette seminaret ble vår formidling relevant og sammenfallende med sosialmedisinsk undervisning.

Seminaret fant sted inne i selve utstillingen, og første del bestod av faglige innlegg, som spente tematisk bredt fra tap av nære relasjoner ved brutt kjærlighet til sykdom, flukt eller død, alle vinklet mot overlevelse og sorghåndtering. I påfølgende gruppearbeid benyttet vi Brokenships-utstillingen aktivt, en interaktivitet designet for å skape emosjonelle responser og erfaringer (Varutti 2023:67). Deltagerne valgte en gjenstand og diskuterte i smågrupper og i plenum hvordan akkurat denne gjenstanden berørte dem. For oss museumsansatte ble dette en mulighet til å observere hvordan deltagerne responderte og interagererte med utstillingen. Ble de endret av opplevelsen utstillingen gav dem (Bjerregaard 2014: 122)?

Disse to utvalgte historiene skapte engasjert dialog og følelsesmessige reaksjoner:

Gjenstand nummer 8. Pappa sine sko. 06.08.1939–25.10.2010. Alta, Norge.

Han gikk med dem når han var frisk. Han tok de på når han gikk for behandling. Det var disse skoene han bar på vår siste hyttetur sammen, da var det høst. Det var disse skoene han tok på, før han noe nølende, låste døra og gikk fra hjemmet sitt som han hadde bygget 40 år tidligere. Han sa ingenting, jeg sa ingenting. En time senere gikk vi de lange korridorene på sykehuset. Vi er tre søsken som kan si: «Dette er pappa sine sko.» Skoene stod ved siden av senga hans den kvelden det var på tide å dra. Det var den kvelden det begynte å snø. Takk!



FIGUR 4: Fotografi «Fars sko» og andre gjenstandsbidrag til Brokenships-utstillingen ved Alta Museum, her plassert sammen i markedsføringshenseende.

En deltager sa at denne historien var hans favoritt. Han beskrev skoens eiere ved å tolke skoene; pene skinnsko viste at eieren var kvalitetsbevisst. Samtidig bar skoene preg av å være slitt og velbrukt, og var reparert flere ganger, derfor var eieren en nøysom og fingernem mann. Historien og skoene minte deltageren om hans egen far. Du kan 'lese' noe om eieren ved å se på en gjenstand og samtidig relatere en annens sorg til din egen, og slik er gjenstander hverdagslivets kulturminner (Johansen 2012:3).

Gjenstand nummer 44. Forlovelsesring. 4 år. Tromsø, Norge.

Dette er en forlovelsesring fra da jeg var forlovet med en 'skapnarkoman', manipulativ og løgnaktig psykopat som jeg aldri skulle latt få manipulere meg. Etter fire år innså jeg hva han holdt på med,

hvilket grep han hadde om meg og hvordan han ødela for meg. Da jeg gjorde det slutt ruset han seg og truet han meg med kniv. Jeg tenkte at 'dette er de drapene man leser om i avisene' Jeg gjemte meg på hemsene med kattene i stedet for å stikke ut av leiligheten, fordi jeg var redd for at han skulle drepe kattene. Heldigvis hadde han tatt så mye piller at han etter hvert ble immobil. Da ringte jeg til ambulansen for at jeg ikke skulle bli anklaget for drap for ikke å varsle om overdosen. Ambulanse-personnellet er fortsatt noen av heltene i mitt liv fordi de var de eneste i helsevesenet som forstod alvoret da. Etter en natt med telefoner rundt til familien hans hjalp de meg med å overbevise helsevesenet om å få ham tvangsinnlagt slik at jeg skulle slippe å møte han igjen. De neste dagene pakket jeg sammen det som var bare mitt (klær, bøker og noen cder), tok med kattene og flyttet til mine foreldre. Han terroriserte meg et halvt år etter, men var heldigvis redd for å dukke opp hos mine foreldre. Det er bare en person jeg hater i verden, og det er han. Jeg hater han fordi han stjal de årene og relasjonene av mitt liv. Da jeg ble fri fra ham feiret jeg med å hoppe i fallskjem. Ringen har jeg tatt vare på for å smelte den om, men jeg innser at jeg aldri vil ha et smykke laget av noe som har med han å gjøre.

Historien vitner om hvor mye som kan ligge skjult i en gjenstand. Hverdaglige ting transformeres til noe helt annet på grunn av deres ytre tilhørighet og forbindelse med «menneskers indre minner og erfaringer, forestillinger og fantasier» (Silvén og Björklund 2006:9). Denne historien førte til diskusjoner om utfordringer studentene vil kunne møte i fremtiden. Lærerne poengterte at i sin kommende profesjon må stu-

dentene utvikle sin kompetanse både gjennom teori og følelsesmessig engasjement. «Feelings becomes a doorway to meaning» (Varutti 2023:67). Deltagerne uttrykte at seminaret og utstillingen inspirerte dem på et både faglig og personlig plan.

Poesiaften: «Overcoming emotional collapse through creativity ...»

Poesi er en uttrykksform som beskriver hjertesorg i alle sine former, en kreativ handling som setter ord på følelser og deler dem. Derfor besluttet utstillingsgruppen å arrangere en poesiaften. Den første tilbakemeldingen kom fra glade besøkende med en gang de kom inn døra. «Dette har vi ventet lenge på, at dere på museet skulle gjøre noe slikt!» Vi engasjerte to lokale poeter til å lese egne dikt og lage et dikt inspirert av Brokenships-utstillingen. Linda Tangen og Karen Anne Buljos dikt bestod av utvalgte ord fra gjenstandshistoriene, som de fremførte sammen i et nydelig tospann:

Nøkkel i snøen
 ORD
 SÁNIT
 SAMEDUKKA
 SÁMIDOHKKA
 KOSEBAMSEN
 GUOVŽŽAČIVGA
 PLASTHENDENE
 PLASTIHKKASGIEĐAŽAT
 BRYSTVORTENE
 ČIČĀEOAIVVIT
 SMYKKENE
 ČIDÁT
 FJÆR
 DOLGI

Poetene ble etterfulgt av «åpen mikrofon» hvor publikum i salen spontant kunne gå frem å lese poesi. Vi var spent på om pub-

likum ville tørre, men vår uro ble gjort til skamme. Mange gikk frem og delte både egne dikt og favorittdikt av andre forfattere, som for eksempel «Kjærlighetssangen» av Jens Børneboe. Deretter fant dialog sted mellom poetene og publikum om det å skrive poesi, hvordan det som er vanskelig å snakke om, er lettere å formidle i poesiform, hva som inspirerer, og hvordan poesi brukes til å bearbeide sorg. Kvelden ble preget av en åpen, varm stemning, diktene var sterke uttrykk for følelser, og en fortrolig dialog fant sted mellom dem som delte dikt, og publikum som responderte. Under poesi-aftenen ble Alta Museum arena for noe helt spesielt, hvor publikum fikk dele sine dikt og tanker, og hvor deltagerne opplevde både sorgbearbeiding og mening.

Konklusjon

Contrary to its evocative title, the Museum of Broken Relationships is full of life, yearning, and hope. It is a tribute to the resilience of the human spirit, which is, luckily and amazingly enough, almost always ready to give love a new chance (Vištica og Grubišić 2017:9).

Gjennom et detaljert tilbakeblikk på Brokenships-konseptet, innsamlingen, utstillingsproduksjonen, gjenstandene vi mottok og formidlingen vi gjennomførte har jeg vist at utstillingsarbeidet ble både krevende og givende.

Det har vært utfordrende for meg å skulle analysere Alta Museums utstillingspraksis, når jeg selv var involvert i utstillingsarbeidet. Jeg anerkjenner at min nære tilknytning til utstillingsprosjektet, og min deltagelse i både planlegging og gjennomførelse, kan ha påvirket utfallet av mine funn og min analyse. Da jeg besluttet å skrive en artikkel om denne utstillingen var

det fordi jeg opplevde den som annerledes. For å oppnå en refleksiv analyse av de empiriske data var det en forutsetning å få avstand til prosjektet og til min egen forforståelse. Jeg leste bøkene skrevet om Brokenships konseptet, jeg hadde flere samtaler med alle i utstillingsgruppen og jeg valgte ut en gruppe informanter blant Brokenships deltagere, som jeg intervjuet i flere omganger for få frem deres opplevelser og vurderinger, som gikk utover mine egne. Jeg vedkjenner også at rekrutteringen av informantene var påvirket av min nærhet til prosjektet. Som deltager i prosjektet kjente jeg alle bidragsyterne og et mer representativt og tilfeldig utvalg av informanter kunne ha bidratt til at andre type opplevelser hadde blitt delt.

En annen utfordring var at utstillingen fant sted i et relativt lite lokalsamfunn hvor vi som museumsansatte møtte mange av bidragsyterne ansikt til ansikt, og noen av dem kjente vi også fra før. Når et museum ber om personlige beretninger på denne måten kan det være etisk, emosjonelt og psykisk krevende. Medlemmene i utstillingsgruppen var ikke godt nok forberedt på hvilken påkjenning det ble å møte mennesker i dyp sorg. I så henseende kunne museet tatt grep og innført rutiner for å bedre ivareta enkeltpersoners behov for støtte.

Med en refleksiv holdning til utstillingsprosjektet som bakteppe vil jeg nå returnere til de spørsmålene jeg stilte innledningsvis. Hvorvidt kunne Brokenships bidra til å fremme relevans, deltagelse, dialog og inkludering av vårt lokale publikum ved Alta Museum? Og, kunne et internasjonalt utstillingskonsept aktualisere lokale og særegne tapsopplevelser? Brutte relasjoner er et evig aktuelt og allmennmenneskelige tema som de aller fleste av oss kan identifisere seg med. Jeg har skildret hvordan Alta Museum

valgte å ta inn Brokenships-utstillingen med den intensjon at konseptet skulle realisere medvirkning av museets lokalbefolkning. Samtidig vil jeg spørre hva reell medvirkning innebærer og hvorledes medvirkning eventuelt ble realisert.

Som Bettum, Maliniemi og Walle (2018:20) beskriver eksisterer det fortsatt fallgruver, selv etter mange år med aktivt arbeid for å gjøre museumsinstitusjoner mer inkluderende. I motsetning til en mer etablert museal praksis, hvor museets fagansatte er i den privilegerte posisjonen at de har alle svarene, ofte presentert uten noen form for publikumsinngripen, tillot Brokenships medvirkning ved at gjenstandene og historiene til publikum ble selve utstillingsinnholdet. Publikum medvirket slik gjennom sin deltagelse, samtidig som Alta Museum beholdt noe av sin styrende autoritet i utførelsen av utstillingen, ganske enkelt fordi gjenstandsinnsamlingen var innrammet av spesifikke forbehold. Publikums medvirkning var dermed ikke uforbeholden, da valg av gjenstand måtte være knyttet til en brutt relasjon. Videre hadde publikum heller ingen påvirkningskraft når det kom til oppsett, design eller utforming av selve utstillingen. Jeg vil også trekke frem at til tross for at konseptet virket relevant for mange, var det en klar overvekt av kvinnelige deltagere. Det eksisterte altså konseptuelle begrensninger og utstillingen ble preget av kjønnsasymmetri.

Tross disse konseptuelle forbeholdene valgte mange å delta. Mine beskrivelser av innsamlingsarbeidet viser at Brokenships ble godt mottatt i Alta, dokumentert gjennom et mylder av donerte gjenstander. Videre medvirket publikum til konseptendringer. Jeg har vist hvordan utstillingsgruppen tilnærmet seg dette internasjonale utstillingskonseptet med en noe eksperimentell holdning. I dialog med vårt publikum utvidet

utstillingsgruppen konseptet ved å inkludere gjenstander som symboliserte tap av kulturell identitet og død. Museet var en katalysator, mens publikum tok ideen videre. Ekstern fortolkning førte til intern innovasjon, og museet mottok historier som innebar deling og aktualisering av erfaringer med fornorskning fra folk som lever i Alta-samfunnet. I så henseende endret denne utstillingen museets rolle fra å være en institusjon som er avsender av kunnskap, til en som også verdsetter publikums kunnskap i form av lokale og særegne tapsopplevelser. Det å engasjere publikum i utstillingsproduksjonen kan slik være med på å realisere museets fulle potensial som kunnskaps-genererende institusjoner (Bjerregaard 2014:122; Sigfúsdóttir 2023:98). Jeg må også anerkjenne at denne konseptendringen tok bort det opprinnelige og internasjonale konseptets fokus på rene kjærlighetsbrudd. Dette resulterte i en mer melankolsk og sorgtung versjon av Brokenships. Når noe legges til, faller noe annet bort.

Når museer gjennomfører utstillinger som på ulike måter inkluderer medvirkning representerer hvert prosjekt en kontinuerlig omdannelse av erfaring til praksis. Nærheten som kommer av de museumsansattes deltagelse, kan også ha en verdi i seg selv. Line Engen beskriver det som at: «We stand in the messy middle of things, not on the outside. And our 'gold' is the closeness to this material» (2021:3). Emily Pringle (2019) mener at det er viktig å verdsette de forståelser innsideperspektivet frembringer. Museumsansatte som arbeider 'på gulvet' får førstehånds erfaringer med både fordeler og ulemper med en inkluderende museumspraksis.

Da utstillingen stod ferdig kunne museumsansatte observere at det oppstod personlige forbindelser og emosjonell respons mellom publikum og gjenstandene.

De skrevne veggkortene, spesielle øyeblikk som oppstod både i utstillingsrommet, og flere formålstjenlige formidlingsarrangementer vitner om det. God formidling er det som gjør utstillinger levende. «Når vi berøres, får det som formidles betydning for oss, og vi forbinder oss med det» (Ulvik 2023:74). Utstillingsgruppen ble fortalt av givere at deres deltagelse i utstillingen opplevdes positivt. Om kjernen i museumsarbeid er å berøre og skape gode menneskemøter, vil jeg påstå at Brokenships lyktes i den forstand.

Brokenships gjorde, slik jeg ser det, noe mer enn bare å vise fram gjenstander. Det handlet om å verdsette folks historier. En giver sa til meg ved avlevering av sin gjenstand: «Det ble en grei avslutning på det som brast ...». Tre andre givere uttrykte da jeg intervjuet dem etter utstillingen, at deltagelsen frembrakte en ny relasjon til museet:

«Det var noe personlig æ gav, som gjorde meg kjent med museet på en mer personlig måte.»

«Når vanlig folk trekkes inn i arbeidet til museet, og da blir det litt mere ditt.»

«Jeg kom absolutt nærmere Alta Museum. Ble mer klar over museets rolle i samfunnet, som et samlende sted for Altas befolkning og ikke bare for turistene. Etter å ha vært med på utstillinga begynte jeg å bruke museet mer aktivt.»

Gjennom utstillinger som Brokenships, har museer mulighet til å bli enestående og minneverdige steder, hvor gjenstandene, historiene, formidling, interaktivitet og medvirkning kan berøre og aktivisere publikum. Etter endt utstilling sendte museet alle Alta-gjenstandene til Zagreb, hvor de har blitt en permanent del av den voksende internasjonale samlingen. Min visjon er at Alta Museum vil ta Brokenships med videre, slik at

museet også i fremtiden blir et slikt *samlende sted* for vårt publikum, igjen og igjen.

Litteraturliste og andre kilder

- Alta Museum 2016. Strategiplan. Verdensarvsenter for bergkunst – Alta Museum IKS 2016–2020. Alta, Alta Museum – Verdensarvsenter for bergkunst.
- Barthes, Roland 1977. *A Lover's Discourse. Fragmented*. London, Vintage.
- Bäckström, Mattias 2016. *Att bygga innehåll med utställningar. Utställningsproduktion som forskningsprocess*. Lund, Nordic Academic Press.
- Bettum, Anders, Kaisa Maliniemi og Thomas Walle (red.) 2018. *Et inkluderende museum. Kulturelt mangfold i praksis*. Trondheim, Museumsforlaget.
- Bitgood, Stephen 2014. *Engaging the Visitor. Designing Exhibitions That Work*. Edinburgh, Museums Etc.
- Bjerregaard, Peter 2014. A House for Untamed Thinking Re-connecting Research and Display at the Museum of Cultural History. I Francesca Lanz og Elena Montanari (red.). *Advancing Museum Practices*. Torino, Allemandi & C, s. 115–123.
- Black, Graham 2005. *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitors Involvement*. London, Routledge.
- Black, Graham 2012. *Transforming Museums in the Twenty-First Century*. London, Routledge.
- Bodo, Simona 2012. Museum as intercultural spaces. I Richard Sandell og Eithne Nightingale (red.). *Museums, Equality and Social Justice*. Abingdon, Routledge, s. 181–191.
- Cornwall, Andrea og John Gaventa 2001. From users and choosers to makers and shapers. Repositioning participation in social policy. I *Institute of Development Studies Working Paper*, vol. 27, s. 1–28.

- Dankertsen, Astri 2014. Samisk artikkulering: melankoli, tap og forsoning i en (nord)norsk hverdag. Dr.avh. Universitetet i Nordland.
- Dankertsen, Astri 2022. «It's more like it doesn't even exist»: stories of haunting as a way of resisting colonial elimination of Sámi presence. *AlterNative: An international Journal of Indigenous Peoples*, vol. 18 (3), s. 1–9.
- Engen, Line 2021 Practice-led Research in the Art Museum: Research on education practices led by the practitioners. *Nordic Journal of Art & Research*, vol. 10 (2), s. 1–27.
- Hylland, Ole Marius 2017. Museenes samfunnsrolle – et kritisk perspektiv. Om komplekse institusjoner og institusjonell lasteevne. *Norsk Museumstidsskrift*, vol. 3 (2), s. 77–91.
- Janes, Robert. R. og Richard Sandell 2019. Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism. I Robert. R. Janes og Richard Sandell (red.). *Museum Activism*. London, Routledge, s. 1–21.
- Johansen, Eva D. 2022. Samisk kulturarv tilbakeføres – innvirkninger på lokalmuseum og samfunn i Altafjorden, Sápmi. Dr.avh. Universitetet i Oslo.
- Johansen, Eva D. 2006. Utstillinger «Hjem i gamle dager» – et samarbeid mellom skolen og museet. I Heidi Merete Johansen, Heidi Elisabeth Stenvold og Ane Ringheim (red.). *Fra andehodeamuletter til kongekrabber*. Alta, Fagtrykk Alta, s. 49–60.
- Johansen, Eva Dagny 2012. Gjenstander og meninger i det post-koloniale museet. Kontaktsoner og autoetnografi. *Nordisk Museologi*, vol. 2012 (2), s. 18–32.
- Johansen, Eva Dagny 2017. *Na, maid dál? Samisk kulturarv på vei hjem*. Utstillingskatalog. Alta, Bjørkmanns.
- Johansen, Eva Dagny og Ragnhildur Asvaldsdóttir 2012. *Erindringer. Gjenstander og fortellinger. Et samarbeid mellom museum, skole og lokalsamfunn*. Alta, Alta Museum – Verdensarvsenter for bergkunst IKS.
- Kulturdepartementet 2021. Meld. St. 23 (2020–2021) Musea i samfunnet – Tillit, ting og tid. Melding til stortinget.
- Lanz, Francesca og Elena Montanari 2014. A Reflection on Innovative Experiences in 21st Century European Museums. I Francesca Lanz og Elena Montanari (red.). *Advancing Museum Practices*. Torino, Allemandi & C, s. 10–22.
- Larson, Grace M. og David A. Sbarra 2015. Participating in Research on Romantic Breakups Promotes Emotional Recovery via Changes in Self-Concept Clarity. *Social Psychological and Personality Science*, vol. 6 (4), s. 399–406.
- Minde, Henry 2010. Assimilation of the Sami – Implementation and consequences. *Acta Borealia*, vol. 20 (2), s. 121–146.
- Morse, Nuala 2021. *The Museum as a Space of Social Care*. London, Routledge.
- Nicolaysen, Kristin 2016. Erindringer II. Gjenstander og fortellinger. Et samarbeid mellom museum, skole og lokalsamfunn. Alta, Alta Museum – Verdensarvsenter for bergkunst.
- Nicolaysen, Kristin 2018. Erindringer III. Gjenstander og fortellinger. Et samarbeid mellom museum, skole og lokalsamfunn. Alta, Alta Museum – Verdensarvsenter for bergkunst.
- Nielsen, Jane K. 2015. The Relevant Museum: Defining Relevance in Museological Practices. *Museum Management and Curatorship*, vol. 30 (15), s. 364–378.
- NOU 2013:4. Kulturutredningen 2014. Oslo, Kulturdepartementet.

- Pabst, Kathrin, Eva Dagny Johansen og Merete Ipsen (red.) 2016. *Mot nye relasjoner mellom museum og samfunn*. Oslo, Norsk ICOM.
- Pringle, Emily 2019. *Rethinking research in the Art Museum*. London, Routledge.
- Sigfúsdóttir, Ólöf Gerður 2022. Museum-based research. Museological, institutional, curatorial and epistemological challenges. Dr.avh. University of Iceland.
- Silvén, Eva og Anders Björklund (red.) 2006. *Svåra saker. Ting och berättelser som upprör och berör*. Stockholm, Nordiska museets förlag.
- Simon, Nina 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA, Museum 2.0.
- Simon, Nina 2016. *The Art of Relevance*. Santa Cruz, CA, Museum 2.0.
- Sørstrøm, Hilde 2018. En samling av knuste drømmer. *Museumsnytt*, nr. 2. s. 34–38.
- Taussig, Michael 2004. *My Cocaine Museum*. Chicago, University of Chicago Press.
- Ulvik, Marit 2023. Å forske på egen praksis. I Line Engen (red.). *Spreng grensene: Når formidling blir forskning*. Trondheim, Museumsforlaget, s. 73–83.
- Varutti, Marzia 2023. The affective turn in museums and the rise of affective curatorship. *Museum Management and Curatorship*, vol. 38 (1), s. 67–75.
- Vištica, Olinka 2014. *Museum of Broken Relationships. A Diary*. Zagreb, MBR kolektiv.
- Vištica, Olinka og Dražen Grubišić 2017. *The Museum and Broken Relationships. Modern Love in 203 Everyday Objects*. New York, Grand Central Publishing.
- Wilson, Deirdre og Dan Sperber 2004. Relevance Theory. I Laurence R. Horn og Gregory Ward (red.). *The Handbook of Pragmatics*. Oxford, Blackwell, s. 607–632.
- Låter fremført på åpningsarrangementet**
- Des-Re 1997. I'm Kissing you. *William Shakespeare's Romeo + Juliet: Music from the Motion Picture*. Sony Music.
- Streisand, Barbra og Summer, Donna 1979. No more tears. (Enough is enough). *Bad Girls*. Columbia Records.
- Sputnik 1986. Skilles Johanne. *Sputnik 1*. Busk Records.
- Wesseltoft, Bugge og Endresen, Sidsel 1998. You might say. *New conception of jazz: Sharing*. Jazzland Recordings.
- Fjellgren, Jon Henrik 2014. Daniels joik. *Goeksegh. Jag er fri*. Sony Music.
- Purcell, Henry 1680. When I am Laid in Earth (Dido's Lament), fra operaen *Dido and Aeneas*.
- Fitzgerald, Ella 1959. Get Happy. *Get Happy!* Capitol Studios.

Fra poiêsis til duddjot

Om handlingsbåren kunnskap og rematriering av duodji

Jorunn Jernsletten

Várjjat sámi musea/Varanger samiske museum

jorunn.jernsletten@dvmv.no

Abstract

What does it mean to recreate a museum object that has gone out of use and is no longer produced? What kind of knowledge needs to be recreated? Production of traditional craft products is intangible cultural heritage. It relies on knowledge that is recreated every time it is used, which cannot be passed on without the action to which it is linked. The term action-based knowledge is used to denote this process but is also generally used for bodily-based knowledge. This obscures the distinctiveness of the knowledge required to produce objects. Aristotle's term *poiêsis* denoted the production process itself. In our time, it has slipped into the concept of practice, so that the distinction between different types of actions have been blurred. In the museums, old objects are still found and processes of recreating them are used in decolonization. Thus, knowledge traditions that were broken due to forced assimilation are resumed. Working with intangible traditions makes it clear that this type of knowledge is something you do, not something you have. The Northern Sami verb *duddjot* describes the production of *duodji*, Sámi crafts. Embedded in this activity are both *poiêsis* and practice, and from a scientific perspective also episteme, in the form of productive understanding. Through *duddjot*, you transform a material into an object while transforming yourself by expanding your own expertise so that it overlaps with other craftsmen in the present, past and future. Thus, you convey both technical knowledge and values.

Keywords:

- Craft
- Sámi
- museum
- *poiêsis*
- action-based knowledge

Hva innebærer det å gjenskape en museal gjenstand som er gått ut av bruk og ikke lenger produseres? Hvilken type kunnskap er det som gjenskapes? Produksjon av tradisjonelle håndverksprodukter er immateriell kulturarv, og impliserer at det er tradisjoner som gjenskapes hver gang de brukes og derfor ikke kan videreføres uten handlingen de knyttes til. Det er handlingen som bærer kunnskapen, derav begrepet handlingsbåren kunnskap. Et begrep som er mye brukt i

miljøet rundt Norsk håndverksinstitutt. I Maihaugens årbok beskriver Jon Boyer Godal (2007:18) prosessen knyttet til opparbeidelse av kyndighet i håndverk som identisk med opplæring i å snakke et språk. Her er jeg prinsipielt uenig, og jeg tror noe av problemet med å teoretisere rundt håndverkskunnskap bunner i at man ikke trekker ut det som skiller håndverk fra annen kroppslig lært kunnskap. Hva er særegent ved kunnskapen som kreves for å utforme

gjenstander fra materialer? Hvilke konsekvenser har dette for arbeid med immaterielle tradisjoner hvor overføring av kroppslig lært kunnskap er avbrutt? Hvilke alternative beskrivelser og forståelser kan hjelpe oss videre?

Jeg vil presentere ulike måter å beskrive hva som skjer når man frambringer konkrete produkter med hendene. Jeg utgår fra Aristoteles definisjoner og via Godals utlegning om handlingsbåren kunnskap til nyere forskning innen filosofi, antropologi og kulturvitenskap. Jeg presenterer samiske forskere som beskriver hvordan duodji-prosesser kan gjenopprette forbindelsen til tapt kunnskap, og hvordan den samiske begrepsbruken gjenspeiler en forståelse av at kunnskapen bor i handlingen. Slik håper jeg å bidra til en allmenn diskusjon om immateriell håndverkskunnskap.

Å gjenskape geavllet

Gjennom prosjektet Bærekraftig samisk emballasje har jeg som konservator og formidler på Várjjat sámi musea/Varanger samiske museum arbeidet med å formidle kunnskap om hva den samiske befolkninga i Varanger brukte til oppbevaring før plasten ble vanlig. Som konkret eksempel har jeg brukt *geavllet*, neverskrukker på norsk. Dette er kurver brettet av ett helt neverflak, med seljektivister som sammenbinding og hank. Prosjektet var finansiert av den norske Unesco-kommisjonen. Det var beregnet på skoleelever, som kom til museet og lagde sine egne neverkurver. Det resulterte også i et digitalt skoleopplegg.¹ I tillegg arrangerte jeg åpen dag, hvor voksne fikk mulighet til å lage seg neverkurver.

Dette prosjektet fikk meg til å reflektere over hva som skal til for å gjenskape gamle museale gjenstander, som har gått ut av bruk. Jeg velger å bruke begrepet «gjen-



Illustrasjon 1: Nylagde geavllet.

skapning», da denne artikkelen omhandler det å lage nye utgaver av gjenstander på museer, men ikke med vekt på en nøyaktig rekonstruksjon av materiale og prosess. Det handler altså ikke om kopiering eller restaurering, eller diskusjoner om prosessuell eller materiell autentisitet. Fokuset er på særpreget ved kunnskapen om å skape gjenstander med hendene.

Bærekraftig samisk emballasje

I prosjektet Bærekraftig samisk emballasje tok jeg utgangspunkt i en hverdagslig bruksgjenstand: geavllet, neverkurver, som tidligere ble laget etter behov av bark fra bjørketrær og brukt til å plukke bær, sanke egg eller oppbevare fisk. De rommer fra en til fem liter. De brettes av ett helt neverflak og bindes sammen med kvister fra seljetrær.

1. Se nettutstillingen <https://samiskemballasje.no/>

I museets egen samling har vi kun ett eksemplar. Den er relativt stor, med 28×8 i bunnflate og skjåskjært slik at den vider seg ut og er 80 cm i omkrets øverst. Den har ikke hank. Det eksisterer ingen ytterligere opplysninger, annet enn at den tilhørte Abraham Mikkelsen, som var en privat samler. Hans samling ble overtatt av Unjárgga gielda/Nesseby kommune i 1983 og dannet grunnsamlingen ved opprettelsen av Varanger Samiske Museum (VSM).

I museets permanente basisutstilling som ble ferdig år 2000 er det utstilt ett eksemplar av geavvlet, som ble solgt av Norges første feltarkeolog, handelsmann Andreas Nordvi på Mortensnes i Nesseby kommune til Oldsaksamlingen ved Universitetets Etnografiske Museum i 1878. Gjenstanden ble deretter overført til Norsk folkemuseum

etter andre verdenskrig, da den samiske samlingen ble tatt ut av den etnografiske avdelingen ved Universitetets Etnografiske Museum og innlemmet i Norsk Folkemuseums samling (Gjestrum 2001:68). Denne neverkurven er mindre, med rette sider og hank. Den var i lang tid lånt til basisutstillingen på Varanger samiske museum, som fikk eierskapet i 2019 gjennom Bååstede-prosjektet.²

Vi har altså tilgjengelig to eksemplarer av geavvlet på museet. For å formidle hvordan man lager geavvlet har jeg selv til-egnet meg kunnskap om bruk av never til kurver. Det er i det skogfinske miljøet på Østlandet fremdeles personer som formidler tradisjonelle måter å flette neverkurver. Jeg fikk anledning til å lære av Leikny Bekkevold (f. 1955), som holdt kurs på



Illustrasjon 2. Geavvlet fra 1900-tallet uten hank.



Illustrasjon 3. Geavvlet fra 1878

2. <https://digitaltmuseum.no/011023292539/baerspann-neverskrukke>

Raulandsakademiet sommeren 2021. Hun formidlet på en innsiktsfull måte sine egne erfaringer med løping (sanking) og fletting av never. Hun visste også om gjenstander som kun er laget ved å brette hele flak, men disse regnes innenfor den skogfinske tradisjonen som hurtige latskapsprodukter og har lav status.

I vårt sjøsamiske område i Varanger, lengst nord og øst i Norge, er det i dag kun bevart gjenstander av denne enkle typen, som er brettet, ikke flettet. Spørsmålet jeg har stilt meg er om det skyldtes latskap, eller om det kan være funksjonen til produktet som har bestemt utformingen? Multer og fisk er matvarer som avgir mye væske. De vanlige fletteteknikkene som brukes i skogfinske kurver er perforert av hull mellom flettestrimlene. Når man derimot bretter en hel kurv av ett enkelt flak, så er det kun gliper nederst i hvert hjørne av bunnflaten. Geavllet ble vanligvis brettet av fersk never. Når disse tørket ville neveren trekke seg litt sammen og eventuelle hull bli mindre.

Respons fra lokalmiljøet når jeg har lagt ut bilder fra prosjektet og gjennomført åpne arrangementer hvor deltakerne selv får lage geavllet, har vært kommenterer som: «Áddja [bestefar] lagde sånne når han var på multetur og glemte bøtta. Han fant store bjørke-trær, skar av nevera og bretta kurver. Det rant litt multesaft ut, men bærene ble med hjem» (Ragnhild Rajala Lautz, f. 1976), og: «Min far viste meg hvordan man lagde geavllet da jeg var barn. Når vi var på multemyra, så var det ikke alltid nok spann til alle barna, da kunne han lage slike for å plukke i. Når han var i elva og fisket harr, så brukte han geavllet til å oppbevare fersk fisk i» (Solbjørg Ravna, f. 1960). Geavllet har altså vært en vanlig bruksgjenstand ganske nært vår tid, og ble laget etter behov i situasjoner når man trengte dem. Håndverksprosessen var tilpasset den umiddelbare tilgangen til

materialet og det eneste verktøy man trengte var en kniv. Jeg har dessverre ikke funnet noen som kunne lære meg å lage geavllet, selv om de hadde sett det bli gjort som barn.

Gjennom prosjektet Bærekraftig samisk emballasje jobbet jeg med å gjenskape geavllet. Jeg er selv *duojár* (samisk håndverker) med duodji-utdanning fra Samernas folkehøgskola i Jokkmokk. Til daglig arbeider jeg med *mykduodji*, slik som å sy gåkti (samiske kofter), veve belter og skobånd, samt veve grener med ull fra mine egne sauer. For å lære om arbeid med never deltok jeg på et kurs, og tilegnet meg generell kunnskap om materialet. Jeg vet hvordan never bør håndteres, og etter en dag med prøving og feiling fant jeg de rette proporsjonene, det vil si forholdet mellom de ulike delene som gjør at et håndverksprodukt er estetisk tilfredsstillende og funksjonelt. Gjenstanden gjorde det mulig å utlede hvordan den var skapt. Dette mener jeg er en vesentlig forskjell mellom håndverkskunnskap, som fortsatt er tilgjengelig etter 150 år, formidlet gjennom en gjenstand, og annen kroppslig lært kunnskap, som omfattes av begrepet handlingsbåren kunnskap.

Handlingsbåren kunnskap

Begrepet handlingsbåren kunnskap assosieres med miljøet knyttet til det nåværende Håndverksinstituttet på Maihaugen, tidligere Norsk handverksutvikling. Godal og hans kollegaer så behov for et begrep som vektla hvordan immateriell formidling innen håndverket foregikk. Man tok utgangspunkt i hvordan den fysiske kroppslige erfaringen var selve grunnlaget for kunnskapen og at egenarten med denne typen kunnskap er at vi tar den til oss direkte gjennom herming og utprøving. Dette til forskjell fra kunnskap som er indirekte lært, for eksempel gjennom å lese ei bok (Godal 2007:19). Hos Aristotles går det på skillet mellom det man vet intel-

lektuelt, *epistêmê*, av Godal kalt 'vitande' og det man vet taktilt, gjennom praktisk erfaring lagret i kroppen, *technê*, av Godal kalt 'kunnande'. I begrepet handlingsbåren kunnskap synes også Aristoteles' tredje dyd knyttet til kunnskap, *fronêsis*, å være inkludert, på den måten at man ser opplæringen og utførelsen av kunnskapen som en form for praktisk klokskap, en utvikling av god dømmekraft i konkrete situasjoner (Rabbås 2013). Godal mener begrepet handlingsbåren kunnskap ikke gjelder bare for håndverk. Han påpeker at

nesten alt vi ber i oss av vitande og kunnande har eit eller anna slags handlande ved seg. På sett og vis finst det ingen annan kunnskap enn den handlingsborne. Å kunne tala er uttrykk for handlingsbore kunnskap, å kunne lesa og skrive lik eins. Å kunne gi uttrykk for det vi har lese og opplevd treng lik eins både førebilete og trening (Godal 2007:14).

For Godal er altså begrepet handlingsbåren nærmest altomfattende for all kroppslig innlært kunnskap. Når det gjelder håndverk presiserer han:

Det er uttrykk for lang tids øving. Det er ein parallell til språk og musikk og er såleis i prinsippet eit språk, eit uttrykk for det å vera menneske. Mennesket er ofte definert som eit verktøybrukande dyr. Verktøybruken i handverket er ein konstituerande del av det særigne ved den arten vi tilhøyrer (Godal 2007:14).

Her mener jeg Godal gjør formidlinga av det særigne ved håndverksopplæring en bjørnetjeneste. Ved å la begrepet handlingsbåren kunnskap innbefatte all kroppslig innlæring mister man skillet mellom handlinger generelt og handlinger som produ-

serer et konkret håndverksprodukt. Her var Aristoteles mer finmasket, ved at selve håndverksaktiviteten defineres som *poiêsis*, hvor det endelige målet er produksjon. Aristoteles skiller dette fra *epistêmê*, teoretisk kunnskap, hvor det endelige målet er sannhet; og *praxis*, praktisk kunnskap, hvor det endelige målet er gode handlinger (Rabbås 2013). I vår moderne språkdrakt har *poiêsis* falt ut og blitt en del av begrepet praktisk kunnskap. Kanskje er det her forskningen på den immaterielle håndverkserfaringen har en utfordring? Ved at praksisbegrepet brukes om alt som utføres, blir det vanskelig å forklare forskjellen mellom handling som skal resultere i konkrete gjenstander og handlinger som skal føre til praktiske konsekvenser.

Máhttit og diehtit

De nordsamiske verbene *máhttit* og *diehtit* viser til to ulike typer kunnskap. *Máhttit* er å kunne utføre noe i form av ferdigheter og kyndighet, som kroppens praktiske kunnskap. *Diehtit* er å kunne i form av å vite noe, som tankens teoretiske kunnskap. Professor i duodji ved Samisk høyskole i Kautokeino, Gunvor Guttorm, hevder at en vesensforskjell mellom *máhttit* og *diehtit* er at det kreves personlig erfaring for å *máhttit*, men det kreves ikke for å *diehtit* (Guttorm 2010:46).

Hun bruker sin egen opplevelse fra hovedfagsarbeidet i duodji som eksempel. Da intervjuet hun *duojárat* (samiske håndverkere) om hvordan de vurderte kvaliteten på horn som materiale. *Duojárat* forklarte at de veide hornet med *handa* og slik vurderte fastheten i hornet. De hadde *máhttit*-kunnskap på bakgrunn av sin erfaring som hornsløydere. Når de forklarte denne framgangsmåten til Gunvor Guttorm fikk hun *diehtit*-kunnskap om hvordan man kan vurdere hornkvalitet, uten at hun dermed selv hadde

opparbeidet seg ferdighet i å vurdere et horns kvalitet ved å veie det i handa (Guttorm 2010:47).

Et annet eksempel er hvilke økser som har vært brukt for å hugge tømmer til laf-ting. Man kan i prinsippet gjenkjenne ulike øksehuggmerker uten å måhttit, å være kyndig i bruk av øks. Det holder å diehtit, å kjenne igjen forskjellen gjennom å ha sett ulike øksehuggmerker. Det er hvis man skal gjenskape øksehuggene at man trenger å måhttit. Diehtit kan forstås som epistêmê og måhttit omtales som technê. Dette tilsvarende også skillet mellom vitande og kun-nande, som Godal trekker opp i forhold til handlingsbåren kunnskap (Godal 2007:18).

Poiêsis

Jeg mener at det i formidlingen av et hånd-verk er en type estetikk som innlæres, og som skiller en håndverker som mestrer noe fra en som bare kan kopiere etter en fastsatt mal. Det kreves noe annet for å selvstendig kunne bygge et hus fra grunnen av enn å sla-visk følge en arbeidsinstruks. Dette mener jeg betegnes av technê, en kunnskap som sitter i kroppen, men som vises kun når den anvendes. Professor i filosofi ved Universi-tetet i Oslo, Øyvind Rabbås, oversetter Aristoteles begrep technê til *kunnen* eller *kyndig*;³ Kyndighet er dyden som viser at man mestrer poiêsis, frambringelsespro-essen (Rabbås 2013).

Jeg ønsker å bringe håndverksforskningen videre ved å bringe inn klarere begreper for hva som kjennetegner denne typen kunn-skap. Nå er det slik at Aristoteles i tillegg til husbyggere og skomakere hadde kyndighet blant leger som et foretrukket eksempel. Det å produsere god helse i pasienten er et resultat av at legen har opparbeidet seg technê. Aristoteles skilte altså ikke mellom handling

som frambringer et konkret produkt som et hus eller en sko, og mer abstrakte resultater som god helse. Fellesnevneren er at det er resultatet av handlingen som er i fokus. God overveieelsesevne er essensielt, men gir for-skjellig utslag ettersom resultatet av kyn-dighet hos en håndverker, slik som en sko som er oppbevart i museenes magasiner, fort-satt kan bevitnes og gjenskapes 150 år senere, mens pasientens helse er tapt for våre under-søkelser.

Mitt behov for å finne et begrep som kan beskrive handlinger som leder til et konkret resultat, er at vi i museene oppbevarer mange av de konkrete resultatene i samlin-gene våre. Det er derfor en vesensforskjell mellom det en lege utrettet for 150 år siden, og det en håndverker lagde på samme tid, ettersom gjenstanden fortsatt er intakt, mens pasienten forlengst er død. Ved å stu-dere en geavlet i dag kan vi ta rede på mate-rialet og teknikk, og til en viss grad dedusere oss frem til bruk av redskap (antakelig kniv). Det gjør det mulig å gjenskape gjenstanden og la den materialisere seg på nytt. En tilsva-rende prosess innenfor pasientbehandling vil være umulig å gjenskape, både av fysiske og etiske grunner. Det er umulig å vite eksakt de fysiske egenskapene og sykdoms-bildet til pasienten, slik det ble oppfattet av en lege for 150 år siden. Og det vil være totalt uakseptabelt å eksperimentere med en 150 år gammel hypotese for hvordan man skal kurere en antatt sykdom. Det er altså denne vesensforskjellen som har gjort meg interessert i å finne måter å beskrive det særegne ved en håndverksprosess og resul-tatet den frembringer.

Formidlingsprosessen

Hvis det å kunne et håndverk er en spesiell form for kunnskap, hva er det da som er så

3. Rabbås 2013. Epostutveksling februar 2023.

spesielt med måten man opparbeider seg den nødvendige kyndigheten for å bli en håndverker?

Professor i antropologi ved Aberdeen Universitet, Tim Ingold, bruker James Gibsons (1979) begrep 'education of attention' for å forklare hva det er en erfaren håndverker lærer en ny håndverker. Det å lære seg en ferdighet involverer både observasjon og imitasjon. Den som skal lære seg et håndverk observerer hva erfarne håndverkere gjør, og imiterer ved å koordinere sine egne bevegelser for å etterligne andre håndverkere. Gjennom øvelser og egne observasjoner får nybegynneren gradvis en følelse med materiale og verktøy, og lærer å tilpasse sine egne bevegelser slik at de ligner den erfarne håndverkerens. Det er ikke ferdige oppskrifter som gis videre, det er formidling av hva det er viktig å legge merke til i selve prosessen, 'opplæring i oppmerksomhet' (Ingold 2000b:354).

For en nybegynner er hver bevegelse en gjentakelse av den forrige, et slag med hammeren eller et sting med nåla. Men for den erfarne er hvert slag og hvert sting unikt tilpasset hvor man er i prosessen for å oppnå det ønskede resultatet. Denne forståelsen av variasjon i tilsynelatende repeterende bevegelser er noe som ikke planlegges på forhånd, men tilpasses underveis. I antikken brukte man to ord for tid. Khronos er den kronologiske tid, som beskriver når ting skjer i en rekkefølge etter hverandre. Det er ofte slik en handlingsprosess framstilles, som etterfølgende elementer i en viss rekkefølge. Innen håndverk er det like viktig å ha et grep om den andre forståelsen av tid, kairos, som er det rette øyeblikket for å handle slik at det tjener ens formål. Dette er en kunnskap som enhver håndverker må opparbeide seg. Det å finne riktig tidspunkt for å slå inn spikeren eller klippe i stoffet. Det er spesielt viktig når man går fra planlegging til gjennomføring,

og handlingene blir irreversible. Man kan fjerne en krittstrek, men har man først klipt i stoffet, så kan det ikke uklippes igjen. Derfor er kairos nødvendig kunnskap for en håndverker, for å vite eksakt når man bør handle; når tiden er klar (Ingold 2011:54).

I sin doktorgradsavhandling om opplæring av sløydlerere for den svenske grunnskolen, går Anna Ekström i dybden av hva det er som læres bort og på hvilken måte. Gjennom å filme undervisningssituasjoner og analysere dem, beskriver hun formidlingssituasjonen. Fysisk nærhet og kontakt er karakteristisk i situasjoner hvor sløyd læres bort. Hun kaller dette 'intercorporeal instructions', som innebærer at en øvet håndverker ikke bare gjør relevante bevegelser sammen med nybegynneren, men også fysisk korrigerer nybegynnerens kropp og måten de holder verktøy på. Det gjør at den som opplæres får instruksjoner ikke bare gjennom synet, men også gjennom bevegelse og berøring (Ekström 2012:84).

Gunvor Guttorm kaller ferdighet som er oppbygd i kroppen gjennom bevegelser og handlinger for handas kunnskap. For å formidle dette til andre må man bruke handas språk, som er å demonstrere kroppslig gjennom handling (Guttorm 2001). Innenfor håndverket er det selve prosessen som er det sentrale. Gjenstanden kan ansees som formidlingsprosessens sluttprodukt, ifølge Guttorm (2010:48).

Produkter av menneskers aktivitet

Selv om håndverkeren begynte med en idé om hvordan gjenstanden skulle bli, så er det ikke slik at det å skape en gjenstand innebærer å overføre et forhåndsuttenkt design til den materielle verden. Gjenstanden utformes av regelmessige bevegelser i samspill mellom menneske og materiale, og sluttproduktet av denne prosessen vises i gjenstandens utseende (Ingold 2000a:345).

Ingold ønsker å vende fokus mot bevegelsene som skaper gjenstanden, fremfor å framstille prosessen som en virkeliggjøring av en idé som allerede er ferdig utformet forut for gjenstandens tilblivelse. Dess lenger bort fra konteksten gjenstanden var hjemmehørende i, dess mer framstår den som et statisk objekt for observasjon (som i utstillinger på museer og gallerier), og dess mer forsvinner frambringelsesprosessen bak det ferdige produktet. Dermed blir vi fristet til å se etter meningen med gjenstanden i idéen den uttrykker, heller enn i den aktivitet hvor den hører hjemme. Hensikten med å snu rundt på forståelsen av produksjon og ferdig produkt, er å bringe disse produktene av menneskelig aktivitet tilbake til livet, og tilbakeføre dem til prosessene hvor gjenstandene og de som bruker dem er sammenvevd (Ingold 2000a:346).

Jeg anerkjenner at det er håndverksprosessen som er kjernen i en gjenstands tilblivelse. Dette vil mange duojárat kjenne seg igjen i. For selv om hvert enkelt ferdige produkt kan oppfattes som et uttrykk for håndverkerens kyndighet, så er det alltid deler av prosessen som har vært mer eller mindre vellykket når materialet skulle formes. Det vil derfor alltid være i selve håndverksprosessen, i møtet mellom hendene, sansene, verktøyet og materialet, at en håndverkers kyndighet uttrykkes; dette kan ikke alltid leses i det ferdige produktet. Uten å kjenne råstoffet som var tilgjengelig, tidsrammen, omgivelsene, sammenhengen og forventningene til funksjonalitet, så kan man ikke verdsette gjenstanden som et sluttprodukt for den konkrete håndverksprosessen som den er et resultat av.

Jeg følger derfor Ingolds tankegang om at en gjenstand ikke er et uttrykk for en materialisering av et menneskes idé, men at gjenstanden oppstår i prosessen den ble frambrakt i og lever videre i omgivelsene den brukes i. Slik sett kan man si at en gjen-

stand 'dør' når den havner på museum, i den forstand at den er brakt ut av sin hjemmehørende kontekst for bruk og tilblivelse. Hvis gjenstanden skal leve må den settes i direkte kontakt med sine rettmessige omgivelser. Gjenstanden må komme hjem (Jernsletten 2023).

Når poiêsis er tapt

Hvor er den handlingsbårne kunnskapen når man kun har gjenstanden og ingen som kan lage den? Når poiêsis er tapt, kan man begynne forfra og nøste seg bakover? For å kunne gjenskape en gjenstand som har gått ut av bruk, hvor kunnskapen ikke er videreført, så må man ha håndverkskyndighet. Man må kunne noe om materialene som er brukt, hvilke egenskaper de har og man må vite noe om hvilke redskaper man trenger for å utføre prosessen som frambringer gjenstanden. Men kan man være kyndig i en frambringelsesprosess som man ikke kjenner?

Jeg vil hevde at når man går inn i en prosess for å gjenskape en gjenstand, så krever det at man allerede er kyndig i en relevant håndverksprosess. Men, gjennom å utføre den konkrete bevegelsen framskaffer man samtidig den spesifikke poiêsis, den skapende handling, som er nødvendig for at akkurat dette produktet skal frembringes. Vanligvis er det motsatt, at man lærer bevegelsen først og øver seg til man lykkes med å skape den ønskede gjenstanden. I gjenskapelsesprosesser, hvor man bare har sluttproduktet av den skapende handlingen tilgjengelig, må man begynne i motsatt ende. Dette er kjent innenfor eksperimentell arkeologi, og mye brukt innenfor rekonstruksjon av bygninger. For å gjenkjenne hvilke redskaper som sannsynligvis har vært brukt i prosessen kan man studere verktøyspor, som uthugging med øks i tømmer (Tørriseng 2022). Men for å gjenkjenne

øksehuggene må man først ha kunnskap om bruken av øks.

Poiësis er prosessen som gjør at man erverver seg kyndighet. Men når man skal gjenskape gjenstander hvor frambringelsesprosessen er ukjent, krever det at man allerede er kyndig. Man må ha rett kompetanse for å vurdere hvilken frambringelsesprosess som ligger forut for gjenstandens tilblivelse. Det blir derfor en omvendt prosess, fra *technê* til *poiësis*, fra generell kyndighet til den konkrete prosessen som trengs for å utforme den spesifikke gjenstanden. Slik blir *duojár*/håndverker i stand til å gjenskape gjenstanden.

Å tre inn i en kunnskapstradisjon

Hva håndverksprosessen inneholder av verdier, kulturelle preferanser og erfaringer får man også en baklengs innføring i. Man kan ut ifra gjenstandens utforming gjette seg fram til materiale, redskaper og teknikker brukt i frambringelsen. Men kan man gjenskape verdisyn, holdninger og kulturelle forståelser som en del av prosessen? Dette ligger ifølge Aristoteles' språkbruk innenfor *praxis*, handlinger som har målet i seg selv. Det vil derfor være vanskelig å argumentere for at en gjenstand kan være bærer av kulturelle verdier, som sitter i gjenstanden 150 år etter at den ble laget og brukt. Like fullt er dette en utbredt oppfatning i samiske håndverksmiljøer. Fra et samisk ståsted er det vanlig å tenke at en gjenstand kommuniserer noe ut over seg selv. Dette er et gjennomgangstema i flere nylig avlagte PhD-avhandlinger, med eksemplene *gievrie*/tromme (Kroik 2022), *gákti*/kofte (Finbog 2021) og *ládjogahpir*/hornlue (Nylander 2023).

Generelt kan gjenstanders utforming og ornamentikk gi grunnlag for å tolke symbolikk som var knyttet til gjenstanden i fram-

bringelsesprosessen. Dette leses bakover i tid ut ifra det vi vet i dag på grunn av levende tradisjoner, nedskrevne forestillinger og komparasjoner. Et par *vuoddagat*/skoband vil for eksempel alltid ha et mønster av et eller annen slag, og da vil man umiddelbart tolke det som et uttrykk for tilhørighet til et sted, område eller en slekt, og om det er ment å brukes av menn eller kvinner, voksne eller barn.⁴ Men ut over dette symbolske laget, som kan dechiffreres på bakgrunn av kulturell kompetanse, anses i tillegg en gjenstand å ha bevart i seg noe av den som har skapt gjenstanden og av de som har brukt gjenstanden (Nylander 2023).

Når man setter seg ned med et materiale og gjennomfører en håndverksprosess, så går man inn i en rekke av håndverkere som har gjort det samme. Hver situasjon vil selvsagt være unik, men det er noen egenskaper ved materialet og prosessen som gir en forbindelse til andre liknende håndverksprosesser. Ved å gå igjennom prosessen omformer man ikke bare et materiale til en gjenstand. Man omformer også seg selv. Man utvider sin egen kyndighet, slik at den overlapper med kyndigheten som andre personer har hatt når de gjennomførte den samme prosessen. Derved settes man i kontakt med menneskene som har skapt gjenstandene før oss. Slik en rekonstruksjon aldri kan bli det samme som originalen, så kan ikke gjenskapelsesprosessen heller sies å tilsvare den opprinnelige frambringelsen. Men det skaper en forbindelse som lager et kroppslig minne. Det blir en del av vår inkorporerte hukommelse (Connerton 1989). Repererende bevegelser vi utfører uten at vi alltid kan beskrive med ord akkurat hvorfor det bør gjøres slik. Handlinger som utføres for sin egen skyld.

4. <https://digitaltmuseum.no/011023294688/fottoy-band-til>

Kommunikasjon av kulturelle verdier

En duodji-prosess handler ikke bare om teknisk kunnskap knyttet til utførelsen av håndverket. Det å duddjot, å utføre duodji, er å tre inn i en kulturell kontekst, hvor det er etablerte forskjeller mellom ulike geografiske områder og slekter. Det er ikke vilkårlig hvem som lærer bort og hvem som blir opplært. Det er ofte små variasjoner som gjør gjenstander stedegne. Det er i disse variasjonene at den kulturhistoriske informasjonen sitter. Det er i utforming og dekor at man kan lese de ulike områders stedegne uttrykk og ulike slekters særpreg. For eksempel vil man kunne gjenkjenne den samiske klesdrakten gákti (kofte) ut ifra snittet i sømmen og dekoren, slik at man ser hvilket område de som har brukt klesplagget har sin tilhørighet i. Men, ettersom gákti tidligere var et hverdagsplagg som alle brukte, var det vanlig at hver enkelt syerske la til en detalj som gjorde at hennes families gákti skilte seg fra naboens. I Varanger var det også vanlig at de som hadde flyttet fra Enareområdet på finsk side, hvor det er mer vanlig å bruke grønt, flettet inn grønne detaljer i mønstrene i dekoren. På den måten beholdt kofta sin stedstilhørighet til Varanger, men kunne samtidig brukes til å uttrykke forskjeller mellom ulike brukere (Jernsletten 2021:44).

I dag er kofta nærmest blitt et moteplagg, og den kan sys i uendelige variasjoner av stoff og dekor. Likefullt regnes den som en måte å uttrykke hvor man har sin tilhørighet, så man kan vise hvor man kommer fra (Jernsletten 2020). I likhet med drakt vil andre former for duodji oppleves som kommunikasjon av kulturelle verdier, både av duojár som frembringer duodji, av den som bruker gjenstanden og av de som ser duodji i bruk.

Gjenkjennelse gjennom gjenskaping

I museumssammenheng snakker man gjerne om en gjenstands kulturhistoriske verdi, som øker dess mer man vet om proveniens: hvor, av hvem og når den ble laget, eiet og brukt. I samisk sammenheng er det ofte mangelfulle registreringer om personene som har vært knyttet til gjenstanden. Da blir gjenstanden overlatt til å 'snakke for seg selv'. I de tilfeller der man kjenner opprinnelig eier og bruker av gjenstanden, tilfører det en ekstra dimensjon. Dette er omtalt i to nylig avlagte doktorgradsavhandlinger av arkeolog Eeva-Kristiina Nylander og museolog Liisa-Rávná Finbog, som begge gir eksempler på duojárat som finner klesdrakt som deres forgjengere har brukt. Spesielt sterk er opplevelsen når det gjelder en slektning som personene aldri har møtt, som var død før de selv ble født. Ved å få ta på gjenstanden og gjøre seg kjent med den, opplever de å selv komme nærmere sine slektninger. De deler en sanselig opplevelse av ull mot hud, slik deres forgjengere har følt det på kroppen (Finbog 2023). Hvis de i tillegg lar seg inspirere til å reprodusere klesplagget, beskrives følelsen som en intuitiv gjenkjennelse. En følelse av *déja vu*. Av å være til stede her og i fortiden samtidig, eller å bringe fortiden inn i nåtiden (Nylander 2022:455).

Når man jobber fysisk med å gjenskape gamle gjenstander, så gjenskaper man samtidig noe av den immaterielle kunnskapen knyttet til gjenstanden. Man får en fysisk kobling til materialet, og hvordan man må håndtere det for å få ønsket resultat. Man får en erfaring som gjenspeiler tidligere duojárs vurderinger.

Etikk og estetikk

Aristoteles påpeker en viktig forskjell mellom *poiêsis* som teknisk handling og *praxis* som etisk handling. Begge er underlagt to

krav. En handling må være av en viss karakter, og aktøren som utfører den må ha visse egenskaper. For en teknisk handling holder det at aktøren vet hva han gjør slik at det ikke er tilfeldig at handlingen blir slik den er, at det ikke bare er snakk om flaks. En møbelsnekkers handling må utføres i henhold til snekkerfagets normer slik at den resulterer i et vellaget møbel, ellers kan det ikke regnes som et stykke genuint snekkerarbeid. For en etisk handling må aktøren i tillegg ha besluttet seg til dette ut fra overveielse og for handlingens egen skyld, uten baktanker om egen vinning (Rabbås 2013:151).

Terence Irwin (1999:344) skriver om praxis at:

The morally good action is done for its own sake and not for some end separate from it. Poiêsis, now, is different: the activity of practising a craft is an example of poiêsis. Intentional, voluntary actions are involved but also, crucially, so is an end-product. In poiêsis I am not doing an action or series of actions for its own sake; I aim to produce something – a pot, a vase, a box, a statue – as the end-product. These are quite separate from the actions that produced it.

Ifølge Irwin er det altså et kvalitativt skille mellom poiêsis, aktivitet som frembringer gjenstander og praxis, handling som utføres for sin egen del. Der praxis har en innbakt etikk, mens resultatet av poiêsis vurderes utelukkende ut ifra sluttproduktet handlingen frambringer. Men er det så enkelt atskilt? Kan man ikke hevde at det også ligger etiske vurderinger i håndverksfaget, ikke bare tekniske avveininger? Ligger ikke mange av de kulturelt bestemte vurderingene innvevd i hva man finner tiltalende og hva man finner upassende? Mange hånd-

verkskyndige vil oppleve det slik. Det kan være vanskelig å dra skillet mellom estetikk og etikk, for hva som regnes som riktig handler ofte om kulturelt innlærte forestillinger om hva som er vakkert (Jernsletten 2019:11).

Det er også slik at de fleste håndverkere finner glede i selve prosessen, ikke bare i ferdigstillingen av sluttproduktet. Noen opplever tomhet når produktet er ferdigstilt og prosessen avsluttet. Det føles meningsfullt i seg selv å utføre håndverket. På hobbybasis er det mange som utfører håndverket for håndverkets del; det vil si at handlingen er et mål i seg selv. I denne gleden ligger innbakt en opplevelse av at det betyr noe at selve prosessen er gjort på en god måte. Det å gjøre noe godt og vakkert ligger innbakt i selve utførelsen.

Det er derfor vanskelig å følge et skarpt skille mellom technê og fronêsis, de dydene som er resultat av henholdsvis poiêsis og praxis. Kanskje dette er forklaringen på at praxis har blitt et overgripende begrep også for det Aristoteles definerte som poiêsis? Det vil falle en lege tungt for brystet å skulle si at hennes utøvelse ikke har noen egen moralsk verdi, utover resultatet å gjøre pasienten frisk. Det er kanskje ikke like opplagt for de som ikke selv driver med håndverk at utførelsen av et håndverk formidler verdier. Men for de fleste duojárat er dette innlysende. Man står i en tradisjon, man er én i en rekke av utøvere foran og etter seg. Det man tar til seg og lærer videre er ikke bare tekniske ferdigheter, det er kulturelt tilpassede vurderinger av hva som er rett, godt og vakkert (Oskal 1995). Slik sett vil technê/kyndighet og fronêsis/klokskap, være to sider av samme sak hos en duojár. Etikk og estetikk er innbakt i håndverkshandlingen.

En omvendt kunnskapsarkeologi

Det å være kyndig i et håndverk, som ble praktisert av forgjengere som ikke lenger kan kommunisere direkte med oss, har en ekstra sterk virkning innenfor en urfolks-kontekst. Håndverkstradisjoner brytes av mange årsaker i alle samfunn. For urfolk er kolonisering og påtvunget assimilering sentrale årsaker til brudd i overføring av kunnskap. Et viktig aspekt ved fornorskinga var at samisk kunnskap ble ansett å være uten verdi. Nettopp derfor er det i dag ekstra virkningsfullt for den enkelte å få ta del i slik kunnskap. Det å tilegne seg ferdighetene er en måte å gjenopprette den brutte forbindelsen med tidligere generasjoners kunnskap. Som Outi Pieski uttrykker det: «Duodji has always been an important help when I have searched connection to my ancestors and lost traditions. Duodji is one of the collective ways to deal with the common painful Sámi colonial history» (Nylander 2022: 456).

Mange elementer av kulturarven har gått ut av bruk og havnet på museum. Hvordan skal man nærme seg disse gjenstandene på en respektfull måte? Dette er tema for historiker Veli-Pekka Lehtola, som kaller det en omvendt kunnskapsarkeologi. Han viser til at samisk kultur lenge har vært objekt for akademisk interesse. Arkeologer og andre forskere har hentet ut gjenstander fra lokale kontekster og plassert både gjenstanden og kunnskapen om dem inn i et vitenskapelig paradigme. Dette innebærer klassifisering etter kriterier som kan være fremmede sett fra et samisk lokalsamfunnsperspektiv, hvor det interessante er å vite noe om personene som har skapt og brukt gjenstandene. Slike data var av liten interesse innenfor den lappologiske forskningstradisjonen, som dannet grunnlaget for det akademiske studiet av samisk kultur fra slutten av 1800-tallet til 1960-tallet. Lappologien var preget av sam-

tidens sosialdarwinistiske grunnsyn: Den samiske kulturen var dømt til å gå tapt siden den var underlegen de mer utviklede nordiske kulturene (Harlin og Lehtola 2019). Et komparativt metaperspektiv var førende for lappologien, og man fokuserte på hvor samenes kultur hadde sin opprinnelse, hvordan den hadde spredt seg og hvem kulturelementer var lånt av. Nyttan av lappologien er derfor begrenset for de som vil ha kunnskap om sin egen slekts drakt og bruksgjenstander.

Lehtola mener man må tolke materialet på nytt. Man må se på gjenstandene som er fjernet fra samiske samfunn med den kunnskap man har om ulike områders sløydtradisjoner, ulike slekters preferanser og verdiene som tidligere generasjoner la i gjenstandene. Slik kan gjenstandene igjen kommunisere med sine opprinnessamfunn og brukes som byggemateriale for prosesser som styrker forbindelsen mellom fortid, nåtid og framtid. Dette perspektivet er sentralt i Nylanders avhandling. Hun har studert hvordan samiske samfunn styrkes ved at kulturarven tas i bruk som en kilde til fornyelse og bekreftelse. Man fremhever sin posisjon i et moderne samfunn ved å vise til den lange kulturhistoriske tilstedeværelsen. Man fremhever all kunnskapen som tidligere generasjoner behersket, og som gjorde det mulig for dem å bo i områdene og utvikle sin kultur. Den kyndighet som folk tidligere måtte opparbeide seg for å *birget*, å klare seg, være selvhjulpen og selvforsynt med det de trengte, er i dag en kyndighet som mange opparbeider seg for å være kulturelt selvforsynt og fremme sin samiske identitet (Nylander 2023:49).

Rematriering restituerer fortidens poiësis

Nylander arrangerte sammen med kunstneren Outi Pieski verksteder der deltakerne sydde hver sin ladjogahpir, på norsk kalt

hornlue. Dette var et hodeplagg brukt av nordsamiske kvinner inntil 1920-tallet. Det finnes en del hornluer på museer rundt om i Europa, og i prosjektet ble disse brukt som utgangspunkt for deltakernes gjenskapelse av personlige hodeplagg. Selve prosessen med å produsere luene rørte ved noe mer enn ren teknisk kunnskap. Det vekket mange følelser og refleksjonsprosesser rundt tap av kulturelle røtter, forbindelser til fortiden og betydningen av håndverk som en fellesskapsarena på tvers av tid og rom. Gjenstandene opplevdes ikke som døde objekter. De kommuniserte med mottaker-samfunnene og ga mulighet til å komme i kontakt med tidligere generasjoner. Gjenstandene ga mulighet til å lære gamle teknikker og var kilder til nye produkter og utforminger. Nylander bruker begrepet *rematriering* for å beskrive det som skjer når gamle gjenstander blir gjenskapet og kunnskapen om dem får nytt liv.

I understand rematriation as a process that starts where repatriation ends, concerning the repatriation of both objects and their related knowledge. It is something that happens within an Indigenous community when its members study, discuss, and use bodily movements to remake their duodji. Rematriation therefore includes the restoration of knowledge, action, and the knowledge of materials (Nylander 2023:67).

Proessen med å opparbeide seg kyndighet i håndverk, og spesielt det å gjenskape spesi-fikk duodji som er gått ut av bruk, kan for den enkelte være en helbredende prosess. Nylander og Finbog fremhever at det også er viktig for de kollektive prosessene som skjer i samiske samfunn i kjølvannet av kolonisering og assimilering. Det er konkrete tiltak for å gjenopprette forbindelsen med tapt

kunnskap, en omvendt kunnskapsarkeologi slik Lehtola uttrykker det. Kunnskap som mistet status og ble fortrent som en del av assimileringen. Slike prosesser har vært sentrale i gjenoppbygging av samisk stolthet og identitet. Det er en verdsettelse av praktisk kunnskap som har vært livsnødvendig i tidligere tider, men som i dag kan omdefineres som kulturelt bærende for samiske samfunn.

Duddjot som dekolonialiserende praksis

Nytteverdien av en duojárs frambringelses-prosess knyttet til at det leder til et konkret uttrykk av duodji. Det å duddjot skaper noe håndfast, noe som kan brukes. For mange som deltar på kurs i duodji er det imidlertid ikke et mål å bli generelt håndverkskyndige duojárat. De har et personlig utbytte av prosessen i seg selv, uavhengig av hvordan andre vurderer kvaliteten på sluttproduktet. Som Nylander erfarte så var muligheten til å delta på en arena hvor man kunne snakke om samiske tradisjoner og livssyn i en trygg kontekst viktig for mange.

When the Sámi women came together in our workshop, inherited knowledge, duodji instructions and narratives about families and old times were shared in the group, and the participants were positioned in a kin network. A wide variety of information was shared, and there was a lot of laughter as different roles were taken. The event involved humour and even the singing of traditional yoiks (Nylander 2022:458).

Opplæring i duodji vil i en slik kontekst være en del av en helhetlig innlemmelse i et samisk kunnskapsfellesskap. Dette fellesskapet er annerledes enn en tradisjonell overføringskontekst innenfor slekta, men kan ha noen av de samme kvalitetene. Man kan oppleve en felles tilhørighet og slekt-

skap, uten å være i samme familie. Hele prosessen med å gjenskape ladjogahpir involverte å sette seg inn i eksisterende informasjon fra museer og andre kilder. Men den kunnskap som oppsto i selve frambringelsesprosessen var vel så viktig, ifølge Nylander. Multikunstneren Áillohaš, Nils-Aslak Valkeapää, var på 1990-tallet en foregangsfigur i å ta i bruk gamle samiske symboler på nye måter. Han reflekterte rundt hva som skjer når gamle symboler tas i bruk i nåtiden. Symbolene vil da bli gjenfortolket i et nytt lys og får nye meninger. Resultatet blir at det gamle og det nye eksisterer side om side, og ifølge Áillohaš er begge like viktige. På samme måte har nye meninger vokst fram gjennom arbeidet med ladjogahpir. Nylander understreker at selv om det er viktig å samle informasjon om tidligere betydninger, så må man være bevisst de nye meningene som oppstår i prosessen. Disse meningene vil ikke være de samme som da originalen ble skapt, men er like viktige. Det er i dette rematrieringen ligger, nye meninger som oppstår i dialog med tidligere meninger gjennom selve duodji-prosessen (Nylander 2022:460).

Håndverk som produktiv forståelse

Det er én ting å teoretisere over ulike håndverksaktiviteter. Noe annet er om man kan hevde at håndverk i seg selv kan danne grunnlag for vitenskap? Hva er i så fall det særegne med håndverk i et vitenskapelig perspektiv?

Aristoteles bruker begrepet epistêmê i vid forstand om det å ha en sann oppfatning om verden, i snever forstand om det å ha en vitenskapelig forståelse. I dette ligger at epistêmê ikke bare er en sann oppfatning, men at denne oppfatningen skal angå forhold som er evige og uforandelige. For å være vitenskapelig skal oppfatningen være begrunnet i form av bevis, slik at den som har

epistêmê både er i stand til å beskrive virkeligheten korrekt og forklare hvorfor den er som den er (Aristoteles nikomakiske etikk, VI 3).

Aristoteles beskrev selv håndverk som en spesiell form for epistêmê: en produktiv forståelse. Men hvordan skiller denne seg fra en teoretisk forståelse? Professor i antikkens filosofi ved Oxford universitet, Ursula Coope (2022), diskuterer dette. En person som innehar teoretisk forståelse innenfor et felt kan ha forklaringer på alle sider innenfor sin vitenskap. Tilsvarende vil være umulig innenfor en produktiv forståelse, fordi innholdet i produktiv vitenskap alltid kan utvides. Det å utføre et håndverk forutsetter en viss form for kreativitet. En evne til å utarbeide nye forklaringer samtidig som man frambringer resultatet. Coope bruker begrepet 'productive understanding' i motsetning til 'theoretical understanding'. Kan man kalle slik kunnskapsproduksjon for vitenskap? Coope mener ja, med utgangspunktet at i 'productive science' er sluttproduktet også hypotesen. Det er fordi en håndverker forstår målet med det hun gjør at hun kan komme opp med produktive forklaringer. En husbygger må ha en forståelse av hva et hus er, for å kunne forklare hvordan man bygger et hus (Coope 2022:110).

Da jeg skulle reprodusere geavllet, hadde jeg en modell fra 1878 som utgangspunkt. Men hvordan skulle jeg avdekke prosessen fra never og kvist til ferdig kurv? Jeg måtte begynne med materialet, bli kjent med neverens egenskaper, hvordan den oppfører seg i tørket og våt tilstand. Selve prosessen fra å se for seg en ferdig kurv, det vil si hypotesen, til å bearbeide materialet så det tilsvarende målet man har sett for seg, kan regnes som en kontinuerlig forskningsprosess. Man tester og vurderer resultatet fortløpende. Når produktet er ferdigstilt sammenligner man med hypotesen man startet med: Hva

var det som førte til ønsket resultat og hvilke handlinger ga ikke den løsningen man søkte?

Det er fordi en duojár som ser en geavlet forstår hva den er, at hun er i stand til å forklare hvordan man lager den. Eller en spesiell type hodeplagg som ládjogahpir. Selv om ingen har brukt den på hundre år, kan en duojár likevel forstå hvordan den er sydd. Dette bunner i at forståelse i et håndverk ikke ser etter det spesifikke, men etter typer. For hver spesifikke detalj er uendelig og umulig å inneha fullstendig kunnskap om. Coope påpeker at når man skal utføre håndverk vil enhver kjede av forklaringer komme til et punkt hvor håndverkeren må handle på bakgrunn av persepsjon. Evnen til persepsjon tilegner man seg på samme måte som man opparbeider seg produktiv forståelse: gjennom erfaring. Det å oppnå målet innenfor et håndverk krever derfor ikke bare kompetanse i å komme på relevante produktive forklaringer, men også å ha den persep-tuelle kompetansen som gjør en i stand til å handle på riktig måte basert på disse forklaringene. Den eneste måten å opparbeide seg denne evnen er å handle i tråd med sin erfarte forståelse, det vil si å arbeide med frambringelse, poiësis. Da kan en håndverker også utføre sitt håndverk i ikke-ideelle situasjoner. En skomaker vil lage det beste par sko som er mulig ut ifra det læret som er tilgjengelig. En produktiv forståelse innebærer kompetanse i å utforme nye forklaringer tilpasset evig endrede omstendigheter. Et håndverk innebærer evnen til innovasjon og fornyelse (Coope 2022: 128).

Formidling av håndverksforskning

Det å omsette håndverkskyndighet til vitenskap er krevende. Men det gir en egen dybdeforståelse om den som forsker selv er håndverker. Dessverre er de fleste håndverkere/duojárat ikke vant til å uttrykke med ord eller skrive ned denne prosessen, så

den systematikken som håndverksforskningen bygger på forblir oftest implisitt værende i selve prosessen. Da kan den bare formidles videre til andre ved å gjenta prosessen og forklare gjennom handling. Neste steg i håndverksforskning, som ville gjøre den tilgjengelig for flere enn de som utfører selve håndverket, blir i liten grad realisert. Godal (2007) gjorde en innsats på dette området, ved å skriftliggjøre håndverkerens vurderinger i konkrete prosesser. Antologien 'Håndverksforskning ved norske museer' (Planke et. al 2022) følger opp denne måten å konkretisere vurderinger gjort for eksempel i restaureringsarbeid. Det er utfordrende å formidle alt med tekst, og ett grep er å bruke mange illustrasjoner, som i Tørriseng (2022) sin artikkel om Rynesstua. Artikkelen har 82 illustrasjonsbilder, og er på 54 sider. Det er altså et utfordrende format å formidle i forskningslitteraturen.

Når det gjelder duodji vil vitenskapelig kunnskap være direkte koblet til det praktiske. Vektleggingen av erfaringen man får gjennom å duddjot, gjør at man innenfor den samiske vitenskapsverden har liten kredibilitet om man ikke innehar denne kroppslige kunnskapen. Gunvor Guttorm er et godt eksempel på dette. Hun har fått sin posisjon som professor på grunn av vitenskapelige publikasjoner, men også på grunn av at hun selv er duojár. Uten det siste ville hun hatt lite tyngde innenfor en samisk kunnskaps-tradisjon, hvor egen erfaring tillegges stor vekt (Kuokkanen 2009). Selv om det i direkte oversetting ville være overlapp mellom diehtit og epistême, eller Godals vitande, så er det vanskelig å se for seg en samisk forsker på duodji uten både kyn-dighet, technê og klokskap, fronësis. Det er en helhetlig kunnskap som bygges gjennom tid, hvor den produktive forståelsen ses som en forutsetning for den teoretiske forståelsen, jf. Coope.

Duddjot som skapende forståelse

Kyndigheten hos en duojár ligger i den prosessuelle kunnskapen: evnen til å forene materiale, estetikk og funksjonalitet. Det er slik sett ikke alltid sluttproduktets kvalitet som forteller mest om duojárens kyndighet. Det er hva duojár har fått til ut ifra forutsetningene som er avgjørende. Dess mer materialet har grodd frem, fra et tre eller på et dyr, jo mer krevende er det å duddjot, å utøve håndverket. Man må tilpasse prosessen til materialet. Et hvert neverflak er unikt, med sine kvistmerker, tykkelse, diameter og lengde. Hvilken geavlet som 'bor' i materiale og kan bringes fram, kan til en viss grad bestemmes av duojár. Hva som blir den optimale bruken av et gitt materiale viser duojárs kyndighet i å kommunisere med materialet istedenfor å påtvinge det en form som ikke er forenlig med materialets potensiale. Hundre og femti år etter at håndverksprosessen med å lage geavlet ble avsluttet, er det bare gjenstanden som er tilgjengelig for oss i museets utstilling. Men dess mer vi forstår av hvor gjenstanden hørte hjemme, det vil si hvor den hadde sin opprinnelige frambringelsesprosess, bruksområde og funksjon, jo mer kan vi nærme oss gjenstanden som bærer av kunnskap. Det krever at vi er villige til å sette gjenstanden inn i sin opprinnelige sammenheng: håndverksprosessen som 'fødte' gjenstanden og ga den liv.

Begrepsbruken på nordsamisk kan være til hjelp her. Verbet duddjot betyr å utføre et håndverk. Man mangler et tilsvarende verb på norsk, å håndverke. Derfor må man spesifisere hvilket håndverk man snakker om; veving, sying, snekring og så videre. Derved mister man det generelle nivået som binder alt som hendene frambringer sammen i ett begrep. På nordsamisk er máhttit spesifikt å kunne gjøre noe, i forhold til det mer generelle å kunne noe i betydningen å vite om noe, som er

diehtit. Når man skal duddjot så må man máhttit, det holder ikke bare å diehtit. Dermed blir det tydelig for den som snakker nordsamisk at duddjot har fokus på det man gjør. Resultatet av handlingen er duodji.

Det er ikke memorisering av regler og ferdige eksempler som gjør at man opparbeider seg ferdigheter. Det gjør man ved å tilpasse sine egne bevegelser og persepsjon i takt med endringene i materialet i løpet av prosessen. Det er vurderingsevnen som øves opp gjennom fysisk handling, prøving og feiling. Det er derfor ikke snakk om å overføre mønstre før de utføres i handling. Det er gjennom repetisjoner av handlingen at mønstre internaliseres hos den som lærer (Ingold 2000b:358). Selv om man innenfor samisk tradisjon vektlegger viktigheten av å videreføre mønstre fra sin egen slekt eller område, er det derfor ikke snakk om å gjenskape mønsteret som en idé. Det er bevegelsene som bringer fram mønsteret man lærer. Det ferdige mønsteret, i ulike varianter, er kun et resultat av handlingen. Det er handlingen som må inkorporeres, ikke den ferdige gjenstanden.

Dette er et element som det er vanskelig å ha kontroll på ved gjenskaping av gjenstander hvor den opprinnelige prosessen ikke lenger kan observeres, imiteres og læres gjennom handling. Man vil ofte ende opp med en gjenstand som ser tilsynelatende lik ut, selv om prosessen som har frambragt gjenstanden er ulik. Kan man da si at man har gjenskapt poiësis? Er den kyndighet som en duojár i dag utfører tilstrekkelig for å gjenskape tilblivelsesprosessen til gjenstander som er gått ut av bruk? Her er det selvsagt et stort spenn i ulike materialer, verktøy og kontekster. Generelt vil jeg si at det aldri vil være mulig å gjenskape poiësis. Det ligger i sakens natur at handlinger som ble utført for 150 år siden ikke lenger er tilgjengelige for oss i dag. De ferdigheter vi

som duojárat i dag bygger på har vært innlært og bortlært utallige ganger. Konteksten, materialet og verktøyene er endret.

Hva er det da vi gjensker? På samme måte som Nylander understreker at rematring er summen av det som har vært, det som er og det som skal bli, vil jeg hevde at verdien i gjenskappingsprosesser ligger i den personlige erfaringen man opparbeider seg, og som til en viss grad kan deles i sosiale sammenhenger slik at det blir kollektive prosesser. Det er 'productional understanding', skapende forståelse, som gir oss innsikt i frambringelsen av gjenstander. Ikke som et historisk dokument, men som en nåtidig handling. Det er der verdien i gjenskapning ligger. At vi i nåtiden kan internalisere erfaringer som vi kan bygge videre på, og som har resonans med erfaringer som våre forgjengere gjorde seg. Det er betydningen av å være kyndig i duodji, på tvers av tid og rom.

En utfordring med begrepet handlingsbåren kunnskap er at det gir inntrykk av at kunnskap er noe man har, mens det i realiteten er noe man gjør. Technê/kyndighet peker på samme måte til kunnskap som noe man har; et sluttprodukt av poiêsis, frambringelsesprosessen. Derfor er duddjot et mer presist begrep for hva som skjer når man frambringer gjenstander. Innebakt i duddjot ligger etiske og estetiske vurderinger, som gjør at man kan skape en konkret gjenstand samtidig som det å utføre handling i seg selv formidler verdier. Hvis vi skal komme nærmere en presis begrepsbruk er det så vidt jeg kan se nødvendig å bringe poiêsis tilbake i språket, og klargjøre hvor det henger sammen med praxis, men hvordan de utgjør to deler av en sammenvevd prosess. Hvis ikke duddjot kan innarbeides i den norske språkbruken, noe som hadde vært det aller mest presise ettersom det er et verb som spesifikt viser til å frambringe

gjenstander med hendene, som en videreføring av forgjengernes håndverksaktivitet.

Gjennom å duddjot omformer man ikke bare et materiale til en gjenstand. Man omformer også seg selv ved å utvide sin egen kyndighet slik at den overlapper med andre duojárat i nåtid, fortid og framtid. Slik formidler man både teknisk kunnskap og verdier som er viktige for framtiden.

Litteratur

- Aristoteles 2013. *Den nikomakiske etikk*. Oversatt av Anfinn Stigen og Øyvind Rabbås. Oslo, Vidarforlaget.
- Connerton, Paul 1989. *How societies remember*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Coope, Ursula 2022. Aristotle on productive understanding and completeness. I Thomas K Johansen (red.). *Productive Knowledge in Ancient Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ekström, Anna 2012. *Instructional work in textile craft. Studies of interaction, embodiment and the making of objects*. PhD. Stockholm University.
- Finbog, Liisa-Rávná 2021. *It speaks to you. Making Kin of People, Duodji and Stories in Sami Museums*. PhD. Universitetet i Oslo.
- Gibson, James 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Gjestrum, John Aage 2001. Utstilling av levende mennesker. En historie om samisk kultur og fremmede blikk. *Nordisk museologi*, vol 1, s. 60–70.
- Godal, Jon Bojer 2007. Hjelper omgrepet handlingsboren kunnskap oss til framtid for handverket? I *Festskrift Jan Bojer Godal 70 år. Norsk handverksutvikling 20 år*. Lillehammer, Maihaugen årbok, s. 11–24.
- Guttorm, Gunvor 2001. *Duoji bálgát – en studie i duodji: kunsthåndverk som visuell*

- erfaring hos et urfolk*. Phd. Universitetet i Tromsø.
- Guttorm, Gunvor 2010. *Duodjåris duojárát*. Karasjok, Davvi Girji.
- Harlin, Eeva-Kristiina og Veli-Pekka Lehtola 2019. Skolt Sámi Heritage, Toivo Immanuel Itkonen (1891–1968), and the Sámi Collections at the National Museum of Finland. *Nordisk museologi* 3, s. 45–60.
- Ingold, Tim 2000a. On weaving a basket. I *The Perception of the Environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. London, Routledge, s. 339–348.
- Ingold, Tim 2000b. Of string bags and birds' nests. I *The Perception of the Environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. London, Routledge, s. 349–361.
- Ingold, Tim 2011. Walking the plank. Meditations on a process of skill. I *Being alive. Essays on movement, knowledge, and description*. London, Routledge.
- Irwin, Terence 1999. *Nicomachean Ethics*. Indianapolis, Hackett Publishing, 2nd edition.
- Jernsletten, Jorunn 2019. Det vakre som verneverdi. *Ottar*, vol 2, s. 4–12.
- Jernsletten, Jorunn 2020. Man må jo vise hvor man kommer fra! Samisk identitet fortolket gjennom kofter i Nesseby. *Arr. Idéhistorisk tidsskrift* nr. 1–2/2020, s. 111–122. Republisert i *Salongen. Nettidsskrift for filosofi og idéhistorie*. 30.7.2020.
- Jernsletten, Jorunn 2021. *Koftebruk, fornorsking og samisk vitalisering i Nesseby 1920–2020*. Varanger Samiske Museums Skrifter nr. 10.
- Jernsletten, Jorunn 2023. Rematriering som museal praksis. *Nordisk museologi*, vol 35, s. 5–19.
- Kroik, Åsa Viridi 2022. *Dibte gievrie – det vi møter i respekt. Berättelser om en sydsamisk trumma*. Phd. Uppsala Universitet.
- Kuokkanen, Rauna 2009. *Boaris dego eana. Eamiálbmogiid diehtu, filosofiját ja dutkan*. Karasjohka, ČálliidLágádus.
- Nylander, Eeva-Kristiina 2022. Ládjogahpir rematriated. Decolonization of the Sámi women's hat of pride. I Sanna Valkonen, Áile Aikio, Saara Alakorva, Sigga-Marja Magga (eds.). *The Sámi World*. London, Routledge, s. 446–464.
- Nylander, Eeva-Kristiina 2023. *From repatriation to rematriation. Dismantling the attitudes and potentials behind the repatriation of Sámi heritage*. Phd. University of Oulu.
- Oskal, Nils 1995. *Det rette, det gode og reinlykken*. Dr.avh. Universitetet i Tromsø.
- Planke, Terje og Jean Lorentzen (red.). 2022. *Håndverksforskning ved norske museer*. Trondheim, Museumsforlaget.
- Rabbås, Øyvind 2013. Kommentar fra oversetter. I *Aristoteles. Den nikomakiske etikk*. Oversatt av Anfinn Stigen og Øyvind Rabbås. Oslo, Vidarforlaget.
- Tørriseng, Sverre Walter 2022. Rynesstua. En håndverkers undersøkelse av en endringshistorie ved nærstudier og forsøk. I Terje Planke og Jean Lorentzen (red.). *Håndverksforskning ved norske museer*. Trondheim, Museumsforlaget, s. 36–91.

Over bekken etter vann?

Fra lokalt økomuseum til globalt mangfoldsmuseum

Lisa Vangen og Lise Jakobsen

Nord-Troms museum

lisa@nordligefolk.no

lise.jakobsen@ntrm.no

Abstract

In recent decades, museums have been taken into a discourse where professionalism, relevance, democracy, participation, and diversity are the benchmarks for quality. Through professionalization, knowledge of local identity and culture is put into academic and scientific frames. Increased globalization affects our understanding of culture and identity, and museums must reflect society's cultural diversity. This is expressed through political intentions and guidelines, but it is up to the museums to design their role in society. For Nord-Troms Museum, this has meant a transition from being an ecomuseum to becoming a museum of diversity. This article shows that there is no clear break between the ecomuseum and the diversity museum. The presentation of the museum facilities and the population's expectations of the museum are in many ways the same as 30 years ago. Communication must be adapted to the changing conditions. One way is by telling multiple stories that highlight the diversity of the region's past and connect it more closely to people in society today.

Keywords:

- Ecomuseum
- diversity
- cultural heritage
- mediation
- relevance

Bakgrunn

Nord-Troms er tradisjonelt et flerspråklig og flerkulturelt område. Sjøsamer, reindriftsamer, kvener, nordmenn og andre har levd side om side i bygdene i regionen. Som følge av en intens fornorskning, og tyskeres tilbaketrekking og nedbrenning av Finnmark og Nord-Troms og evakuering av befolkningen i 1944, ble materiell og språklig kultur i området utvisket. Kulturpåvirkning gjennom moderniseringen bidro ytterligere til at lokale kulturelle spor og forskjeller forsvant. Historien om det fleretniske Nord-Troms var ikke en del av den nasjonale historien. Mange så tilbake på en fortid som ikke var verdt å ta vare på – her fantes ikke

hardingfeler og gilde stabbur. Livet skulle leves framover (Hauglid 1979:169). En statlig tilskuddsordning for museum fra 1975 sammenfalt med en generell desentralisering av norsk kulturpolitikk. For museene resulterte dette i en oppblomstring av tiltak knyttet til grupper og tradisjoner som til nå hadde vært mindre tilstedeværende i det nasjonale museumslandskapet (Gjestrum 1993:32). Nord-Tromsregionen var på dette tidspunktet preget av fornorskning, krig, nedbrenning, gjenoppbygging og modernisering. Det vokste fram en erkjennelse av at egen kultur og historie hadde verdi, og i 1975 kom årboka *Menneske og miljø i Nord-Troms* ut for første gang. Nord-Troms his-

torielag ble stiftet i 1977 og overtok utgivelsen av årboka. Med utspring i historielaget ble ideen om et regionalt museum lagt frem med en viktig forutsetning om «å få et mest mulig sammensatt, nyansert og dermed fullstendig bilde av den mangeartede kulturarv vi har felles i Nord-Troms» (Hauglid 1979:105). I 1979 ble Nord-Troms museum stiftet.

Ønsket om synliggjøring av egen kultur var ikke unikt for Nord-Troms. Glemte og neglisjerte grupper og kulturer i mange land ble aktive og tok initiativ til å motarbeide fremmedgjøring og begrepsmessig og kulturell dominans. De arbeidet for krav om vern, dokumentasjon og formidling av egen kultur. I dette lå også initiativet til opprettelse av egne kulturinstitusjoner og museer (Maure 1988:24). I likhet med svært mange museer i landsdelen koblet Nord-Troms museum seg opp til økomuseumsfilosofien. I en NRK-reportasje fra økomuseet i Nord-Troms, *Studio Nord – menneske og miljø – fremtidens museum* i 1988, sier daværende direktør Anders Ole Hauglid at hele regionen er vårt museum og at «museum er egentlig formidlingen av holdningen til miljøet rundt en. Og da er det både natur og kulturmiljø. Mennesket må forstå hva slags situasjon det befinner seg i» (Hauglid 1988). Økomuseums-tanken representerte en filosofi der museene kunne spille en rolle for befolkningen i en kulturell identitetsprosess, ha en tverrfaglig tilnærming til samspillet mellom mennesket og omgivelsene, samt skape nære bånd til lokalsamfunn gjennom dialog og medvirkning. Dette samsvarte med Nord-Troms museums og mange andre museers målsettinger. John Aage Gjestrum (1993:38) viser til at «økomuseumsmodellen synes å være et hovedkarakteristikum ved det regionale-lokale museumsarbeidet i hele Nord-Norge».

Teknologisk utvikling og økt globalisering har i løpet av de senere tiårene endret synet på kultur og identitet. Den lokale forståelsen av kulturarv endres, og behovet for nye perspektiver har vokst frem. Ønsket om at museene skulle gjenspeile samfunnets kulturelle mangfold har blitt stadig viktigere. I rapporten *Museum: Mangfold, minne, møtestad* av Norges Offentlige Utredninger fra 1996 blir mangfold og dialog spesifikt påpekt som mål for museene (NOU 1997: 7). Museene skulle profesjonaliseres og «den identitetsbyggende samfunnsrollen ble tonet ned til fordel for en kombinasjon av akademisk kunnskapsbyggende og inkluderende og kritiske roller (Løkka og Hylland 2022:64). Samtidig skulle man være demokratiske og inkluderende i samhandling med sine omgivelser. I 2006 ble det opprettet et nasjonalt museumsnettverk, Mangfoldsnettverket, for å styrke arbeidet med minoriteter og kulturelt mangfold (Bettum, Maliniemi og Walle 2018:9). I dag er Nord-Troms museum en del av nettverket og definerer seg som et mangfoldsmuseum. Museets vedtekter viser til at «synliggjøring av det kulturelle mangfoldet i Nord-Troms er særlig viktige områder» (Nord-Troms museum 2013). Museer skal gjenspeile kulturelt mangfold i samfunnet, både i formidling og forvaltning.

I denne artikkelen vil vi se nærmere på hvordan Nord-Troms museum har gått fra å være et økomuseum til å bli et mangfoldsmuseum. Vi belyser hvordan Nord-Troms museums etablering, virke og målsettinger har vært styrt av faglige føringer og politiske skifter, og ser på hvordan Stortingsmeldinger og tilskuddsordninger har lagt grunnlaget for synet på hva museet er og skal være. Videre tar vi opp hvordan dette påvirker museets formidling av kultur og identitet med eksempel på museets praksis fra formidlingen av Gamslett fiskerbondegård. Vi



FIGUR 1: Kjøkkenet på Gamslett fiskerbondegård på Svensby i Lyngen. Foto: Ola Solvang / NTRM

undersøker hvordan økt globalisering påvirker vår forståelse av kultur og identitet og hvordan lokalhistorie kan formidles i skjæringspunktet mellom lokal tilhørighet og global flyt. Finnes det vesentlige forskjeller mellom det lokale økomuseet og det globale mangfoldsmuseet, eller går vi over bekken etter vann når vi tar inn nye begreper om museets formål? Artikkelen er utviklet gjennom forskningsmidler fra Kulturrådets utviklingsprogram til nettverket Dutkan Davin – Forskning i Nord, og gir et bidrag til en pågående diskusjon om museenes samfunnsrolle.

Museum i endring

En rekke faktorer, både nasjonalt og regionalt, har hatt betydning for etableringen av Nord-Troms museum og veien fra lokalt økomuseum til globalt mangfoldsmuseum. Fra nasjonalt hold hadde bondekulturen

gjennom lang tid vært hovedtema for museer i Norge. Fra 1975 kom det en statlig tilskuddordning for museer som ble tillagt fylkeskommunene og gav mer desentralisert styring av kulturpolitikken, med vekt på egenaktivitet og kulturelt demokrati. Det vokste fram museumstiltak som formidlet kystkultur, industri og arbeiderhistorie og etniske minoriteter (Gjestrum 1993:33). I Nord-Norge blomstret det en kulturell mobilisering som gav utslag i opprettelser av flere kulturinstitusjoner (Nilsen 2004:8). Etableringen av Universitet i Tromsø i 1972 medførte økt interesse for historisk, lingvistisk og sosiologisk forskning på folkegruppene i Nord-Norge. Internasjonale foras anerkjennelse av urfolk og minoriteter la grunnlag for økt etnopolitisk mobilisering for folkegruppene på Nordkalotten. Det var også økt søkelys på lokalhistorie i undervisning i skolene – og regionalt spiret en

erkjennelse av at kulturhistorien i Nord-Troms hadde en egenart som det var verdt å ta vare på og formidle for framtida (Nilsen 2004:8-9).

Etableringen av Nord-Troms museum i 1979 må anses som en del av den desentraliserte styringen av kulturpolitikken og den kulturelle mobiliseringen på Nordkalotten. Da Nord-Troms museum ble etablert, var begrepet økomuseum relativt nytt. Begrepet oppstod i Frankrike og ble introdusert av Hugues de Varine i 1970-årene og bygger på forståelsen av at en befolkningsgruppe kan definere et kulturfellesskap og et territorium de er knyttet til. Befolkningsgruppen og dens kulturarv, sosiale mønstre, ressurser og fysiske miljø og omgivelser kan beskrives som et lokalsamfunn (Gjestrum og Maure 1988:89). I årene før 1970 opplevde de store museene at deres rolle som kulturelle institusjoner var i ferd med å miste sin glans. Iherdige forsøk på modernisering, mer publikumsvennlig museumsarkitektur, presentasjon og utstillingsteknikk hadde resultert i økonomiske kriser og kommersialisering av kulturen. Fortsatt viste undersøkelser at byborgere aldri hadde besøkt museene sine. I det små startet en bevegelse av prosjekter i drabantbyer og gettoer i USA, Chile og blant bønder i Bengal – med den hensikt å tjene lokalbefolkningen. Museologer ble inspirert av denne ideen, og på ICOMs konferanse i 1971 ble koblingen mellom miljø, natur, økologi, kultur og samfunn presentert som økomuseet (de Varine 1988:105). Georges Henrie Rivière (1988:102) definerte økomuseet som

an instrument conceived, fashioned and operated jointly by a public authority and a local population. (.....) It is a mirror in which the local population views itself to discover its own image, in which it seeks an explanation of the ter-

ritory to which it is attached and of the populations that have preceded it, seen either as circumscribed in time or in terms of continuity of generations. It is a mirror that the local population holds up to the visitors so that it may be better understood and so that its industry, customs and identity may command respect.

Summen av alt dette – det konkrete og abstrakte og avgrensningen i tid og rom er felles for lokalsamfunnet og elementært for økomuseet. Museets fagpersoner er tilretteleggere for lokalsamfunnets deltakelse og ønsker, og fellesskapet er museets utstrakte mål. Ressursene som finnes i kulturarven er materialet for økomuseets virksomhet – altså de naturgitte, menneskelige, tekniske, intellektuelle, åndelig og materielle ressursene i lokalsamfunnet. Kulturarv som fortsatt er i funksjon bør bevares på stedet, og kulturarv som har mistet sin funksjon samles inn (de Varine 1988:111). Å ønske å ta vare på kultur og natur på eget hjemsted står i kontrast til modernitetens rasjonalitet. Tidligere ble museer gjerne opprettet med det mål å bygge opp en enhetlig nasjonal kultur innenfor en stats grenser, der modernitetets målsettinger har gitt et syn på fortiden som et statisk bilde som reddes ut og konserveres i behovet for å redde kunnskap om fortida. Økomuseet derimot bevarer bygninger og anlegg i sitt opprinnelige miljø, har større historisk dybde og inngår i et nåtidig landskap i kontinuerlig endring (Gjestrum 1993:34).

Opprettelsen av Nord-Troms museum i 1979 kan settes i sammenheng med flere strømninger i tiden – både lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Nord-Troms museums første leder, Anders Ole Haugli (1988:167), skisserte følgende mål som sentrale for museet i Økomuseumsboka:

Nytilsatt konservator Anders Ole Hauglid ved Nord Troms Museum:

Vi skal alle være «ansatt» ved museet

Av Kari Digre
 Nord-Troms Museum (NTRM) er under oppbygging med museusenheter i hver av de seks Nord-Troms kommunene Storffjord, Lyngen, Kåfjord, Skjervøy, Nordreisa og Kvænangen. Museumstyret har fra 15. november 1982 tilsatt lektor Anders Ole Hauglid som konservator. Han har midlertidige kontorlokaler i kommunehuset på Storslett. Styret i NTRM har i sitt vedtak gitt uttrykk for at det har full tillit til Hauglids kvalifikasjoner for stillingen.

Anders Ole Hauglid er opprinnelig fra Brønnøysund. Etter 4 år som lærer ved Lakselv skole kom han i 1968 til Storslett Ungdomsskole. Fra da av begynte han sitt studium i historie, med grunnfag, medlemskap og han fullførte hovedfagskamen i 1975. Men allerede som student i Tromsø skrev Hauglid et notat som ga start til et Historisk Klubb ble startet høsten 1973. Og «sjettebarne» — Arbok for Nord-Troms startet han i 1975. Lederen i denne første av de 4 årbøkene Hauglid var redaktør for, kan vel egentlig stå som et valgspørsmål for den nye konservatoren for NTRM: «Vi vil søke å gi inspirasjon til å ta vare på gammel sed og skikk i de mange små bygdesamfunn. Gi økt på de nedrivede verdier og gjennom aktiv handling stuke ut veien framover.»

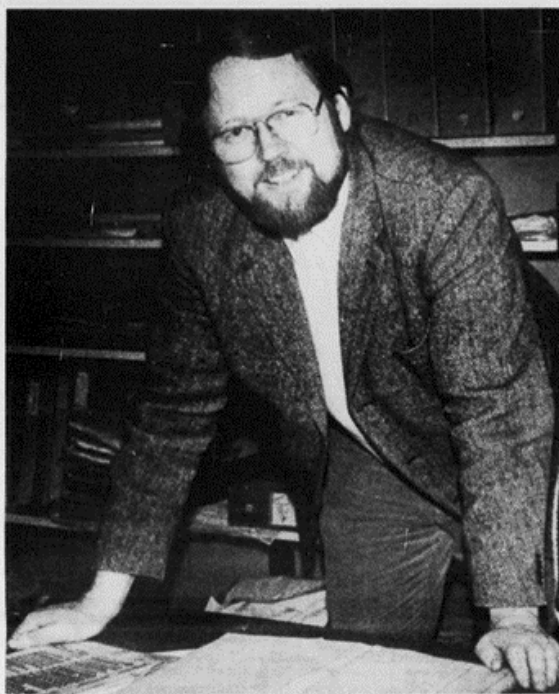
ALLES ANSVAR
 Det tror i fotoporene til denne viddelærende og store stilistikk. Hauglid var en av stifterne til Nord-Troms Historielag basert

betar, for eks. med en kvengård i Reinsdalen, en sjasamiak gård i Bistraværre og norske herskapsbus på Skjervøy. Det er uok av arbeidsgaver, slik som tilbakeføringen av Gamslettsamlingen til Lyngen.

Men ellers forsøker vi å hverken sikre oss gjenstander eller tilbakefører disse før vi har trygge oppbevaringsmuligheter. Til å begynne med vil nok dette koste noe mer, men på lengre sikt vil vi få en mye bedre oversikt og driftsform på museet, hevder Hauglid.

— Et NTRM menner som en samling av bygninger og gjenstander — eller blir det noe mer? Kan man si at vi med å kjenne egen historiebakgrunn, får en plattform å bygge videre på?

— Når jeg snakker om et museum, snakker jeg ikke bare om fortiden, men i høyeste grad om fremtiden. Historie er våre handlinger nå. Vi må se hvordan de handlet, de som var før oss: Hvordan forsøkte våre forfædre å løse proble-



mene? Et museum blir på en måte et sted hvor vi kan få glede på og hente kunnskap, slik at vi kan skjønne sammenhengen og hvorfor vi er akkurat her i dag, sier konservator Anders Ole Hauglid. Lektor Anders Ole Hauglid er tilsatt som konservator ved det nye Nord-Troms Museum.

FIGUR 2: Vi skal «alle» være ansatt i museet. Kari Digre, Avisen Tromsø 8.12.1982.

«Å gjenskape noe av identitetsfølelsen folk en gang måtte ha hatt eller fortsatt hadde, måtte bli et viktig mål. Å gjenskape den med positivt fortegn måtte bli et annet mål. Å la folket sjøl få utvikle dette i sine egne lokale miljø ville være viktig. Å drive historisk opplysning – eller opplysning om historiske forhold ville være helt nødvendig. Å legge forholdene til rette for at alle de ulike miljø – de ulike etniske grupper med ulik kulturell erfaring og uttrykksform – skulle få mulighet til å styrke sin identitetsfølelse, ville være helt nødvendig, men slik at man ikke bare så de

enkelte delene, men også helheten – kulturblandingen»

Museets mål om å legge til rette for ulike miljø og etniske grupper innenfor en helhet, kan sees i sammenheng med et beskrevet tredje rom der hybriditet – kulturblandingen i Nord-Troms – løftes fram og finner sine perspektiv gjennom økomuseet. Homi Bhabha viser til de marginaliserte folkegrupper rett til å skrive egen historie. Bhabha (2004:3) bruker hybriditetsbegrepet ikke bare som en sammensmeltning av kulturelle elementer, men også om fremvekst av kultur som kontinuerlig skapes og utvikles i møter mellom mennesker og grupper. Denne

dynamiske måten å betrakte kultur på står i motsetning til et essensialistisk kultursyn, der kulturer har blitt ansett som enhetlige, med en opprinnelig, sann kjerne. Det essensialistiske synet har ekskludert og marginalisert forskjellighet og hybriditet og medført at kulturelt mangfold har blitt definert og kontrollert av den dominante kulturen. Som en motsats til dette introduserte Bahba begrepet *thirding as othering*, som viser til et tredje rom der marginalitet gir nye perspektiv og valgmuligheter i en alternativ posisjon (Soja 1996:139–140). Museets målsettinger som økomuseum kan også knyttes til Stuart Hall (2000:3–5), som viser til at kulturell identitet bygger på en konstruert forståelse av forfedrenes felles historie – en slags felles opphavsmyte som sikrer en uforanderlig enhet i bunnen med variasjoner på overflaten.

Ideen om økomuseet knyttes også til menneskets behov for å kjenne til og forstå stedet de tilbringer sitt liv på. Gjennom forståelse av stedet kan mennesket se seg selv som en del av fortida og prosesser som har påvirket stedet og menneskene som er der. På denne måten legges grunnlaget for felleskap og samhandling der mennesket er aktør i verden og eget liv. I det moderne industrisamfunnet er oppfattelsen av hjemstedet knyttet til følelser som romantikk og nostalgi – fremfor empiri og faglige begrunnelser. Modernitetens tenkning har fremmet et syn på hjemstedet som et sted å forlate for å oppnå mobilitet, utvikling og fremskritt. Arkitekturteoretiker Christan Nordberg-Schultz mener imidlertid at hjemstedet har en stor betydning for individet. Når et sted ikke lenger har en klar identitet, vil det svekke individets muligheter for å utvikle en personlig identitet, noe som kan føre til menneskelig rotløshet og fremmedgjøring (Nordberg-Schulz 1978:16). Sammenhengen mellom hjemstedet og individet, mener han,

er befestet i felleskapet med andre, og individets dype kjennskap til stedet er grunnleggende for felleskapet og samfunnet. Modernitetens syn på sted og hjemsted har medført et *stedstap* gjennom nedgradering av verdien av menneskets tilknytning til stedet (Gjestrum 1993:33). Å bevare og utvikle felles tilhørighet og identitetsfølelse knyttet til den lokale og regionale historien i Nord-Troms kan være nøkkelen til å unngå *stedstap*.

For Nord-Troms museum ble hele den 9500 kvadratkilometer store regionen ansett som museets hovedutstilling, der bygninger skulle stå i sitt lokalmiljø og den stedlige kulturhistorien formidles derfra. Landskaps-historien fra geologiens morgen til samtiden var en basisutstilling med kontinuerlig oppdatering i takt med samfunnsutviklingen. Det ble ansett som sentralt å skaffe dokumentasjon på både natur- og kulturhistorien, og dermed menneskets plass i naturen for at det ikke skulle gå tapt i modernisering og utbygging. For museet ble dette et tveegget møte med lokal kultur, der ei brokete fortid preget av fornorsking og nedbrenning gjorde at mange mente den ikke var verdt å ta vare på. Samtidig gjorde sporene av de fleretniske kulturmøtene regionens historie så spennende for museet. Museets samling av kunnskap og dokumentasjon skulle utgjøre lokalsamfunnets kollektive bevissthet om seg selv og sin egenart (Hauglid 1988:169, 170).

Fra 1990-tallet ble ønsket om at museene skulle gjenspeile samfunnets kulturelle mangfold stadig viktigere i kulturpolitiske meldinger og utredninger. Forståelsen for at etniske, språklige og religiøse minoriteter trengte et eget vern ble aktualisert etter folkemordet på jødene under 2. verdenskrig og var særlig fremmet av FN og befestet gjennom konvensjoner. FN og andre transnasjonale organer har ført til

svekkelse av nasjonalstatenes interne makt til fordel for internasjonale regelverk og politiske retningslinjer. Minoriteter i Norge har på bakgrunn av dette fått økt rettslig status – samene som urfolk og kvener, skogfinner, jøder, rom og romanifolket som nasjonale minoriteter (St. Meld. 15 2000–2001:15–16). I rapporten *Museum: Mangfold, minne, møtestad*, Norges Offentlige Utredninger (NOU 1996:7) drøftes museenes samfunnsrolle. Kulturelt mangfold og publikumsdialog ble introdusert som spesifikke mål for de norske museene. Perspektivet synliggjøres også blant annet i Stortingsmeldingen *Framtidas museum* (St. Meld. nr. 49 2008–2009) der det presiseres at «den flerkulturelle variasjonen i befolkningen må få følger for hvordan politikk og samfunnsordninger blir utformet. Det gjelder både det mangfoldet som følger av nyere innvandring, men også det mangfoldet som følger av individualisering og differensiering av verdier og levemåter i alminnelighet». Fellesorganet for arkiv, bibliotek og museum (ABM-utvikling) fikk en sentral rolle i det videre utviklingsarbeidet for minoritetskulturer. (St. Meld. nr. 49 2008–2009:33,86). I meldingen til Stortinget *Tillit, ting og tid* (Meld. St. nr. 23 2020–2021) ble det varslet et «krafttak for mangfold i deltaking, publikum og representativitet». Departementet ville «leggja til rette for at fleire museum kan arbeida meir aktivt med spørsmål knytte til mangfold og representativitet, både i samlingsutvikling, kunnskapsutvikling og formidling» (Meld. St. nr. 23 2020–2021:71, 110). Formuleringen i museumsdefinisjonen til ICOM (International Council of Museums) der museene skal «tena samfunnet og utviklinga av samfunnet» ble påpekt å bety at:

samfunnsnyttan for museum ikkje berre ligg i det å skapa og formidla kunnskap. Det ligg særleg i evna til å skapa nyfrikne og forståing, evna til å stimulera undringa, til å stilla spørsmål, til å overraska og utfordra einskildmenneske emosjonelt og intellektuelt» (NOU 1996:7, 35).

Vektleggingen av samfunnsnyttan som var sentralt innenfor økomuseene ble kritisert. Det ble hevdet at økomuseene primært var opptatt av hva de oppnår i samfunnet, fremfor hva de gjør, og at økomuseene representerer «eit synspunkt der dei vil få musea til å vera like opptekne av samfunnsnyttan som av dei faglege funksjonane» (NOU 1996:7:35). Om museets betydning for samfunnet bare var knyttet til museenes gjøremål kunne aktivitetene bli mål i seg selv, og museene eksistere som svar uten spørsmål (NOU 1996:7:35). Det blir påpekt at den største verdien ved økomuseene kanskje er at de har revitalisert debatten om museenes rolle som samfunnsinstitusjon, som er viktigere enn de konkrete løsningene de har kommet fram til (NOU 1996:7:34). I de siste tjue år har museene blitt løftet inn i en diskurs der profesjonalitet, relevans, demokrati, medvirkning og mangfold er målestokker for kvalitet. Profesjonaliseringen av museene medførte at nærheten til lokal identitet og kultur ble endret. Den lokale museumskulturen gikk fra å handle om identitetsbygging til å bli akademisk, kritisk og vitenskapliggjort. Løkka og Hylland (2022:64) mener at «museumsreformen kan forstås som en reform som har søkt å flytte museer ut av en lokal (-historisk) identitet/kultur/diskurs og over i en vitenskapelig og profesjonalsert identitet/kultur/diskurs».

Betydningen som de sentrale føringene hadde for Nord-Troms museum var enorm. Fram til 1992 var det en økning av ansatte i

museet som en følge av sysselsettingsmidler. Disse hadde sitt arbeidssted i alle kommuner. I 1992 ble det utført 39 årsverk og mange av de ansatte var tidligere arbeidstakere fra Televerket. Det var svært få fagstillinger. Da sysselsettingsmidler og prosjektmidler avtok på slutten av 90-tallet, ble museumsdriften og staben kraftig redusert (Nilsen 2004:10). Samtidig skulle museet leve opp til museumsreformen som påpekte at museene på den ene siden skulle fungere som «kritiske forskingsinstitusjoner og på den andre siden som dialoginstitusjoner mot det mangfoldige samfunnet» (Løkka, og Hylland 2022:64). I museets jubileumbok fra 2004 heter det at boka ikke er et «tradisjonelt hylningsdikt» for 25 års-feringen, men varsler endring i museumsstrukturen. Oppfatningen var at Nord-Troms museum på mange måter fylte forventningene til å være et moderne museum, men at strikken som økomuseum var tøyd til det maksimale (Nilsen 2004:10, 15, 16). Fra 2004 endret museet kurs fra forvaltning til forskning og formidling. Fagkompetansen hos de ansatte ble hevet og samlokaliseringen i større fagmiljø ble sett på som en nødvendighet for å møte framtidens museumskrav.

I 2006 ble Mangfoldsnnettverket etablert, og i *Museum og samfunn – En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen* (Løkka, Hylland, Hjemdahl og Kleppe 2020:128) pekes det på at reformen også var en slags språkreform, med et vokabular som har blitt internalisert av museene. Begreper fra statlige dokumenter og føringer har bidratt til å forme det faktiske arbeidet i museene og er inkludert i strategiplaner og formålsparagrafer. Slik påvirker begrepene valg som tas i det daglige museumsarbeidet. Det ser vi har skjedd i Nord-Troms museum med mangfoldsbegrepet. Å definere museet som et mangfoldsmuseum og implementere

det i alle styringspapirer gjør at museet stadig søker å fylle mangfoldsrollen.

Museets anlegg i kommunene har siden oppstart vært sentrale for virksomheten, og de er ment å presentere ulike tema; kvensk og samisk kultur, handels- og fiskerihistorie, markedshandel og fiskerbondekulturen. Sistnevnte tema er representert av Gamslett fiskerbondegård. Selv om museumsstrukturen har gjennomgått store endringer har formidlingen av gårdene stort sett vært den samme. Ved å knytte Gamslett til teorier om *thirdspace*, *hypermangfold* og *interseksjonalitet* skal vi se hvordan vi i framtiden kan formidle lokalhistorie i en mer global verden.

Gamslett fiskerbondegård

Gamslettsamlinga er museets eldste delsamling, hovedsakelig samlet inn av Alf Gamslett (1916–1975) i Lyngen. Museets gård på Gamslett i Lyngen er et vitnesbyrd om næringstilpasningen som var vanlig langs hele kysten til utpå 1950-tallet. Den består av stue, stall, lågfjøs, bu og naust. I tillegg består samlingen av om lag 2500 gjenstander med Alf Gamslett registrert som informant. Inkludert det som er samla inn i ettertid, omfatter samlinga i dag nærmere 3500 gjenstander med hovedvekt på siste halvdel av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet (Samlingsforvaltningsplan rev. 2020). Alf Gamslett var altoppslukende interessert i å ta vare på minner fra en svunnen tid. Han samlet alt han fant interessant, fra oldtidssaker til tekstiler. Fra 1930-årene systematiserte han sin innsamling, og fram til hans død i 1975 ble samlinga meget innholdsrik. I 1942 meldte han samlinga inn i *Norske Museers Landsforbund* under navnet Svensby bygdemuseum. Da Alf døde var to av hans brødre enda i live og bodde på gården. Etter hans død oppsto det arvestrid som endte med at Lyngen

kommune ble den formelle eier av samlinga. Gården ble gjort om til museumsgård. Det ble bygd et hus med en leilighet til de gjenlevende brødrene og magasin i kjelleren til Alf Gamsletts gjenstandssamling (Bendiktson 1988, 1983). Etter deres tid ble huset gjort om til servicebygg. Etter hvert fikk Nord-Troms museum forvaltningsansvar for samlingen og gårdstunet på Svensby.

De siste 50 års teknologiske og digitale utvikling har medført en ny samfunnsstilling der geografisk avstand og tid ikke skaper begrensninger for flyt av kultur, identitet, økonomi og politikk. David Harvey har kalt denne tilstanden *time-space compression* og *time-space convergence* (Harvey 1989: 284–285). Tid og rom presses sammen og endrer menneskets syn på og forståelse av verden. Den tradisjonelle måten å se tid og rom på ledet til oppfattelsen av kultur og identitet som stedbundet. På bakgrunn av postmoderne kritikk og teori, teknologisk utvikling, masse migrasjon og grenseløse kulturstrømmer har denne oppfattelsen blitt utfordret. Utviklingen kan sies å danne bakteppet for føringene som legges for museenes rolle i arbeidet med kulturelt mangfold og individets oppfattelse av egen kulturarv. Fremveksten av en hybrid, global kultur krever et nytt syn på kultur og kulturarv.

Edward Soja (1996), geograf og urban-teoretiker, forstår *firstspace* som det materielle og romlige – det konkrete og håndgripelige i den fysiske verden. På Gamslett vil det være bygninger og gjenstander. *Secondspace* knytter han til mentale fortolkninger av det fysiske – de kognitive forestillingene og meningene som vi tillegger det materielle. *Thirdspace* er et både-og og oppstår også i møter mellom det materielle og det tenkte. Det konkrete og det håndgripelige møter fortolkninger og meninger i en sosial virkelighet (Soja 1996:6). Hvordan påvirker en

slik forståelse museets formidling av lokal kulturhistorie? Ved å bruke Sojas trialektiske forståelse kan Gamslett fiskerbondegård beskrives i to nivå. Den firstspaceepistemologiske inngangen viser til den fysiske verden, der det materielle danner essensen i kulturarven. Bygninger og gjenstander i samlingen på Gamslett kan telles, kartlegges og er et handgripelig bevis på kulturens egenskaper og dens forskjellighet fra andre kulturer. Det andre nivået knytter seg til forestillingene om Gamslett og samlingen som bevis på dem. I et politisk og diskursivt skapt felt kan museet definere gjenstander og fysiske spor som symboler på kultur og kulturarv. Sojas *thirdspace* viser til den sosiale praksisen. I møtet mellom museets formidling og publikum dannes og omformes kategorier og forståelsen av kulturarven og fiskerbondehistorien på Gamslett.

Hovedfortellingen på Gamslett handler om fiskerbonden, en kombinert næringsstilpasning der særlig fiske og jordbruk har vært sentralt. Denne næringsstrukturen har vært vanlig langs store deler av norskekysten helt fram til nyere tid. På nettsidene presenterte museet anlegget i 2022;

Gårdsanlegget og gjenstandssamlingen gir samlet et innblikk i den tradisjonelle fiskerbondetilpasningen. Både sesongfiskeri og hjemmefiske var viktig for livberging. Mannen var ofte den som sto for fisket. Kvinnens innsats var imidlertid også viktig, for hun var den som laget det som måtte til for at Lofotkista var komplett. Mens mannen var på fiske, fikk kvinnene ofte et stort ansvar for gårdens dyr og jordbruk.

Når museet i dag ser med nye øyne på samlingen, med et ønske om å øke mangfoldet og være relevant for flere, blir det tydelig at Gamslett fiskerbondegård vil fortsette å være

et vindu inn i den tradisjonelle næringstilpasningen, som har vært vanlig langs hele norskekysten. Samtidig justerer vi våre fortellinger og legger til flere. Anlegget har et potensiale der museet kan fortelle mange flere historier, historier som gjør mannen bak samlingen på gården, hans familie, lokalsamfunnet og regionen mer mangfoldig og dermed mer relevant for dagens befolkning. Med thirdspaceperspektivet ser vi på hvordan de tradisjonelle kategorier i museet utfordres, og hvordan formidlingen får større relevans. Thomas Hylland Eriksen (2022) viser til begrepene *hypermangfold* og *interseksjonalitet*. *Hypermangfoldet* beskriver mangfold i mangfoldet, og gjør oss i stand til å se mer finmasket på verden. *Hypermangfoldet* gir oss flere måter å beskrive folk på; livssituasjon, bakgrunn, interesser og kjønn, og er beslektet med et annet begrep: *interseksjonalitet*. Begrepet viser til linjer som krysser hverandre. Linjene kan være etnisitet, kjønn, klasse og bosted, og henviser i så måte til en forståelse av hvordan makt og forskjeller virker som en konsekvens av at linjene krysses.

Sommeren 2021 åpnet museet en ny utstilling på Gamslett. Utstillingen forteller om fiskerbonden, livet og menneskene som har bodd på gården og i området. Selv om utstillingen er beskjeden i omfang, mener vi at vi kan spore hvordan endringene museet og samfunnet har vært igjennom på veien fra økomuseum til mangfoldsmuseum kommer til uttrykk gjennom formidlingen. I den nye utstillingen påpeker vi kvinnens betydning i større grad.

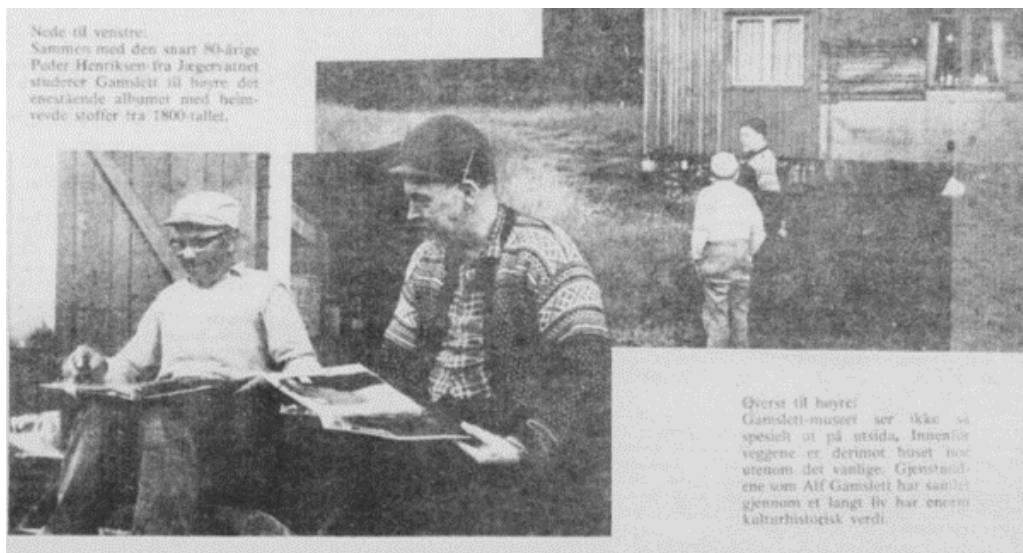
«Fiskerbonden er derfor ikke en person, men et par; mannen og kona. Kvinnen og mannen hadde ulik arbeidsfordeling, men denne var ikke absolutt. Mannen var i hovedsak fiskeren, men kvinnen kunne ro hjemmefiske. Hun hadde

hovedansvar for gård og hjem, men han var delaktig med ulike gjøremål. Forholdet var mer preget av likeverd enn likestilling. Begges innsats var like viktige for at familien skulle berges».

Gjennom politiske og diskursive strukturer er livsform og sosial praksis beskrevet av museet innenfor tradisjonelle kjønnsroller og familierelasjoner. Begrepene *hypermangfold* og *interseksjonalitet* aktualiserer formidling av historie om fiskerbønder og menneskene som har levd på en fiskerbondegård, og gir dem større relevans ved å utfordre stereotypiene og inkludere flere perspektiver av det levde livet i fortellingene. Gamslett fiskerbondegård har tradisjonelt vært bostedet for familier som hovedsakelig har kombinert fiske med jordbruk. Men da Alf og hans søsken bodde på Gamslett som siste generasjon, var de derimot fire voksne, enslige søsken som levde sammen til sin død. En kvinne og tre menn. I vår utstillingstekst på fiskerbondegården står det at:

«De fire søsknene hadde klar arbeidsfordeling i hjemmet. Signe var husmor og holdt det strøkent innendørs. På gården hadde de hest, kyr og sauer. Hun og Alf, og etter hvert Ivar, hadde hovedansvar for fjøset. Johannes hadde ansvar for å holde gården med brensel, og å fore og stelle hesten. Ivar, Johannes og Nils fisket med garn på Ullsfjorden fra om lag nyttår til påske. Etter dette dro Ivar på finnmarksfisket og fisket med juksa omtrent til juni.»

Nils var en bror som var gift og hadde eget hjem utenfor gården. Ved å formidle dette får vi fram at familiekonstellasjonene kunne være annerledes enn kjernefamilien, og det enkelte hushold gjorde tilpasninger som fikk ting til å fungere. Dette viser til et tredje



FIGUR 3: Fra samekultur til skillingsviser i Gamslett-museet. Spesialintervju med amatørkonservatoren Alf Gamslett på Svensby i Nye Troms, 3. september 1974.

rom av sosial praksis og *hypermangfold* der forståelse av hybriditet og marginalitet tilfører flere og nye faktorer i beskrivelsen av mennesker og deres liv. I et thirdspaceperspektiv søker vi å la besøkende «møte seg selv» i formidlingen om familien og menneskene som har levd på Gamslett. I utstillingen inkluderer vi historier som utvider bildet av folk på gården og fiskerbonden generelt. Vi forteller om sterke håndverks-tradisjoner i familien. Om Ivar som deltok ved kampene i Narvik i 1940, helseproblematikk, barnløshet, arvekonflikt og klasseforhold. At det er et museumsanlegg i dag, kommer av Alfs utrettelige arbeid med innsamling. Å ha andre interesser og gjøremål enn folk flest, er ikke bare enkelt i et lite lokalsamfunn. Med Alf Gamsletts egne ord:

Det tok mange år før folk begynte å forstå at det hadde noen mening det jeg drev med. Enkelte mente vel at min interesse for gamle gjenstander, melodier og historier var et utslag av samlemani. Jeg møtte mye motbør, og mange nær-

mest saboterte mine anstrengelser for å ta vare på det jeg mente var verdifullt å ha for etterslekten. (...) – Men noen må da ha gitt deg støtte i dette langvarige arbeidet? – Å, du vet, etter hvert kom det jo en og annen innom som forsto at det kunne ha noe for seg å ta vare på enkelte ting fra gammeltida (Gamslett 1974).

Å få et nærmere innblikk i utfordringene Alf hadde i sin livsoppgave kan relateres til de bestrebelser hver enkelt av oss har i utformingen av våre liv. Mens økomuseet la vekt på å formidle om næringstilpasningen på en fiskerbondegård, vil vi i et mangfoldsperspektiv formidle om livssituasjon og interesser i fortellinger om et mer finmasket hverdagsliv. På den måten søker mangfoldsmuseet å aktualisere relevans og representativitet for den enkelte besøkende i kulturhistorien om fiskerbonden – på tvers av identitet, kjønn, alder og kulturell og sosial bakgrunn. Gamslett blir det tredje rommet der kultur, språk og tradisjon kommer sammen – på tvers av tiden. De som har bodd på

gården har skapt historien gjennom sine liv. Museet fortsetter å gjenskape den i nye rammer, og de besøkende bidrar til at det materielle og immaterielle holdes levende og videreutvikles, forankret i den enkeltes identitet, kjønn, alder og kulturelle og sosiale bakgrunn.

Utstillingen har også lagt vekt på lokale forhold. Betydningen av sted og viktigheten av det lokale må ikke undervurderes da stedstilknnytning er en viktig faktor i identitets- og tilhørighetsdannelsen til befolkningen. Da Nord-Troms museum ble etablert, var ett av målene å drive historisk opplysning og være tilretteleggere for folks gjenskaping og utvikling av identitetsfølelse i sitt lokale miljø. Lokalsamfunnets ressurser var materialet for økomuseets virksomhet. I arbeidet med den nye utstillingen på Gamslett har gårdens venneforening vært en solid samarbeidspart. Gjennom medvirkning og dialog har deres innspill og ønsker i formidlingen blitt hørt og vært avgjørende for utformingen av utstillingen.

Vannet i bekken er aldri det samme

Museums- og samfunnsutviklingen har endret Nord-Troms museum organisatorisk og faglig siden oppstarten i 1979. Det var da et nyskapende og åpent museum i datidens museumsmiljø, som ønsket å vise tverrsnittet av kultur, samfunn og historie i regionen. Men økt vektlegging av profesjonalitet og tildelingen av flere samfunnsroller for museene, globalisering og overgangen til et kommunikasjonssamfunn ble også Nord-Troms museum endret. En av målsettingene ved etableringen av økomuseet var at mennesker skulle identifisere seg med, føle tilhørighet til og stolthet over sine hjemsteder, historie og kultur. I et økomuseumspektiv kan man si at hele regionen med sine innbyggere, natur og miljøer er en del av museet. Museet var i tett relasjon med sine

lokalsamfunn. Museet hadde mange, dels ufaglærte ansatte i alle kommuner som drev aktiv innsamling. Lokal deltakelse og påvirkning på museets drift og innhold var stort. Med museumsreformen har museenes samfunnsroller blitt flere og er lagt på hverandre.

Mange museer i dag opplever å stå i spennet mellom den rollen de har spilt tidligere og den de skal spille i dag. Lokalsamfunnet speiler ikke de politiske og ideologiske endringene like tydelig som planverk og museumsmeldinger legger opp til. Økofilosofien er fortsatt en del av museets mentalitet. Det kan finnes en forventning fra befolkningen at museet skal være som det engang var og et ønske i museet om å innfri disse forventningene – men uten forutsetninger for å kunne realisere dem. Endringer av museumsorganisasjonene og det faglige innholdet kan føre til et sprik mellom museets mål og lokalsamfunnets forventninger (Musum 2020:44). For Nord-Troms museum leder dette tidvis til misnøye med museets (manglende) arbeid i kommunene. Museene skal i dag produsere «kunnskap som holder vitenskapelig standard, som er kvalitetssikret etter etablerte akademiske prinsipper, og som dermed inngår i en nasjonal eller internasjonal faglig samtale» og når «kunnskapen som museene produserer skal være en annen enn den mange av dem produserte tidligere, må også begrunnelsen for museumsarbeidet og identiteten til institusjonen endres» (Løkka og Hylland 2022:64). Museene skal fortsatt være identitetsinstitusjoner og representere relevans for ulike gruppers kulturelle selvforståelse, samt «skape respekt og toleranse for kulturelt mangfold» (Norges offentlige utredninger 1996: 40–41). *Framtidas museum* påpekte at museene måtte være bevisste på hva man velger å fremheve som viktig kulturarv, og hva som dermed velges bort.

Tendenser i utvelgelse av kulturuttrykk kan føre til en hegemonisering og marginalisering i kulturarvsammenheng (Holmesland 2013:2). For Nord-Troms museum betyr det å balansere mellom det å særlig løfte fram samisk og kvensk kultur og historie og det å representere alle andre grupper så vel som krysninger og blandinger mellom ulike kulturelle og historiske uttrykk.

Thomas Hylland Eriksen (2016:51) sier at ifølge museenes nye samfunnsoppdrag i en krympende verden kan det ikke lenger «være allmenn konsensus om grensene for et «vi» og hva det innebærer å være del av et «vi». Museet velger å binde lokale erfaringer og hverdagsliv med det allmennmenneskelige ved å fortelle flere historier og vise frem flere nyanser. Vår forankring som museum i et fleretnisk område med en mangeartet kulturarv gjør at vi i realiteten har vært et mangfoldsmuseum hele tiden, men perspektivene på hvordan man betrakter mangfold har endret seg. Der man tidligere tenkte på mangfold i hovedsakelig etniske og næringsrelaterede kategorier, ser vi nå etter mangfoldet i det mangfoldige. I dag er de franske økomuseene en museumshistorisk referanse, der det «økologiske helhetsperspektivet dypere festet i den generelle mentalitet, gir et annet utgangspunkt også for museene, for den museumsprofesjonelles rolle og for museenes forhold til samfunnet» (Gjestrum 1993:43).

Ved å fortelle flere historier om folk, kultur og lokalsamfunn kan man kanskje si at museet følger tradisjonen med lokalhistorikere, som på 1900-tallet skrev side opp og side ned med gårds- og slektshistorie. Motsetningen er historikeren som vil finne ny kunnskap som helst er av nasjonal betydning (Gjestrum 1993:35). For Nord-Troms museum var det ikke ønsket om å frembringe ny nasjonal kunnskap som var drivkraft for etableringen, men et ønske om å

formidle befolkningens plass i historien, å vise sammenhengene mellom fortid, nåtid og framtid. Anders Ole Hauglid (1988: 170), museets leder gjennom mange år, uttrykte det som «Historien er våre handlinger – nå!» Igjen setter vi søkelys på det marginale rommet som Bhabha viser til (Soja 1996:139–140). Ved å etablere et museum i Nord-Troms ble det dannet et rom der de marginale fortellingene kunne gis verdi, tre fram og synliggjøres i det offentlige Norge. Thomas Hylland Eriksen (2016:51) skriver at museenes nye samfunnsoppdrag er å «legge vekt på kontakt og ikke isolasjon, blanding heller enn renhet. Slik kan museene gi et viktig bidrag til en ny type kollektiv identitet som er forenlig med en global, for ikke å si *global*, tidsalder». Videre mener han at museene «må fortelle oss om det som er annerledes, men ikke av den grunn dårligere; de kan vise hvordan dagliglivet har forandret seg takket være både indre endringsprosesser og påvirkning utenfra, og de kan fremstille historie og nåtid som en serie møter og veikryss».

Nord-Troms museum jobber stadig med målet om å være relevant, tilgjengelig og representativt for alle i regionen, uavhengig av kjønn, alder, etnisitet, religion, seksuell orientering, funksjonsevne, geografi eller kulturell, sosial og økonomisk bakgrunn. Hvorvidt det er mulig, gjenstår å se. Som idealer gir økomuseet og det globale mangfoldsmuseet politiske og ideologiske føringer på museers praksis i ulike tider. Synet på hva et museum er og skal være har endret seg. For å møte kravene har museets karakter endret seg fra en organisasjon med desentralisert organisering, med forvaltning som viktigste arbeidsoppgave, til en organisasjon med forskning og formidling i samlokaliserte fagmiljøer. Samtidig ser vi ingen tydelige brudd mellom Nord-Troms museum før og nå. Selv om struktur, organisering

ring, mål og arbeidsfelt er endret, har innholdet i formidlingen av og på museumsanlegg vært mer eller mindre uforandret. Vi ser nå at Gamslett fiskerbondegård har et potensiale til mange flere fortellinger i tillegg til historien om den tradisjonelle næringstilpasningen. Så selv om veien fra økomuseum til mangfoldsmuseum på noen måter kan betraktes som å gå over bekken etter vann, så er det viktig å være bevisst at vannet i bekken aldri er det samme.

Som museum forholder vi oss til lokale virkeligheter, og tar inn lokale erfaringer og hverdagsliv i formidlingen. Museets praksis er vekselvirkning mellom formidling og dialog og deltakelse med lokalsamfunnet. Dagens globale mennesker møter fiskerbondehistorien på Gamslett. Noen har tilknytning til gården eller området, andre er tilfeldige passerende. Vi driver formidling i et thirdspaceperspektiv fordi vi ønsker å åpne opp for det sosiale og levde liv. Vi lar tradisjonelle forestillinger tre til side for å ta fram hypermangfold og interseksjonalitet – de mellommenneskelige og allmennmenneskelige dimensjonene. Og gjennom dette søker vi å vise «at fortiden er et fremmed land, men minner også om at de som bor der, er akkurat som deg og meg» (Eriksen 2016:52). Slik kan den mangeartede kulturarv i Nord-Troms smelte sammen med globalt mangfold og samlingen tre inn i et skjæringspunkt mellom lokal tilhørighet og global flyt.

Litteratur

Publisert litteratur

- Bettum, Anders, Kaisa Maliniemi og Thomas M. Walle (red.) 2018. *Et inkluderende museum. Kulturelt mangfold i praksis*. Trondheim, Museumsforlaget.
- Bhabha, Homi 2004. *The location of culture*. New York, Routledge.

- De Varine, Hugues 1988. Om økomuseet. I Gjestrum og Maure 1988, s. 104–122.
- Eriksen, Thomas Hylland 2016. Friluftsmuseet og kampen om fortiden. *Norsk museumstidsskrift*, vol 2 (1), s. 44–52.
- Eriksen, Thomas Hylland 2022. *Hypermangfold* (video). Filmen er laget av Nasjonalt senter for flerkulturell opplæring (NAFO) på oppdrag fra Kunnskapsdepartementet. <https://film.oslomet.no/hypermangfold>. [nedlastet 16.8.2024]
- Gjestrum, John Aage 1993. Fra folkemuseum til økomuseum Økomuseumsbegrepet. En fornyelse av museumsinstitusjonen og et viktig instrument for lokalsamfunnet. *Heimen. Lokalhistorisk tidsskrift*, (1), s. 1–93.
- Gjestrum, John Aage og Marc Maure 1988. *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse: ei arbeidsbok om ny museologi*. Tromsø, Norsk ICOM.
- Hall, Stuart 2000. Introduction: Who Needs Identity? I Hall, Stuart & Paul de Gay (red.). I *Questions of Cultural Identity*, s. 3–5. London, Sage.
- Harvey, David 1989: *The condition of post-modernity*. Cambridge, Basil Blackwell.
- Hauglid, Anders Ole (red.) 1979. Nord-Troms museum – en ideskisse I *Menneske og miljø i Nord-Troms årbok 1978*. Nord-Troms historielag, s. 105.
- Hauglid, Anders Ole 1988. Nord-Troms. I Gjestrum og Maure 1988, s. 167–170.
- Hirsti, Erling 1990, Et minne om ei beinhard tid, *Avisa Nordlys*, 7.7.1990, s. 36.
- Holmesland, Hilde 2013. *Museenes samfunnsrolle. August 2013* (notat). Kulturrådet. Tilgjengelig: <https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/239d827f-0d57-4cfd-a0cf-fe8cc8eba7e3> [nedlastet 16.8.2024]
- Hylland, Ole Marius 2017. Museenes samfunnsrolle. et kritisk perspektiv. Om komplekse institusjoner og institusjonell laste-

- evne. *Norsk museumstidsskrift*, vol 3 (2), s. 77–91.
- Hylland, Ole Marius, Nanna Løkka, Anne-Sofie Hjemdahl og Bård Kleppe 2020. *Museum og samfunn. En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen. Rapport nr. 548*. Telemarksforskning. Meld. St. 23 2020–2021. *Musea i samfunnet – Tillit, ting og tid* [melding til Stortinget]. Kulturdepartementet.
- Musum, Maja Leonardsen 2020. Folkemuseet og kampen om nåtiden. En studie av «Alt for Norge» på Hadeland Folkemuseum. *Norsk museumstidsskrift*, vol 6 (1), s. 44.
- Løkka, Nanna og Ole Marius Hylland 2022. Museumsreformen. Kultivering, konsolidering og konflikt. *Norsk museumstidsskrift* vol 8 (2), s. 51–65.
- Nilsen, Gørill 2004. *Kulturmøter i Nord-Troms. Jubileumsbok for Nord-Troms museum 1978–2003*. Lundblad media AS.
- Norberg-Schulz, Christian 1978. *Mellom himmel og jord. En bok om steder og hus*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Nord-Troms museum 2020 *Samlingsforvaltningsplan for NTRM*, revidert 2020 [rapport]. Tilgjengelig <https://ntrm.no/om-museet/museal-virksomhet/> [nedlastet 16.8.2024]
- NOU 1996. *NOU 1996:7. Museum Mangfald, minne, møtestad* [offentlig utredning]. Kulturdepartementet.
- Rivière, Georges Henrie 1988. The ecomuseum – an evolutive definition. I Gjestrup og Maure 1988, s. 102–103.
- Schaanning, Espen 2000. *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo, Spartacus Forlag.
- Soja, Edward 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, Blackwell.
- St. Meld. nr. 15 2000–2001. *Nasjonale minoriteter i Norge – Om statleg politikk overfor jødar, kvener, rom, romanifolket og skogfinnar* [stortingsmelding]. Kommunal- og regionaldepartementet.
- St. Meld. nr. 49 2008–2009. *Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying* [stortingsmelding]. Kultur- og kirkedepartementet.
- Avisartikler*
- Bendiktsen, Vigdis M. 1985. Gamslettsamlinga «heim» til Lyngen i 1985? *Avisa Nordlys*, 24.11.
- Bendiktsen, Vigdis M. 1988. Gamslett-samlingen flytter heim igjen. *Avisa Nordlys*, 21.6.
- Digre, Kari 1982. Vi skal «alle» være ansatt ved museet. *Avisa Tromsø*, 8.12.
- Gamslett, Alf 1974. Fra samekultur til skilingsviser i Gamslett-museet. Spesialintervju med amatørkonservatoren Alf Gamslett på Svensby. *Nye Troms*, 3.9.
- Upublisert litteratur*
- Nord-Troms museum 2013. *Vedtekter for Nord-Troms Museum vedtatt på ekstraordinær generalforsamling 13.12.2012 i Olderdalen*.
- Nettsider*
- Hauglid, Anders Ole 1988, *Studio Nord – menneske og miljø – fremtidens museum. En reportasje fra økomuseet i Nord-Troms. Programleder er Anders Ole Hauglid* [radioprogram]. NRK, Studio Nord. URL: <https://tv.nrk.no/serie/studio-nord/season/1988/episode/FTRO00002787> [nedlastet 25.7.2024]

Livsvärldar och globalisering i Lukas Moodyssons *Mammut*

Magnus Rodell
Södertörns högskola
magnus.rodell@sh.se

Abstract

In 2009, Lukas Moodysson's motion picture *Mammoth* had its opening. The movie is set in three different locations – New York, Thailand, and the Philippines – and follows several characters and their individual life stories. In Swedish and Anglo-Saxon news media the receptions varied to a great extent, but most of the critics described the movie in terms of globalization. Inspired by the ethnographic concept life-world, I discuss how it is possible to analyse life-worlds in a fictional film. Using the concept of *bohemian bourgeois*, I stress that the life-worlds of the privileged create spaces of opportunities most people do not have access to. In *Mammoth*, the characters living in New York experience a sense of loss and a lack of meaning. The beaches in Thailand and traditional religiosity create a contrast representing nascency and continuity. The hierarchies and power relations that often are said to characterize a globalized world are analysed through the conceptual pair of *centre* and *periphery*. In the film, New York epitomises the centre and the Philippines with its poverty, mountains of waste and child sex labour depicts the utmost periphery. In analysing and understanding notions about contemporary processes of globalization, I argue that fictional film is a fruitful point of departure.

Keywords:

- Globalization
- life-world
- bohemian bourgeois
- centre
- periphery
- postcolonialism

I slutet av januari 2009 hade Lukas Moodyssons film *Mammut* premiär. Filmen fick en bred uppmärksamhet då Moodysson alltsedan sin filmdebut 1998 med *Fucking Åmål* tillskrivits en central betydelse som svensk regissör och filmmakare. Med utgångspunkt i *Mammut* (2009) är syftet att undersöka hur filmen och dess mottagande artikulerar och gestaltar en rad centrala diskurser kring globaliseringen. Detta studeras med fokus på filmens karaktärer, de miljöer de rör sig i och den symbolik som gestaltas i

vissa scener. I det följande ansluter jag mig till de forskare som menat att vi varken kan föreställa oss eller tala om globaliseringen utan att beakta de medier som gjort – och gör – den möjlig. Medie- och kommunikationsvetaren Shani Orgad har formulerat detta på ett träffande sätt: «media representations do not simply reflect the already existing process of globalization [...]; nor are they merely shaped by it – rather, *they simultaneously shape* and are constituted by this process» (Orgad 2012:7, min kursivering).

Med globalisering avses i det följande kulturella och ekonomiska flöden, som intensifierats genom den kommunikationstekniska utvecklingen decennierna kring millennieskiftet 2000 och som rör sig över gränser. Thomas Hylland Eriksen betonar (2007:69–89) att stora delar av världen i början av 2000-talet blivit alltmer sammankopplad genom kommunikation, handel och olika typer av migrationsströmmar vilket i sin tur fått såväl politiska som kulturella och ekonomiska konsekvenser (Jfr Jansson 2010:14).

I ett första steg kommer jag att positionera artikelns utgångspunkt i ett fenomenologiskt orienterat perspektiv och i korthet diskutera relationerna mellan globalisering och spelfilm. Jag kommer att behandla *hur* globaliseringsprocessen framställs i de konkreta sammanhang som utgör filmkaraktärernas livsvärldar. Artikelns analys av filmen *Mammut* struktureras utifrån fyra teman. Genom begreppet *bohemian bourgeois* analyserar jag hur den livsvärld vissa av filmens karaktärer befolkar, konstituerar det möjlighetsrum de privilegierade rör sig i. Det andra temat diskuterar den längtan efter ursprung och den upplevelse av meningsförlust som formuleras och gestaltas på en rad olika sätt filmen igenom och som återfinns hos de privilegierade karaktärerna.

Mammut utspelar sig i New York, i Thailand och på Filippinerna. Filmen framställer de hierarkier och maktförhållanden som lyfts fram som ett av kännetecknen för en globaliserad värld och som ofta beskrivs genom begreppsparet centrum och periferi. För det tredje kommer jag att analysera de platser och miljöer som skildras, och diskutera vad dessa platser får representera och vad de berättar om de processer vi kallar globalisering när de sätts i relation till varandra. I såväl forskning som en bredare offentlig diskussion diskuteras globaliseringsbegreppet

ofta utifrån ett ekonomiskt perspektiv. Även om detta inte utgör något av *Mammuts* huvudspår kommer det fjärde temat att diskutera hur filmen framställer en viss bild av det tidiga 2000-talets ekonomi och finansvärld.

Utgångspunkter I. Globalisering och livsvärldar

Inom den mångvetenskapliga forskningen och i de offentliga debatterna kring globaliseringen finns det inte något enkelt och entydigt sätt att fånga de olika processer som ingår i vad som vanligen betecknas som globalisering. Sociologen Jörg Durrschmidt menar att hans bok – *Everyday lives in the global city. The delinking of locale and milieu* (2000) – utgör ett första steg mot «en globaliseringens fenomenologi». Istället för att undersöka globaliseringen i en mer övergripande mening vill han snarare beskriva och analysera globaliseringsprocesser «as a lived problem in the world of everyday life. Or more precisely, everyday life in the global city». Durrschmidt vill inte studera London som en nod för «a global cultural economy», utan snarare se London som «an intersection of globalized life worlds» (Durrschmidt 2000:3).

Genom det fenomenologiska begreppet livsvärld menar Durrschmidt att det blir möjligt att synliggöra att globalisering inte är något «bortom» den enskildes liv. Snarare återfinns den i den miljö där människor lever sina liv och upprätthåller sina vardagliga rutiner. Det fenomenologiska perspektivet riktar sitt fokus på den rika betydelseflora som finns i individers vardagsliv. I det följande diskuteras ett antal karaktärers liv inom ramen för en spelfilm. Min precisa definition av begreppet livsvärld hämtar jag från etnologen Dragan Nikolic: «Livsvärlden är således det personliga rum inom vilket vi lever, där jag som subjekt finns och

verkar i [...] samexistens med miljöer, människor och ting» (Nikolic 2012:33).¹ I det följande kommer jag använda begreppet livsvärld för att närma mig *Mammuts* olika karaktärer och de globaliserade sammanhang och rumsligheter där de agerar och verkar.

Durrschmidt argumenterar vidare för att studiet av hur enskilda människor upplever globaliseringen i en storstad behöver röra sig bortom traditionella dikotomier som mikro-makro och global-lokal. Individens handlingar och erfarenheter återfinns inte längre automatiskt i den egna lokala livsmiljöns sociala och materiella omständigheter. Individerna interagerar också med «global society, both within and beyond the metropolis». Denna «extended milieu» innebär inte bara en geografisk utsträckthet, utan rymmer också symboliska och sociala dimensioner (Durrschmidt 2000, 2–3).² Det går helt enkelt inte att ta geografiska enheter för givna längre. Jan Aart Scholte konstaterar liksom Durrschmidt att olika territoriella entiteter kopplas samman med och svarar på processer som äger rum bortanför dessas gränser. (Scholte 2005:77–78). Hur de olika karaktärerna i *Mammut* på olika sätt har en global spelplan präglad av vidsträckta möjligheter eller existentiella begränsningar kommer bli tydligt i kommande diskussioner. En av de generella utgångspunkterna i denna artikel är att de skeenden och sammanhang som gestaltas i spelfilm erbjuder en ytterligare möjlighet att studera föreställningar kring människors

livsvärldar i det tidiga 2000-talets globaliserade värld.

Utgångspunkter II: Film och globalisering

Vad gäller film kan globaliseringsprocesserna identifieras på en rad olika nivåer. Utvecklingen under 1990- och 2000-talen har fått konsekvenser för såväl faktiska produktions-sammanhang som för distribution. I ett sammanhang konstaterar exempelvis Toby Miller och Richard Maxwell att majoriteten av de som gör film inte återfinns i USA. De olika språkgrupperna i Indien producerar ungefär 1 000 filmer per år och 2,5 miljoner människor arbetar i filmindustrin (Miller & Maxwell 2007:33. Se även Crane 2014:365–382). Hollywood uppbär fortfarande en central ställning men den är på intet sätt lika självklar som den en gång har varit. År 2024 gäller detta förhållande fortfarande med Hollywood på första plats och indiska Bollywood på andra (Lista över de 10 största filmindustrierna i världen).

En övertygelse i denna artikel är att spelfilm har en central betydelse för att åskådliggöra och gestalta de processer och föreställningar som förknippas med globaliseringen för en bredare publik.³ Dokumentärfilmaren Caitlin Manning och freds- och konfliktforskaren Julie Shackford-Bradley uttrycker detta på ett mer precist sätt då de menar att filmmediet är «well equipped to represent the multiscape complexity of globalization, with its flows and disjunctures» (Manning & Shackford Bradley 2010:38–39). Spelfilmen har under lång tid kunnat skildra olika delar av världen genom att

-
1. Om den djupt subjektiva men likafullt kultur- och samhällsformativa betydelsen av begreppet livsvärld se Jonas Frykman (2012:64–66).
 2. Historiskt är det förstås möjligt att argumentera för att de «utsträckta miljöer» Durrschmidt menar utmärker människors liv i vår tids globala storstäder står att återfinna åtminstone ett sekel tillbaka. Se exempelvis André Janssons (2012:24–25) diskussion kring hur den italienske futuristen och modernisten Filippo Marinetti beskrev medier och kommunikationer år 1913.
 3. Relationerna mellan åskådare, filmvärld och omvärld är föremål för Daniel Yacavones studie *Film worlds. A philosophical aesthetics of cinema* (2015).

inom ramen för filmens berättande presentera olika karaktärer, konflikter, skeenden, livsmiljöer och platser, och lämpar sig sålunda väl som ett samtidshistoriskt och kulturanalytiskt studieobjekt.

Studiet av globalisering i spelfilm är inspirerat av hur relationerna mellan film och historia formuleras av Pelle Snickars och Cecilia Trenter i antologin *Det förflutna som film och vice versa* (2004). De betonar att «audiovisuella representationer av det förflutna och ett medierat historiebbruk blivit allt viktigare för allmänhetens uppfattningar om historia» (Snickars & Trenter 2004:10). Filmens gestaltande av det förflutna blir centralt för att förstå hur historia skapas. Detta gäller i lika hög grad samtida skeenden och processer. På samma sätt menar jag att filmens gestaltande av globaliseringen är central för att förstå hur föreställningar kring globaliseringen formeras. I relation till detta är en principiell utgångspunkt att de föreställningar och uttryck vi sorterar under begreppet globalisering får sin breda cirkulation genom populära medieformer. Spelfilmen blir här ett exempel och som tidigare konstaterats: filmmediets gestaltning av globalisering blir central för att förstå hur densamma skapas som samhälleligt och kulturellt fenomen.

I en mer allmän mening är globaliseringsforskningen enormt omfattande. Relationerna mellan globalisering och film är dock inte alls kartlagda i samma utsträckning. I Zaniellos (2007) återfinns en inventering av 213 filmer, såväl dokumentära som fiktiva, långa som korta, som på olika sätt gestaltar de ekonomiska och arbetsmarknadsmässiga konsekvenser globaliseringen har haft runt om i världen. Flertalet av de filmer han lyfter fram är tämligen okända för en bredare publik och har cirkulerat i en begränsad utsträckning.

Tidskriften *Style* publicerade våren 2009 temanumret «Globalization and film style» och i inledningen konstateras det att «the entanglements between globalization and film have only begun to attract serious critical attention relatively recently» (Lindner 2009:1). Här analyseras exempelvis spelfilmer av Ang Lee och Michael Winterbottom; filmer som fått betydligt större spridning än de Zaniello behandlar (Crothers Dilley 2009:45–46; Dix 2009:3–25). I andra undersökningar om globalisering och spelfilm diskuteras och analyseras teman som globala mediers formativa roller för samhällsorganisering, jakten på mänskliga relationer i det tidiga 2000-talets oförutsägbara gränsoverskridanden, hur transnationella nätverk på många punkter kommit att ersätta nationen som organiserande princip och «buddy action» i hollywoodska actionfilmer åren kring 2000, för att nämna några exempel (Crim 2009:17–24; Olete-Aldea 2012:347–366; Thomas 2009:32–39, Gates 2012:83–93).

Richard Locke har i ett sammanhang konstaterat att både den mexikanske regissören Alejandro González Inárritu och den österrikiske regissören Michael Haneke ofta skildrar «the violent effects of globalization on family life by juxtaposing many aggressively contrasting narratives, settings and characters» (Locke 2007). Heidi Utz skriver att 2000-talets första decennium förde med sig en trend «in movies that linked ostensibly unrelated people in a patchwork of intersecting lives and coincidence (e.g. *Babel*, *Traffic*, *Crash*, *Amores Perros*)» (Utz 2011). Lockes och Utz' beskrivningar är möjliga att applicera även på Moodyssons *Mammut*.

Mammut

I *Mammut* får betraktaren följa skeenden som utspelas i tre olika geografiska samman-

hang: New York, Thailand och Filippinerna. I New York lever Leo och Ellen med sin sjuåriga dotter Jackie. Leo har konstruerat en mycket framgångsrik onlinespelsajt och Ellen jobbar som läkare på en akutavdelning. De har en filippinsk barnflicka vid namn Gloria som tar hand om Jackie och sköter deras hem. Gloria har tagit detta jobb för att tjäna ihop de pengar som ska göra det möjligt att bygga ett hus. Därigenom vill hon skapa ett tryggare liv och en bättre framtid för sina två söner Salvador och Manuel som är kvar på Filippinerna tillsammans med Glorias mor och bror. Glorias liv i New York genomsyras av en stark längtan efter sönerna. Den värme och omtanke som Jackie blir föremål för fungerar som ett slags kompensation.

I början av filmen beger sig Leo tillsammans med sin affärskollega Bob till Bangkok i ett privat jetplan för att avsluta en stor affär. Affären drar dock ut på tiden och Leo beslutar sig för att lämna Bangkok och resa till stränderna. Här strålar han snart samman med Cockie, en ung thailändsk kvinna som försörjer sig som sexarbetare. När de skiljs åt första kvällen ger Leo henne alla sina pengar för att hon ska gå hem och inte ta några fler kunder under kvällen.

På akutavdelningen i New York inkommer en kväll elvaåriga Anthony som blivit knivhuggen av sin mor och blir en patient som Ellen engagerar sig väldigt mycket i. På Filippinerna får vi följa Glorias söner som går i skolan och som på olika sätt brottas med sin längtan efter modern. De livsöden som filmen skildrar vävs samman och genom de miljöer, hierarkier och maktförhållanden som framställs skapas en filmisk gestaltning av vad som utmärker den värld som kallas globaliserad. I lika hög grad

som filmen de facto skildrar en viss del av det tidiga 2000-talet bidrar den till att skapa och forma just denna bild av vår samtid. I denna värld har de som sedan början av 2000-talets benämns *bohemian bourgeois* och deras ideal och livssammanhang en central betydelse.

Borgerliga bohemer, luffaturism och globala hierarkier

I boken *Bobos in paradise. The new upper class and how they got there* (2000) lanserade den amerikanske debattören och kolumnisten David Brooks begreppet *bobo* som är en förkortning av *bourgeois bohemian*, alltså en sammansmältning av individualism, egenintresse och kapitalism å ena sidan och en vurm för vänsterorienterad motkultur och en mer frisinnad konstnärssattityd å den andra.⁴ Nio år efter att Brooks publicerat sin bok gick *Mammut* upp på biograferna och utifrån hur karaktärerna Leo och Ellen skildras och gestaltas är det inte omöjligt att Moodysson kommit i kontakt med begreppet bobo. Begreppet fungerar i det följande som ett verktyg genom vilket det blir möjligt att studera de av globaliseringens aktörer som lever sina privilegierade liv i Nordens globala centra.

Att det är möjligt att se Leo och Ellen, som lever i Soho på Upper East Manhattan, som just ett bobopar, blir tydligt redan i filmens första scen där åskådaren möter paret som leker med sin dotter Jackie. Deras hem utgörs av en rymlig och ljus takvåning. Ytorna är öppna. En stor nonfigurativ tavla pryder en vägg och i en hall står en annan målning ledigt lutad mot golvet. På olika ställen har stora gröna växter placerats. Hissen går rakt in i lägenheten. Köket är enormt och en trappa täckt av ett tjugotal

4. När boken kom ut behandlades den i flera svenska dagstidningar. Se exempelvis Karin Henriksson: «Efter yuppien kommer bobon», Svenska Dagbladet, 1/6 2000 och Staffan Erfors: «Yuppien är död – bobon är född. Hippien som blev rik och prylfixerad», Expressen, 3/6 2000.

par tränings skor leder till en takterrass där det finns ett löpband. I sin recension i *The New York Times* kommenterade Manohla Dargis inledningsscenen lekande familj på följande sätt: «the three are as prettily arranged as the bourgeois bohemian furnishings».⁵

Ellen och Leo representerar en samhällsgrupp som har sin tydliga samtidshistoriska förankring i den värld som beskrivs i termer av globalisering. Utifrån sin kapitalstyrka och sitt egenintresse kan de realisera sina individuella projekt. De kan fullt ut utnyttja men också missbruka alla de möjligheter och förmåner den globaliserade världen inneburit för deras samhällsklass. I litteraturen kring globalisering betonas ofta att en globaliserad värld handlar om att det finns de som är privilegierade och de som helt saknar privilegier. Inte sällan upplevs denna betoning som en kritik mot vad som ses som alltför naiva globaliseringsförespråkare. Det tidiga 2000-talets globalisering kan på många punkter beskrivas i termer av makt-hierarkier där begreppen centrum och periferi fungerar som ett rumsligt tydliggörande av var hierarkins topp-respektive bottenskikt återfinns. I *Mammut* blir Ellen och Leo de som befinner sig högst upp i den globala hierarkin. Det är de som kan välja position; det är de som har valmöjligheter och därigenom kan åtnjuta centrums privilegier. Aspekter som dessa föranledde en skribent i Dagens Nyheter att kalla filmen för «ett globaliseringsdrama» (Yeaman 2009).

Borgerliga bohemer och de livsvärldar som utmärker denna samhällsklass blev decennierna kring 2000 ett globalt fenomen i de övre samhällsskikten, företrädesvis i

västvärldens större städer, de städer som ofta beskrivs som de knutpunkter som tillsammans bildar världens centrum (Jonsson 2001:78). Begreppspar centrum-periferi kommer i det följande fungera som ett sätt att synliggöra och diskutera både geografiska förhållanden och maktförhållanden. Den som är en aktör i centrum besitter de ekonomiska resurserna för att göra världen till sin och det radikala motförhållandet råder för de absolut flesta som befolkar periferin. Bobons individualiserade livsstilsprojekt underkänner nationen såväl som politisk gräns som given identitetsram.⁶ Att det är världen som utgör spelplanen blir tydligt i sätten på vilka Leo iscensätter sig själv.

I sin avhandling analyserar sociologen Erika Andersson Cederholm det hon kallar luffarturism och menar att den genomsyras av en strävan efter äkthet. Denna strävan uttrycks genom en längtan efter en fullständig sinnlig närvaro i ett «här och nu», men även genom en önskan om ett slags «återgång till naturen och de människor och kulturer som föreställs representera denna natur» (Andersson Cederholm 1999:17). I det tidiga 2000-talet utgjorde dessa luffarturister en frekvent närvaro på Thailands stränder och precis en sådan typ av luffarturist framställs i Leos karaktär.

Att Leo identifierar sig som ett slags luffarturist eller backpacker och inte som den väletablerade spelsajtägare han är, blir tydligt när han beslutat sig för att göra en utflykt till kusten. Bob undrar varför han inte ber deras sekreterare att ordna med resan. Leo svarar att han rest tusentals gånger. «Vill du sova på stranden med kackerlackor?», undrar Bob.⁷ «Lägg av, jag är backpacker!»,

5. Begreppet adresseras också i rubriken till Manohla Dargis recension i *The New York Times*, 19/11 2009: Bourgeois bohemians. There's a price to pay.

6. I globaliseringsforskningen diskuteras den roll nationen har, se exempelvis Thörn och Thomas.

7. *Mammut*: Regisserad av Lukas Moodysson (Sverige, Danmark, Tyskland, 2009). När inte annat anges är citaten från filmen hämtade från Anna Kyrös översättning.

svarar Leo. «Det är du inte. Du äger ett företag. Det gör inte backpackers.» Leo replikerar att han kommer från «en hippie-familj». Bobs svar synliggör de spänningar som ryms i den borgerlige bohemens livsvärld: «You live in Soho, that makes you not a hippie immediately.»⁸

Leo identifierar sig själv som backpacker och det är i liknande kretsar han hamnar, kretsar som också har sina givna beteendekoder och identitetsmarkörer. I sin bok *Välkommen till Paradiset. Reportage om turistindustrin* (2008) konstaterar Jennie Dielemans att backpackers sätt att resa är «lika standardiserat som charterturismens fast istället för plankstek, turistbroschyr och Phuket-bananpannkakor, Lonely Planet och en femmånaderstripp i Sydostasien» (Dielemans 2008:88). Här ingår föreställningen att leva enkelt och billigt. Efter att först åkt till ett lyxhotell som gör honom obekvämligt körs Leo till en bungalow på stranden. Den svarar bättre mot hans önskan om «något billigt». Första kvällen går Leo till en strandbar där han söker kontakt med några andra manliga resenärer. Det dricks och en joint går runt. Leo frågar en av männen om de är på semester. «Jag skulle inte vilja kalla det semester» blir svaret; ett svar som berättar att deras resande handlar om något annat än traditionell semester – om ett sökande efter något, om en vilja att «komma bort». Leo berättar att han ägnat det gångna året åt att resa. «Jag råkade bara hamna här. [...] Jag bestämde mig för att lämna allt och bara resa. Jag är brandman. Det blev... lite för mycket.»

Scenen på baren gestaltar de möjligheter den vite västerländske *bobon* har att i stun-

dens kreativa ingivelse återuppfinna sig själv. I en scen där Leo pratar med sin fru säger han att hela familjen borde åka till Thailand: «du, jag och Jackie borde ta lite ledigt. Vi borde åka nånstans på semester». Dessa två scener kan preciseras med vad musikanthropologen Ingemar Grandin träffsäkert kallat «den västerländska rörlighetens möjlighetsrum» (Grandin 2007:329). I det tidiga 2000-talet finns flera olika sätt på vilket människor rör sig över världen; rörelsemönster som kopplas samman. Att vara luftfarturist eller backpacker är dock något som framför allt är förbehållet de mer bemedlade i de globala hierarkierna (Ljungberg 2012: 58).

I Leos ord framställs också den bohemiska idén om frihet, om en plats, ett sammanhang där det är möjligt att leva utan inskränkande konventioner och förmins-kande normsystem. Detta är en illusion eftersom den osynliggör att den västerländska maktordningen fortfarande finns där; och att vissas frihet bygger på andras ofrihet. I *Mammut* är det aldrig någonsin oklart vem det är som har och vem det är som inte har. I sin recension av filmen i Dagens Nyheter konstaterade Helena Lindblad att den framställer «den grymma obalansen i det globala utbytet av varor och tjänster» – en obalans som ofta får tjäna som en av många beskrivningar av vad globaliseringsprocesserna handlar om och fått för konsekvenser (Lindblad 2009).⁹ I andra tidningar beskrivs filmen som «en global berättelse om hur den rika västvärlden utnyttjar jordklotets fattigare länder» och att den berör «banden mellan i-land och u-

8. Denna formulering är inte översatt.

9. Detta belyser Håkan Thörn (2002:117–119) vad gäller medieindustrin och Jan Nederveen Pieterse (2004:13–14). Mängder med exempel på global ojämlikhet återfinns också i kapitlet Globalization and (in)equality i Jan Aart Scholte (2005:316–347). Ojämlikheten i *Mammut* har analyserats av Elna Nilsson (2014:55–67).

land, mellan rik och fattig» (Andersson 2009; Asplund 2009).

Talet om att filmen på olika sätt skildrade globaliseringen återkom i pressen. Om inte diskussionen var explicit användes andra beskrivningar som vi lärt oss att relatera till globaliseringen, såsom att världen är sammankopplad eller att det råder en snedfördelning mellan Nord och Syd. Det var inte bara kritiker som identifierade globalisering och snedfördelningen av ekonomi och resurser som två centrala teman i *Mammut*. I flera intervjuer i samband med premiären formulerade Lukas Moodysson själv mer eller mindre tydligt dessa teman. I intervjun i Dagens Nyheter inför premiären konstaterade han att det är svårt att vistas i Thailand «utan att känna sig som en sex-turist eller kolonialherre» (Yeaman 2009).

I filmens andra halva tillbringar Leo och den thailändska kvinnan Cockie en hel dag med varandra. Det slutar med att de har sex. I sängen efteråt blottläggs ännu en gång den globaliserade världens hierarkier. Leos fantasier om att köpa en båt och resa med Cockie blir en del i samma iscensättning som i scenen vid strandbaren. Det är endast han som har möjlighet att drömma då hon sitter fast i de ojämlika förhållanden som utmärker det tidiga 2000-talets globaliserade värld. Genusvetaren Jenny Björklund konstaterar i en artikel att *Mammut* «highlights how Leo wants to world-travel and perceive other people lovingly, but winds up invading the world he wants to travel to» (Björklund 2015:35).

Världen som spelplan och existentiell tomhet

Att världen utgör en spelplan för de privilegierade gestaltas tydligt genom Ellens och Leos dotter Jackie i några betydelsemättade

scener. I början av filmen besöker Jackie och Gloria Hayden-planetariet på American Museum of Natural History i västra delen av Central Park. Åskådaren får följa dem och hur de ser det runda jordklotet utkastat i en oändlig rymd. Planetariets berättarröst konstaterar: «När vi sedan ser jorden utifrån upptäcker vi en helt ny planet.» Bilden av jordklotet från rymden får ofta fungera som en visualisering av hur allt hänger ihop. Första gången en bild togs från en satellit i omloppsbana runt jorden var i augusti 1959, från den amerikanska sonden Explorer 6 som sänds upp just för detta ändamål (Uri 2020). Det fotograferade jordklotet sett från rymden används ofta för att visualisera begreppet globalisering. Utnyttjar man sökmotorn Googlebild och söker på ordet «Globalization» är ett flertal av de första 20 bildträffarna just olika varianter på jordklotet sett från rymden.¹⁰

I Jackies livsvärld utgör planetariet ett möjligt utflyktsmål, inte minst på grund av hennes stora astronomiintresse. De tekniska och ekonomiska resurser som uppförandet och drivandet av en verksamhet som denna kräver vittnar om att den inte är placerad i någon av världens utsatta periferier. På planetariets hemsida står att läsa att det alltsedan 1935 «premier conduit between the frontier of cosmic discovery and the public's appreciation of it» (Hayden Planetarium). Det berättas också att under 1900-talet författade människor verksamma i planetariets verksamhet över 100 böcker om universum. Som kunskapsgenererande institution placerar sig planetariet sålunda i den astronomiska kunskapens centrum (Jfr Jonsson 2001:27, 29). Vid middagsbordet frågar Jackie sin mor om hon kan bli astronaut. Ellen replikerar: «Så klart. Du kan bli vad du vill.» Att Jackie kan göra vad hon vill när

10. Sökning genomförd 2023-08-15.

hon blir vuxen inskräps visuellt genom den världskarta som hänger i hennes rum. Planetariet fungerar också som en pendang till världskartan.

I Glorias och Jackies diskussion kring planetariebesöket utkristalliseras två olika positioner, alltså positioner utifrån vilka man närmar sig och förstår sin existens i världen. Jackie, det brådmogna, begåvade barnet får bli det västerländska rationella förnuftets och den empiriskt mätbara vetenskapens röst. Gloria å andra sidan representerar en annan – i relation till den västerländska vetenskapens teleologisk-evolutionistiska historiesyn – mer traditionell, religiös position. När Jackie och Gloria pratar om planetariebesöket frågar Jackie om Gloria visste att «vi alla kommer från stjärnorna». Gloria svarar då: «Förlåt men jag tror inte på Big Bang.» Jackie inskräper då: «Det är sant... vetenskapligt bevisat!» «Jag tror på Gud, inte Big Bang», svarar Gloria och Jackie säger sen att det kanske var Gud som satte igång Big Bang, vilket landar i ett slags mellanposition (Jfr Björklund 2015).

Rörelsen mellan olika geografiska miljöer fungerar också som ett sätt att filmiskt gestalta den sammankoppladhet och de världsomspännande och ojämlika förhållanden som utmärker globaliseringen (Jfr Hylland Eriksen 2014). Efter Glorias och Jackies samtal om Big Bang följer en rad snabba scenbyten. Åskådaren förflyttas till väntrummet på den akutmottagning där Ellen arbetar. Personerna i väntrummet tillhör inte New Yorks privilegierade skikt. Plötsligt inkommer en pojke som tilldelats flera knivhugg i händer och buk. Han förflyttas snabbt till en operationssal. Scenen skiftar. I det privata jetplanet på väg över Stilla havet tar Leo fram sin Blackberry och

konstaterar att Ellen gjort en ny spellista. Till tonerna av Cat Powers «The Greatest» somnar Leo i flygplansstolen. Tillbaka i Soho sjunger Gloria en vaggvisa på tagalog för Jackie, därefter plockar hon i köket. I ett helt annat kök i Filippinerna står Glorias mor vid diskbänken och hennes båda söner sitter på enkla plaststolar vid ett vitt plastbord med vaxduk och väntar på frukost. I New York har Gloria avslutat sina köksbestyr och på sitt rum ringer hon till Salvador, den äldste sonen. I rörelsen mellan New York, jetplanet på väg mot Bangkok och Filippinerna gestaltas filmens sociokulturella positioner och hierarkier. Som tydligast blir detta när Gloria befinner sig i en butik för att köpa en basketboll som hon ska skicka till sin yngste son på hans födelsedag. Hon plockar fram en boll och läser att den är tillverkad på Filippinerna.

Lägenheten i New York och framför allt dess kök blir till ett slags prisma genom vilket flera av filmens skeenden, hierarkier och historier bryts. David Brooks konstaterar att köket har blivit «the symbol of domestic bliss». Detta är skälet till att när du vandrar in i ett nyrenoverat «upscale home, owned by a nice, caring couple, you will likely find a kitchen so large it puts you in mind of an aircraft hangar with plumbing» (Brooks 2000:86-87). Om vi bortser från Brooks lite raljerande ton fungerar denna formulering som en beskrivning av Ellens och Leos kök. Köket är stort, dussintalet förskärare i rostfritt stål är placerade längs en magnetremsa. Kylskåpet är välfyllt. I kontrast till köket på Filippinerna vittnar köket i New York om Ellens och Leos ekonomiska välstånd.¹¹

På samma gång som lägenheten berättar om den materiella rikedom och yrkesmäs-

11. Köket som historiskt och kulturellt uttryck diskuteras i Ulrika Torell, Jenny Lee & Roger Qvarsell (red.) (2018) och Willén (2012:81-117).

signa framgång som återfinns i centrum blir den också platsen där Ellens ensamhet och känslor av brist är som tydligast. I ett av sina samtal med Leo i Thailand inskärper Ellen att hon upplever att hon jobbar jämt, att hon aldrig är hemma och när hon är hemma är inte Jackie där. När hon väl lägger sig ned för att försöka sova drabbas hon av hjärtklappning. Efter samtalet faller Ellen ner de elektriska persiennerna och blir stående i köket. Bakom henne avtecknas raden rostfria förskärare i enkel design medan hon tittar i det överfulla kylskåpet. Scenen andas av rastlös ensamhet. En senare sekvens i filmen avslutas med att Ellen springer på löpbandet på takterrassen när kvällsmörkret sänkt sig och snön faller, en scen som än tydligare inskärper Ellens ensamhet. Den inre tomhet som framställs genom Ellen och den urbana bobokultur hon får representera, synliggör att materiell rikedom inte på något sätt behöver innebära själslig och existentiell livskvalitet. Knutet till detta är en känsla av meningsförlust som utgör nästa steg i vår diskussion.

Religion och västerländsk meningsförlust

Jag tror att många människor går och känner att något gått förlorat i vår tid och att man har en naiv men ändå försettlig längtan till något ursprungligt (Röshammar 2009).

Glorias tidigare diskuterade mer traditionella och religiösa position kan inom ramen för en diskurs kring det som gått förlorat ses som ett uttryck för något mer ursprungligt, känslomässigt och mer direkt. Ytterst handlar Glorias position om en gudstro och i gestaltningen av hennes karaktär har religionen en central roll. Hon har bilder på Jungfru Maria på väggen i sitt rum hos Ellen och Leo och hon besöker regelbundet en

katolsk kyrka. I samtalet med sin mor då Gloria är på gränsen till att inte orka med sin situation längre refereras det till vad Gud vill. Gudstron blir en metafysisk entitet som får en betydelsebärande roll i hennes livsvärld. Att namnet Gloria dessutom betyder ära åt Gud och Salvatore (Salvador är namnet på Glorias äldste son) betyder frälsare är förstås ingen slump (Södergren 2009).

Leo och Cockie besöker tillsammans ett buddistiskt tempel och efteråt diskuterar de reinkarnation. Det blir genom mötet med Cockie som Leo formulerar dessa religiösa frågor. Leo frågar Cockie vad hon skulle vilja bli i nästa liv. Cockie svarar: «Pojke. Flickor inte bra. Pojkar bra.» Hennes svar för oss omedelbart tillbaka till det sammanhang i vilket frågan är ställd, ett sammanhang som handlar om den globaliserade världens knivskarpa hierarkier där den vite mannens fråga blir ett sätt för honom att osynliggöra sin egen postkoloniala maktposition.

Globaliseringsprocessernas samlade konsekvenser ligger till grund för de privilegierades tal om att något «gått förlorat», att det blivit «lite för mycket»; att något mer ursprungligt saknas. I sin recension i *Östgöta Correspondenten* konstaterar Lollo Asplund att Thailand i filmen blir «sinnebilderna för det förlorade paradiset, västerlänningens längtan efter enkelhet och ursprunglighet. Men också för vår naivitet» (Asplund 2009). Denna sinnebild är inget unikt för det tidiga 2000-talets globaliserade värld. Samma diskurs aktualiserades genom 1800-talets radikala omvandlingar vad gäller alla mänskliga områden. Den borgerliga turism som etablerades runt om i Europa under 1800-talets andra hälft handlade ofta om att söka sig till, eller tillbaka till något mer ursprungligt, till något som inte påverkats eller malts ned av moderniseringens malströmmar (se t.ex. Löfgren 1999).

I *Mammut* får framför allt de thailändska stränderna den funktionen. Vad Moodysson inte synliggör är att många av världens välbemedlade i början av 2000-talet inte bara återfinns i västerländska centra som New York, London och Los Angeles utan även i asiatiska megastäder som Bangkok, Kuala Lumpur och Shanghai. I dessa gestaltungsval finns sålunda också ett osynliggörande. Strändernas ursprunglighet – en ursprunglighet som i Moodyssons berättelse bara tycks kunna finnas i periferin – kompletteras aldrig med det faktum att de asiatiska megastäderna med sin rastlösa kommers och hektiska utveckling också är en del av centrum (Jfr Ljungberg 2012:210–213). I samband med att *Mammut* hade premiär i januari 2009 och visades på Berlins filmfestival var reaktionerna mycket varierande. I Berlin buades den ut och i recensionerna samsades hyllningar med regelrätta sågningar. De kritiska rösterna påtalade bland annat bristerna i sätten på vilka globaliseringen framställdes (Skawonius 2009).¹²

Idén om och längtan till något mer ursprungligt gestaltas på olika sätt i *Mammut*. Religionen som ett uttryck för traditionen omfattas i filmen framför allt av de som hör till den globala hierarkins bottenkikt. Den katolska kristendomen och buddismen utgör abstrakta trossystem med mycket stor geografisk räckvidd, och i kraft av sin långa kontinuitet fungerar de som ett slags trygga punkter. De skapar en övergripande mening eller riktning i en värld som utmärks av svårigheter och orättvisor. Enda gången någon i centrum åkallar Gud är när Ellen håller på att förlora den knivhuggne Anthony: «Snälla Gud, hjälp mig».

I samband med att Ellen assisterar vid en operation hör hon ett märkligt ljud ur salens

högtalare. Hon frågar vad det är för ljud. Den opererande läkaren svarar att det är valsång och berättar att de «kan sjunga för en annan val från hundra kilometers avstånd». Han nämner också att det sägs att valsången har en «positiv inverkan på stress och sömnproblem». Väl hemkommen från dagens arbetspass provar Ellen att försöka sova med valsång i öronen, till ingen nytta.

Gestaltningen av idén om något mer ursprungligt implicerar i sin tur en viss syn på globaliseringen. I en värld som blivit abstraktare, som krympt, där finansiella transaktioner rör sig i realtid och där viss kultur genom digitala medier har möjlighet att nå omedelbar global spridning formuleras en längtan efter något annat. I denna värld blir rörelsen mot det lokala, mot det som förknippas med naturlighet, ursprung och existentiell närvaro begriplig. Denna beskrivning av reaktioner på globaliseringen kan också förklara den spridda förekomsten av identitetspolitisk aktivism och andra typer av partikulära gemenskaper decennierna kring 2000 (se t.ex. Hylland Eriksen 2014).

Genom sin gestaltning av meningsförlust och brist bidrar *Mammut* på många sätt till att inskräpa de föreställningar som finns om relationerna mellan Nord och Syd. Nord utgörs av en rik medelklass, som lever i materiellt överflöd och plågas av själslig tomhet, medan Syd präglas av fattigdom och där några portioner misär hanteras med religiösitet och rå humor; en polarisering flera kritiker menade blir alltför enkel. I filmen formuleras en föreställning om att meningsförlusten och tomheten framför allt finns hos de privilegierade i Nord, medan kontakten med något mer ursprungligt, mer traditionellt finns hos de som lever i den fat-

12. I tidningen *Dagen* fick filmen betyg 5 av 5 och i *Dagens Nyheter* 4 av 5 medan den sågades av *The Guardian* och *The New York Times*.

tiga periferin. På detta sätt reproducerar filmen ett föreställningskomplex som har en längre västerländsk historia och som riskerar att hamna i exotiserande synsätt.

Från Soho till soptippen

De miljöer åskådaren möter i New York utgörs av Leos och Ellens takvåning, planetariet, akuten på det sjukhus Ellen jobbar, gatumiljöer, den filippinska kyrka Gloria och Jackie besöker och en väl sorterad grönsaksavdelning i en mataffär. De thailändska miljöerna utgörs av lyxhotell, nöjeskvarter, barer och den bungalow på stranden Leo åker till. Filippinerna framställs genom det hem där Glorias söner och hennes mor bor, stränder, gator, soptippen i stadens utkanter och det torg i staden där pojkar säljer sexuella tjänster.

Genom denna uppsättning miljöer blir det tydligt hur begreppen centrum och periferi kan fungera som såväl geografiska bestämmingar som verktyg för att ringa in betydligt mer lokala variationer (Jonsson 2001). Här bör betonas att centrum och periferi bara delvis fungerar som geografiska begrepp. Centrum och periferi fungerar också som ett sätt att gestalta ett slags global maktordning då begreppsparet också ringar in de som har och de som *inte* har tillgång till allt det globaliseringen innebär. Sätten på vilka globaliseringsprocessen påverkar den enskildes livs- och föreställningsvärld betingas av var man befinner sig i relation till centrum och periferi.

New York blir i *Mammut* framför allt ett sammanhang som berättar om det materiella välstånd som kännetecknar centrumets privilegierade klasser. De privilegierade i centrum skapar sin position just för att de kan köpa de tjänster som de mindre bemedlade tillhandahåller, såsom att städa en lägenhet, laga mat och fungera som barnflicka. Gloria blir till ett slags periferins represen-

tant i den spatiösa takvåningen och även om det aldrig synliggörs explicit är intrycket att de filippiner som möts i den filippinska kyrkan i New York lever på sätt som liknar Glorias. Periferin återfinns också på den akutavdelning där Ellen arbetar. Pojken som knivskurits av sin mamma är ungefär lika gammal som Ellens dotter Jackie men tycks komma från en betydligt mindre välbemedlad klass.

Rör vi oss till *Mammuts* andra centrala geografiska sammanhang vävs här centrum och periferi också samman. Å ena sidan finns skyskraporna, lyxhotellen och de moderna kommunikationsteknikerna, å andra sidan nöjeskvarteren med sin sexturism. När Leo befinner sig på en nattklubb i Bangkok kliver han av misstag in i ett rum avsett för de sexuella tjänster som stället erbjuder. Rummet är litet. Väggarna är draperade med enkla gardiner över ljusblått slitet kakel. Sängen utgörs av en madrass på golvet prydd med rosa gosdjur. Genom scenen framträder en skriande kontrast till Leos och Ellens exklusiva takvåning. Genom direktkontrasteringen framställs globaliseringen dels som ett tillstånd där det finns de som har och de som inte har, och dels synliggörs de postkoloniala förhållanden som råder på många turistorter i Asien.

I Thailand utspelar sig också vad som skulle kunna ses som en av filmens nyckelscener. På väg till de stränder där det är möjligt att hyra en bungalow passerar taxin en elefant som står vid vägkanten. Leo ber taxichauffören att stanna bilen och backa tillbaka. Förundrad kliver han ur bilen och betraktar elefanten. Elefanten blir i scenens första klipp en symbol för det vilda, kommen ur djungeln som återfinns i scenens bakgrund, men också för den turistande västerlänningens jakt på något mer ursprungligt, något mer «äkta». När elefanten rör sig mot Leo blottläggs den kedja,

som varit dold i markvegetationen, som omsluter ena benet och därigenom skiftar symboliken. Elefanten blir istället en symbol för den natur som människan successivt lagt under sin kontroll. Det ursprungliga är bara en chimär, en fiktion som är möjlig att drömma, men som är omöjlig att uppnå då det förment ursprungliga aldrig kan lösgöra sig eller stå fritt från världens djupt hierarkiserade maktordningar. En insikt som aldrig blir tillgänglig för Leo.

Av de sammanhang som gestaltas i *Mammut* utgör Filippinerna den absoluta periferin. De miljöer åskådaren möter är slitna och fattiga. Glorias båda söner intar sin frukost i ett enkelt kök där endast det nödvändigaste återfinns. Den yngste sonen är ledsen över att mamman inte finns hos dem och undrar när hon kommer hem. När äldste sonen Salvador berättar detta för mamman föreslår hon att han ska visa Manuel platsen för deras nya hus. Glorias bror organiserar arbetet med det hus hon låter bygga för de pengar hon tjänar som barnflicka. När bröderna kommer till husgrunden står arbetet still. Salvador frågar när huset blir klart. Morbrodern tycks lite förnärmad och svarar att Gloria «måste skicka mer pengar. Taket kunde blivit klart den här veckan. Men jag kunde inte betala arbetarna. Hälsa mamma det». Detta kan ses som ett exempel på det som karakteriserar den stillastående periferin i en globaliserad värld. Den blir platsen som är beroende av flöden som genereras i centrum, i detta fall av kapital och närmare bestämt det kapital de människor som arbetar i exil skickar hem. År 1998 beräknades det att någonstans mellan 34 och 54 procent av den filippinska befolkningen understöddes av remitteringar från filippinska migrantarbetare (Parrenas 2003:39, Mavi 2009:41–45).

Efterhand börjar även Salvador längta efter mamman och ringer och gråter och säger att hon måste komma hem. När

Gloria sedan pratar med sin mor säger hon gråtande att hon är rädd att hon inte längre ska orka vara borta från sina barn. Dagen därpå tar mormodern med Salvador till soptippen utanför staden. Mormodern säger åt honom att titta på barnen på soptippen. «Är det så här du vill leva?» Hon pekar på en pojke som påtar bland soporna. «Han är lika gammal som du och samlar sopor.» Mormodern hittar en bit bröd och erbjuder Salvador brödet, men han vill inte äta. Därefter förklarar hon att hans mamma arbetar i USA för att han inte ska behöva äta gammalt bröd från soptippen.

Efter besöket på soptippen äter mormodern och Salvador var sin glass och mormor konstaterar att det är synd om människorna som bor på soptippen. De sitter vid ett torg och hon fortsätter med att säga att «på nätterna händer det något ännu värre här. Det är barn som säljer sig». Salvador blir förstås nyfiken och mormodern förstår att hon sagt för mycket och avrundar samtalet med att säga att de bara «sover» med turisterna. Av Salvadors ansiktsuttryck att döma förstår åskådaren att en tanke fötts. Senare samma natt stiger Salvador upp och cyklar till torget där det är fullt med hemlösa barn som säljer sig till västerländska turister. Några barn närmar sig och stjälar hans cykel, hans skor och T-shirt. En medelålders man dyker upp och kör bort gatubarnen. Mannen börjar prata med Salvador och frågar om han ska följa honom hem. Dagen därpå återfinns en medvetlös Salvador under en bro och som betraktare förstår man att han utsatts för ett övergrepp. Här får Salvador representera periferins mest utsatta i relation till vilka centrums makt iscensätts på ett avskryvt sätt.

Mammutpennan

Globaliseringen associeras ofta med «instantaneous financial transfer, and unimpeded

corporate growth» (Dix 2009).¹³ Inom ramen för textens syften blir det därför intressant att avslutningsvis undersöka hur *Mammut* framställer den finansvärld som ofta ses som motorn i det vi kallar globalisering.

Leo har utvecklat en produkt som ett företag i Bangkok blivit intresserad av. Företaget är egentligen baserat i Singapore men Thailand har, som affärskollegan Bob konstaterar, ett bättre nattliv. När Leo frågar Bob om det företag de ska samarbeta med berättar han att de «investerar i allt möjligt. Media, telekom, kinesisk biokemi, naturgas... De har tydligen ett tyskt fotbollslag. Gunerbär». Efter denna beskrivning ger Bob Leo en penna. Han visar och pekar att den har en infattning av mammutbetar. Det är världens «finaste penna [och den kostar] 3000 dollar».

Mammutpennan utgör en representation av ekonomiskt välstånd. Senare framgår det att Bob också har köpt en mammutpenna till sig själv. Utan större tvekan kan han spendera omkring 50 000 kronor på två pennor.¹⁴ Att människor i väst kan ägna sig åt denna typ av lyxkonsumtion medan människor i andra delar av världen måste sälja sina kroppar för att kunna ge sina barn mat, fångar i en blyxtbelysning den globala ojämlikhet som *Mammut* berättar om.

I sätten på vilka *Mammut* hierarkiserar världen, inte minst vad gäller ekonomiska förhållanden, förbises förhållanden som bidrar till en förskjutning av filmens sätt att gestalta det globala. I *Global lifestyles: Constructions of places and identities in travel journalism* (2012) visar mediehistorikern Emilia Ljungberg genom en analys av resemagasin hur en rad asiatiska städer intar en

lika central position i den globaliserade ekonomin som västerländska metropoler.

Ljungberg lyfter fram en artikel från tidningen *Res* där det berättas hur ett svenskt par besökte en Dioraffär i Kuala Lumpur för att köpa skor. De lyckades dock inte påkalla expediternas uppmärksamhet då en grupp japanska turister var mer intressanta. Paret beskrev hur de kände sig som andra rangens kunder eftersom de var européer. I början av 2000-talet producerades europeiska lyxprodukter just i Europa, men konsumerades i allt högre grad i Asien. Ljungberg konstaterar att vad som tycktes störa artikelförfattaren var det faktum att asiaterna «were outdoing the Europeans in consumption, but also that what they were able to buy was something that was associated with a European identity of superiority» (Ljungberg 2012:50).

I ljuset av detta kan konstateras att Moodyssons skildring av globaliseringen inte tagit dessa förhållanden i beaktande. Leo och Bob åker förvisso till Bangkok men de företagsrepresentanter de möter där görs aldrig till karaktärer i sin egen rätt och i de delar av filmen som utspelar sig i Thailand är det inte ekonomisk utveckling och dynamiska stadsmiljöer där skildringens tonvikt ligger. Lite tillspetsat skulle det vara möjligt att argumentera för att Moodyson, genom att inte ta dessa mer komplexa förhållanden i beaktande, riskerar att reproducera den postkoloniala position som han sagt sig vilja undersöka.

Avslutning

Moodyssons film *Mammut* synliggör komplexiteten i det tidiga 2000-talets globaliseringsprocess. Utifrån det fenomenologiska begreppet livsvärld synliggörs hur globalise-

13. Dix' artikel har ett annat fokus. Jag tyckte dock att denna formulering var slagkraftig.

14. Under januarimånad 2009 då filmen gick upp på biograferna låg dollarkursen på ungefär 8 kronor. Dollarns kursutveckling och historik, <https://dollarkurs.se/historik>, besökt 2023-08-15.

ringen som process inte är något som pågår *därute*, eller *bortom* den enskildes liv. Snarare är detta något som återfinns i de konkreta livsmiljöer där människor framlever sina liv. I *Mammut* framställs de hierarkier som lyfts fram som ett av de centrala inslagen i det som beskrivs som globalisering.

Genom att analysera framför allt Leo som en representant för det som kolumnisten David Brooks benämnt *bohemian bourgeois* synliggörs hur denna samhällsgrupp genom sin ekonomiska styrka och materiella rikedom kan realisera sina individuella projekt, men också den kluvenhet som finns i denna klassposition där viljan till ett slags frihetlig hippiekultur kolliderar med den önskan om bekvämlighet som endast är möjlig för den ekonomiskt välbemedlade. Genom sin resa till de thailändska stränderna får Leo möjlighet att återuppfinna sig själv inför de människor han möter. Detta möjlighetsrum är förbehållet de privilegierade i de globala hierarkierna. Världskartan på väggen i Jackies rum, liksom mammans bekräftande av att hon kan bli vad hon vill när hon blir stor, inskräper ytterligare hur världen är de välbemedlades spelplan.

Såväl Ellens som Leos karaktärer erfar känslor av brist och meningsförlust. Ellen arbetar alldeles för mycket och hinner aldrig skapa den relation hon önskar ha till sin dotter, och riktar sin avundsjuka mot den förtrolighet som etablerats mellan Jackie och Gloria. Leos vilja att hitta något mer ursprungligt, något utanför det etablerade livet utgör ett annat exempel på detta. I kontrast till detta blir religionen något som får fungera som ett slags trygghet punkt, ett sätt att orientera sig i ett utsatt liv. Symptomatiskt nog är religionen något som omfamnas av de mer utsatta karaktärerna.

Genom begreppen centrum och periferi visar jag hur det är möjligt att förstå den

berättelse om världen som framställs i filmen. Begreppsparet fungerar geografiskt där New York utgör centrum, Thailand och Bangkok intar något slags mellanposition och Filippina blir med sin fattigdom, sina sopberg och sin barnsexhandel den yttersta periferin. I en nyckelscen får en elefant till en början representera något vilt och ursprungligt. Snart framgår att den är fjättrad av en kedja och elefanten blir snarast en symbol för den natur som människan lagt under sig. Den illusion om ursprung scenen förmedlar är ytterst förankrad i världens djupt hierarkiserade maktordningar där centrum befolkas av de som har och periferin av de som inte har. Genom begreppsparet gör det också möjligt att gestalta globala maktordningar.

I artikeln argumenterar jag också för att Moodyssons skildring av det tidiga 2000-talets globala förhållanden förbiser olika typer av nyanser och variationer som finns såväl regionalt som internationellt och att han därför riskerar att reproducera de postkoloniala positioner han velat undersöka. Därigenom synliggör filmen indirekt att det finns andra sätt på vilka globaliseringen kan gestaltas. I det tidiga tjugoförsta århundradet visar min undersökning av *Mammut* dels hur spelfilm aktualiserar och gestaltar olika föreställningar kring globaliseringen och dels att film också utgör ett fruktbart studieobjekt för den samtidsorienterade kulturhistorikern.

Arbetet med denna artikel möjliggjordes genom bidrag från Helge Ax:son Johnssons stiftelse och Åke Wibergs stiftelse, till vilka undertecknad vill rikta ett stort tack.

Referenser

Andersson, Jan-Olov 2009. Mammut har ett slags oro i sig. Aftonbladet, 20 januari.

- Asplund, Lollo 2009. Får barnen plats i de rikas värld? Östgöta Correspondenten, 22 januari.
- Björklund, Jenny 2015. Arrogant perceptrors, world-travellers, and world-backpackers. Rethinking Maria Lugones' theoretical framework through Lukas Moodysson's *Mammoth*. I Lisa Folkmarsson-Käll (red.). *Bodies, boundaries and vulnerabilities. Interrogating social, cultural and political aspects of embodiment*. Cham, Springer, s. 31–46.
- Brooks, David 2000. *Bobos in paradise. The new upper class and how they got there*. New York, Simon & Schuster.
- Cederholm, Erika Andersson 1999. *Det extraordinära lockelse. Luffarturistens bilder och upplevelser*. Lund, Arkiv.
- Crane, Diana 2014. Cultural globalization and the dominance of the American film industry. Cultural policies, national film industries, and transnational film. *International journal of cultural policy*, vol. 20, nr 4, s. 365–382.
- Crim, Brian E. 2009. 'A world that works'. Fascism and media globalization in *Starship troopers*. *Film history*, vol. 32, nr 2, s. 17–25.
- Crothers Dilley, Whitney 2009. Globalization and cultural identity in the films of Ang Lee. *Style*, vol. 43, nr 2, s. 45–64.
- Dix, Andrew 2009. 'Do you want this world left on?' Global imaginaries in the films of Michael Winterbottom. *Style*, vol. 43, nr 2, s. 3–25.
- Durrschmidt, Jörg 2000. *Everyday lives in the global city. The delinking of locale and milieu*. London, Routledge.
- Erfors, Staffan 2000. Yuppies är död–bobon är född. Hippier som blev rik och prylfixerad. Expressen, 3 juni.
- Dargis, Manohla 2009. Bourgeois bohemi-ans. There's a price to pay. The New York Times, 19 november.
- Dielemans, Jennie 2008. *Välkommen till paradiset. Reportage om turistindustrin*. Stockholm, Atlas.
- Frykman, Jonas 2012. *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys*. Stockholm, Carlsson.
- Gates, Philippa 2012. The Asian renovation of biracial buddy action. Negotiating globalization in the millennial Hollywood cop action film. *Journal of popular film and television*, vol. 40, (2), s. 83–93.
- Grandin, Ingemar 2007. Vit diaspora. Tredje världen som möjlighetsrum. I Erik Olsson et al (red.). *Transnationella rum. Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*. Umeå, Boréa, s. 327–356.
- Hayden Planetarium: Mission statement, <https://www.amnh.org/research/hayden-planetarium/mission-statement> [besökt 2023-08-15].
- Henriksson, Karin. 2000. Efter yuppies kommer bobon. Svenska Dagbladet, 1 juni.
- Hylland Eriksen, Thomas. 2014. *Globalization: The key concepts*. New York, Bloomsbury Academic.
- Jansson, André 2012. *Globalisering. Kommunikation och modernitet*. Lund, Studentlitteratur. (Först utgiven 2004).
- Jonsson, Stefan 2001. *Världens centrum. En essä om globalisering*. Stockholm, Norstedts.
- Lindblad, Helena 2009. Världen i fokus. Dagens Nyheter, 23 januari.
- Lindner, Christoph 2009. Globalization and film style. An introductory note, *Style*, vol. 43 (1), s. 1–2.
- Lista över de 10 största filmländerna i världen. Topp 10 största filmindustrierna i världen–GeeksforGeeks [besökt 2024-05-30]
- Ljungberg, Emilia 2012. *Global lifestyles. Constructions of place and identities in travel journalism*. Göteborg, Makadam.

- Locke, Richard 2007. Globalization and its discontents. <http://theamerican.scholar.org/globalization-and-its-discontents/#.UqhiBPTuLic> [besökt 2023-08-12].
- Löfgren, Orvar 1999. *On holiday. A history of vacationing*. Berkeley, Univ. of California Press.
- Mammut*: Regisserad av Lukas Moodysson (Sverige, Danmark, Tyskland, 2009).
- Manning, Caitlin & Shackford-Bradley, Julie 2010. Global subjects in motion. Strategies for representing globalization in film. *Journal of film and video*, vol. 63 (3), s. 36–52.
- Mavi, Devrim 2009. Mammamigration. *Arena*, nr 3.
- Miller, Toby & Maxwell, Richard 2007. Film and globalization. I Oliver Boyd-Barrett (red.). *Communications media, globalization and empire*. Eastleigh. John Libbey.
- Nikolic, Dragan 2012. *Tre städer, två broar och ett museum. Minne, politik och världssarv i Bosnien-Hercegovina*. Lund, Lunds universitet.
- Nilsson, Elina 2014. 'Let's pretend we are the only people in the universe'. Entangled Inequalities in Lukas Moodysson's *Mammoth*. *Scandinavica. An international journal of Scandinavian studies*, vol. 53 (1), s. 55–67.
- Olete-Aldea, Elan 2010. Fear and nostalgia in times of crisis. The paradoxes of globalization in Oliver Stone's *Money never sleeps* (2010). *Culture unbound. Journal of current cultural research*, vol. 4, nr 2, 347–366.
- Orgad, Shani 2012. *Media representation and the global imagination*. Oxford, Polity.
- Parrenas, Rachel Salazar 2003. The care crisis in the Philippines. Children and transnational families in the new global economy. I Barbara Ehrenreich & Arlie Russell Hochschild (red.). *Global women: Nannies, maids and sex workers in the new economy*. London, Granta Books, 39–54.
- Pieterse, Jan Nederveen 2004. *Globalization & culture. Global mélange*. Lanham. MD. Rowman & Littlefield.
- Röshammar, Martin 2009. Moodysson tar nya steg i världen. Göteborgs-Posten, 21 januari.
- Scholte, Jan Aart 2005. *Globalization. A critical introduction*. New York, Palgrave Macmillan. (Först utgiven 2000).
- Skawonius, Betty 2009. Bistert mottagande för Lukas Moodysson i Berlin. Dagens Nyheter, 10 februari.
- Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.) 2004. *Det förflutna på film och vice versa. Om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur.
- Södergren, Rosemari 2009. Mammut av Lukas Moodysson. Buddhism förklarad för nutidens människor, www.kulturbloggen.com/?p=6616 [besökt 2023-08-15].
- Thomas, Steven W 2009. The new James Bond. And globalization theory, inside and out. *CineAction*, vol. 78.
- Thörn, Håkan 2002. *Globaliseringens dimensioner. Nationalstat, världssamhälle och sociala rörelser*. Stockholm, Atlas.
- Torell, Ulrika, Lee, Jenny & Qvarsell, Roger (red.) 2018. *Köket. Rum för drömmar, ideal och vardagsliv under det långa 1900-talet*. Stockholm, Nordiska museets förlag.
- Uri, John 2020. 90 years of our changing views of earth. <https://www.nasa.gov/feature/90-years-of-our-changing-views-of-earth> [besökt 2023-08-15].
- Utz, Heidi 2011. Lukas Moodysson's Mammoth. Who's watching the children. <http://utzling.blogspot.se/2011/07/lukas-moodyssons-mammoth-whos-watching.html> [besökt 2023-05-08].
- Willén, Maja 2012. *Berättelser om den öppna planlösningens arkitektur: En studie av bo-*

- städer, boende och livsstil i det tidiga 2000-talets Sverige.* Lund, Sekel bokförlag.
- Yacavones, Daniel 2015. *Film worlds. A philosophical aesthetics of cinema.* New York, Columbia University Press.
- Yeaman, Nanuschka 2009. Vår syn på Thailand är naiv. Dagens Nyheter, 22 januari.
- Zaniello, Tom 2007. *The cinema of globalization: A guide to films about the new economic order.* Ithaca, IRL press.

Gifteringen

Tradering og praksis

Maria Luneborg¹, Nora Hammes Holm² og Runar Døving³

Kristiania

¹mariajakmoe@gmail.com, ²norahholm@hotmail.com,

³Runar.doving@kristiania.no

Abstract

A wedding band is a symbol of marriage, implying a series of commitments such as loyalty, family, continuity, and household. The wedding band is an item with a long tradition, and it holds significant sentimental value, subject to a variety of unwritten rules by couples and the surrounding society. In this article, we examine the life cycle of a wedding band in Norway by exploring how it encounters the spheres of acquisition, use, and disposal. One of our main findings is that spouses adhere to a set of unwritten rules related to the use of the wedding band. In the absence of formal regulations, the popular discourse treats these informal norms as authoritative and a desirable continuity. We also find that the wedding band is an inalienable asset passed down to close female family members. The ring is attributed such great sentimental value that even when the owner passes away or goes through a divorce, the wedding band continues to endure, even when safely stored in a drawer.

Keywords:

- Wedding band
- marriage
- tradition
- imagined continuity

Ta den ring og la den vandre
Fra den ene til den andre
Ringene er skjult, den sees ei
Nettopp nå er ringen hos deg
Ser du jeg har fått den
ser du jeg har fått den,
tra-la-la-la-la-la-la-la-la-la

Innledning:

På hvilken hånd skal ringen sitte?

Det finnes en omfattende folkelig diskurs rundt giftermangens regler, men det eksisterer ingen lover eller krav. Likevel behandles giftermangens normer som om det var tilfelle. Dette tyder på at det finnes sterke tradi-

sjoner rundt giftermangen som genereres som kulturell form gjennom tradering og praksis.

I den engelskspråklige populærkulturen, som også preger norske medier, er scener som omkranser giftermangen og forlovelsesringen omfattende. Flere av disse behandler regler. I den amerikanske realityserien *90 Days Fiancé* (S9E3), uttaler den kommende bruden Emily «I think it is illegal to get married without a real ring». Hun har tidligere fått en forlovelsesring som forloveden Kobe kjøpte på gaten i Kina, noe hun mener ikke kvalifiserer til en «ekte ring» på grunn av den lave prisen.

I komedien *Fire bryllup og en gravferd* fra 1994 har karakteren Charles, brudgommens forlover, glemt å ta med giftringene i kirken. Dette utvikler seg til en stressende scene der Charles må forsøke å finne en løsning på problemet; å gifte seg uten ringer fremstilles som uaktuelt. Gullringene erstattes med store plastringer i grelle farger, og presten klarer ikke å skjule sjokket idet ekteparet skal utføre ringutvekslingen. Scenen viser tyngden denne delen av ritualet har i bryllupsseremonien.

Til tross for at det ikke finnes noen juridiske eller liturgiske krav, verken i Den norske kirke eller borgerlig vielse om å ha giftringer ved inngåelse av ekteskap, er det mange som behandler denne praksisen som lovpålagt. I boken *Bryllup*, skriver Gry F. Heggelund at «[G]iftringer er bare påkrevd hvis dere inngår kirkelig vielse. Velger dere borgerlig vielse, er det frivillig om dere vil gi hverandre en ring eller ikke» (Heggelund 2003:14). Utsagnet støttes ikke opp med noen form for kilder, men ettersom boken inneholder statistikker og fakta med referanser, er det rimelig at sitatet oppfattes autoritativt av leseren, som trolig skal gifte seg og derfor er opptatt av å følge tradisjonene og eventuelle regler.

Ekteskapet er godt beskrevet i folkloristikk, etnologi og antropologi, men giftringen i seg selv er knapt omtalt. Ekteskapet er en juridisk allianse mellom to parter der giftringen fungerer som et symbol på inngåelsen. I *Der stod seg et bryllup* (1985) skriver kulturhistorikere Bjarne Hodne, Ørnulf Hodne og Ronald

Grambo at i tider da det ikke var sosialt eller juridisk akseptabelt å være ugift, har ekteskapet som institusjon stått spesielt sterkt. Med giftermålet fulgte det også strengere krav om skikker og regler. «I eldre tider», skriver de «var et ekteskap mye mindre en privatsak, og [...] få områder av menneskelivet var mer gjennomregulert med lover og forbud og normgivende skikk og bruk enn nettopp dette» (Hodne et al. 1985:27).

På 1300-tallet vedtok for eksempel den katolske kirke at ekteparet skulle bære en ring på høyre hånd (Hodne et al. 1985:55).¹ Norge har, ifølge forfatterne, gradvis blitt privatisert og individualisert og dermed har gamle skikker og tradisjoner enten falt bort, endret karakter, eller nye har kommet til (Hodne et al. 1985:208). Det er en rimelig antagelse at det normaliserte kjærlighets-ekteskapet legger vekt på det symbolske ved tradisjonene, snarere enn det juridiske og religiøse. Giftringen og praksisen rundt den er en av ekteskapstradisjonene som har blitt bevart selv om den har endret karakter.

Det er som vi senere skal se, mange henvisninger til giftringens 'opprinnelse' i folkelige diskurser, men vi finner ingen sikker dokumentasjon, kun en serie av ubekreftede påstander. En av de vanligste opprinnelsesmytene hevder at giftringen kan spores 3000 år tilbake, til oldtidens Egypt.² Den amerikanske mineralogen George Frederick Kunz skriver mer kildepresist i *Rings for the Finger* (1917:199) at utveksling av ring til den kommende bruden begynte som en skikk i Roma i det andre århundre f.Kr. Ifølge Kunz (1917:193–194) ble gifte-

-
1. I den katolske kirken er ekteskapet et sakrament, og ringene skal velsignes i ektevigselsliturigen:
Presten: La oss be. Herre, velsign disse ringer. Gi at de som skal bære dem, alltid forblir tro mot hverandre, og lever etter din vilje i gjensidig kjærlighet. Ved Kristus, vår Herre.
Alle: Amen.
Presten (stenker ringene med vievann): Motta disse ringer som er velsignet under Kirkens bønn, og gi dem til hverandre. La dem alltid være dere et tegn på det løftet dere har gitt hverandre (Den katolske kirke).
 2. Cape Town Diamond Museum og Gemological Institute of America (2020).

ringen brukt i en «tidlig periode», og ringen som et kjærlighetstegn ble for første gang nevnt i romersk litteratur av dramatikeren Plautus i «Miles Gloriosus» (Act IV, sc. i, v. 11). Denne ringen var ikke en giftering, men like fullt en ring som også skulle symbolisere kjærlighet.

I den engelske liturgien *Sarum Rite* fra 1000-tallet, blir giftingen nevnt som en del av vigselsliturgien: «With this ryng ich the wedde, and with my body ich the honoure and with al my gold ich the dowere» (Kunz 1917:196–197). Dette viser ifølge Kunz at giftingen har eksistert som tradisjon i kirken siden den gang. På 1400-tallet, i den greske kirken, foregikk ekteskapsseremonien ved at presten la to ringer på alteret som ble innviet – en jernring for mannen og en gullring for kvinnen. Ringene ble gitt til ekteparet som symbol på inngåelse av ekteskapskontrakten (Kunz, 1917:202–203).

I *Trolovelse og bryllup i det sekstende århundre* beskriver kulturhistoriker Troels Frederik Troels-Lund (1939) at 'trolovelsesringen' ble brukt lenge før kristendommens tid, og at den stammer fra sydlige opphav og er eldgammel, men heller ikke Troels-Lund er mer presis. Han skriver ingenting om hvorvidt trolovelsesringen blir brukt som *gifting* etter giftermålet, men vi kan regne med at trolovelsesringen har fellestrekk med giftingen slik vi kjenner den i dag. Ifølge Hodne et al (1985:66) ble både forlovelsen og giftermålet foretatt i kirken, og det er vanskelig å skille de to ritualene fra hverandre.

Etter innflytelse fra sørlige land, kom trolovelsesringen også til Norge, hvor skikken er nevnt tidlig på 1300-tallet, men det antas at den katolske kirken vedtok at de forlovede skulle bruke en ring på høyre hånd først i senmiddelalderen (Hodne et al. 1985:55).

Troels-Lund tar for seg endringene i formelle regler og tradisjoner rundt ekteskapsinngåelse i overgangen fra katolsk til etterreformatorisk tid. I Norden var det på 1500-tallet en skikk om å utlevere en festegave ved giftermålet. En festegave var typisk et halskjede eller armbånd, hvor verdien lå i metallet og hvor tung utsmykningen var.

Den katolske kirken hadde forsøkt å erstatte den typiske festegaven med trolovelsesringen, men uten hell, da skikken var sett på som fremmed i Norden. Romerkirken forsøkte også å innføre skikken med trolovelsesringer, men møtte motstand. Da reformasjonen ble innført i Danmark-Norge, hadde kirken nådd så langt at det var blitt vanlig å bruke trolovelsesring, i hvert fall hos overklassen (Troels-Lund 1939: 1148–52).

Det hadde mindre å si om den var tynn eller tykk, lett eller tung, når den bare – sluttet i sig selv, uten begynnelse og ende – kunde gi uttrykk for den evige troskap (Troels-Lund 1939:149).

I denne artikkelen tar vi for oss både praksis og den uformelle traderingen av giftingen i Norge. Vi vil først se på hvordan produktet er blitt anskaffet, deretter hvordan ringen blir brukt i praksis, og til slutt hvordan den blir avhendet. I fraværet av tydelige formelle, juridiske og liturgiske regler som omkranser giftingen, eller klare referanser til opprinnelse, er det påfallende hvordan både forestillinger og diskurser både leter etter og antar en historisk kontinuitet. Avslutningsvis diskuterer vi derfor det diskursive; hvordan det snakkes om ringen, hvilke forestilte regler som finnes og tradering av disse reglene.

Metode og perspektiver

Utgangspunktet for denne studien er en av forfatterens 101 år gamle oldemor, Astrid fra Nord-Norge som vi utførte et intervju med før hennes bortgang. Videre snakket vi med datteren Gudrun som arvet giftingen hennes, og andre som hadde en form for tilknytning til ringen. Denne fremgangsmåten med å følge de direkte og indirekte relasjonene til studieobjektet blir kalt *snøballmetode*. Metoden innebærer et startpunkt med et lite utvalg av informanter, som videre gir tips til nye informanter (Tjora 2018:135).

En tilstøtende metodisk tilnærming er det sosialantropolog Runar Døving (2003) har kalt «abduktiv fenomenologi», der en gjenstand med tunge relasjonelle implikasjoner blir brukt som et *prisme* og grunnlag for å forstå et samfunn. I denne sammenheng blir alt som impliserer en gifting for våre informanter, interessant for oss; Giftingen blir benyttet som et prisme for å forstå kultur og tradisjon rundt ringen. Giftingen er et symbol på relasjoner, og det vil være naturlig å følge menneskene som er tilknyttet ringen og andre relevante kontekster som giftingen peker mot.

I denne studien ble det utført kvalitative intervjuer som datainnsamlingsmetode for å få innsikt i informantenes praksis, tolkninger og fortellinger. Snøballmetoden førte forskningen utover kvinnens familie til andre giftingsbrukere og relevante bransjer: Gullsmidbransjen, Den norske kirke, rådhuset og gravferdsbyråer. Sammenlagt ble det utført fem intervjuer med ansatte fra de førnevnte bransjene samt elleve privatpersoner med ulik sivilstatus, som enten er gift, har vært gift eller planlegger å gifte seg.

For å kunne si noe om endringer over tid har vi også analysert NEG-listen «Bruk av ringer» fra 1955. Respondentene ble spurt om hvordan de opplevde mote og praksis

rundt giftingsbruk på 1950-tallet, med spørsmål om både utseende og bruk av forlovelsesring og gifting. Svarene som ble analysert kommer fra Troms fylke der nevnte nøkkelinformant (oldemor) kommer fra, hvor det var 12 respondenter. I tillegg har vi lett etter folkelig materiale som Skikk og bruk-bøker, og søkt på «gifting*» på google for å se hvordan ringen omtales i ulike offentlige og private sfærer, og for å sjekke om uttalelsene til våre informanter samsvarer med andre diskurser om giftingen. (For utfyllende metode, se Moe og Holm 2022).

Artikkelens struktur er inspirert av antropolog Arjun Appadurais (1986) perspektiv «tingenes sosiale biografi», som innebærer å se hvordan en gjenstand møter ulike normer og praksiser for utveksling og symbolikk underveis i et livsløp. Vi har koblet Appadurais teoretiske rammeverk med antropolog Fredrik Barths (1994) «økonomiske sfærer». Det vil si at det finnes ulike byttelogikk i ulike avgrensede sfærer, altså moralske regler for hvordan bytte skal foregå, om det er penger, arbeid eller gjensidighet som er innsatsfaktoren i byttet. I dette tilfelle er det produksjonssfæren, varessfæren, bruksfæren og avhendingsfæren som er mest relevante i forhold til giftingen (Døving 2021). De tre sistnevnte sfærene er av størst interesse for oss.

Feltet dreier seg om sosiale prosesser og kulturelle ytringer, slik som ideer og symbolsystemer. Disse sosiokulturelle elementene gjenspeiles i giftingen da det eksisterer en felles forståelse for fenomenet, kjøpet, bruken og avhendingen. Skal man gifte seg, antar vi det er gitt at det er ønskelig med en ring som symboliserer ekteskapet eller at det handles i tråd med tradisjon. Vi starter ved anskaffelsen.

Ringens varesfære

Det er mulig å erverve giftringer på ulike måter, som gave, kjøp eller arv. Alle våre informanter hadde anskaffet giftringen på kjøpsmarkedet. Betydningen av en autonom kjernefamilie og at denne skal være neolokal³ står sterkt i Norge (Solheim 2016, Døving 2020). Det fremstår derfor relevant at hverken mannen eller kvinnens slekt skulle ha sterke føringer over parets anskaffelse av giftringer: Siden paret forventes å være autonomt, bør de skaffe dem selv.⁴ Dette kommer også tydelig fram i kildematerialet.

Intervjuene viser at giftringkjøpet er en felles beslutning, selv om den ene parten kan ha sterkere preferanser enn den andre. I slike tilfeller ser det ut til at parten uten spesifikke preferanser føyer seg etter den andre. Ifølge våre informanter er det enighet om at giftringene skal se noe like ut. Astrids barnebarn Marie (29) og hennes ektemann hadde enda ikke funnet like giftringer før bryllupet, og måtte derfor ty til et «nødkjøp» slik at begge hadde giftringer til seremonien. De fant senere matchende ringer, og det er disse som brukes som giftringer i dag.

En medarbeider i gullsmedbransjen, Sandra (29), observerer at det oftest er mannen som utfører selve kjøpet: «Han trekker kortet 70 % av gangene», sa hun, og tolker selv dette som «litt macho». Hun har imidlertid et inntrykk av at parene som kommer inn ofte har et felleskort og at ekteskapet regnes som inngangen til felles økonomi, i tråd med dagens økonomiske likestilling. Astrid (101) forteller at hun og ektemannen leverte inn gull som skulle smeltes om til giftringer, og ektemannen betalte 50

kroner for dette hos en gullsmed. Barna til Astrid, Harald (75) og Gudrun (64), kunne fortelle at det var parten som var i arbeid som betalte for giftringene. De yngre ser ut til å ha en større enighet om at standarden er å spleise på ringene. Likevel ser vi tilfeller også hos yngre ektepar hvor mannen ønsker å betale for ringene. Ved å se på NEG sine spørrelistene fra 1950-tallet kan vi se at seks informanter mente det var vanlig skikk og bruk at den kommende ektemannen betalte for giftringene til begge parter. To fortalte at det hendte at partene betalte for hverandre sine ringer, og én gjenga at dette var mest vanlig (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer 1955, 15742, 20708, 10673). Det kan se ut til at det har vært en viss ideologisk endring i tradisjonene når det kommer til finansiering av giftringkjøpet.

Fire respondenter fra NEG sin liste meldte om hendelser der ektepar lånte giftringer til vielsen, noe som understreker betydningen av å ha giftringer til seremonien selv når ekteparet ikke hadde råd til dem (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer 1955, 17442, 15742, 22996, 21645). Denne forestillingen om ringenes selvfølgelighet ser vi også i det før nevnte eksempelet med paret som valgte å gifte seg med nødringer som ikke skulle brukes som giftring senere.

Vi har funnet brukte ringer til salg på Finn.no, men ikke klart å finne noen som har kjøpt brukte giftringer, kun et par som kunne tenke seg det. Vi vil komme tilbake til et mulig brukmarked når vi diskuterer avhending av ringene.

Det har vært lite tvil om at «den klassiske giftringen» er en enkel ring av gull. Utsagn som «Giftringen er aldri av sølv, det er gull eller platina», og «Standarden starter på gull

3. Neolokal er en bostedspraksis der et par flytter til et *nytt bosted*, adskilt fra begge ektefellens foreldrehjem. En endring fra det virilokale i bondesamfunnet, der odelsretten gjorde ektemannens bosted til norm (Døving 2020).

4. Alle våre informanter er heterofile. Det heteronormative er en empirisk slagside.

...», «Det er viktig at ringen er i gult gull fordi det er det andre har», er med på å bekrefte denne påstanden (Kari, 49 år, 28.03.2022, Sandra, 29 år, 17.02.2022, Vilde, 24 år, 23.02.2022). Waldemar Brøggers *Skikk og bruk* (1960:104) skriver at giftringen «er en enkel gullring». Spørrelistene fra NEG tilsier at det var mest vanlig med en giftring av gull også på 1950-tallet (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer 1955). Vi finner kun få tilfeller av avvik fra den enkle gullringen, slik som sølv, silikon, andre farger og former. Et noe eldre ektepar har diamantmønster på kantene av gullringene, og et yngre ektepar har turkisbelagte sølvringer. Den unge mannen jobber som elektriker, og kan derfor ikke ha en ring som leder strøm, derfor har ekteparet turkise silikonringer de bruker i tillegg til giftringen. Denne ringen bruker han når han er på jobb.

Kari (49) er prest ved Den norske kirke. Hun har viet ektepar i 30 år, og forklarer at hun har observert en økende ringkreativitet de siste årene, og at giftringens utseende er motepreget. Hun fortalte at det i en periode var moderne med brede ringer, så smalere igjen, samtidig med at hvitt gull er i vinden nå. «Det skal være gull», er altså en regel. Det kunne tenkes at i et individualistisk samfunn, uten religiøse plikter knyttet til en regel, kunne man finne mer originalitet. Det er imidlertid ikke funnet bemerkelsesverdige avvik fra regelen om at metallet skal være gull.

Giftringens form og bredde er ikke kun basert på trender, men også husholdets økonomi. Alle informantene fra Troms i NEGs forskning uttrykte seg om bredden på giftringene. Etter å ha fått spørsmålet «Har ringen skiftet form i manns minne, og i tilfelle når?», forteller enkelte uten å oppgi årstall: «Å komme med en smal ring var tegn på dårlig råd», «Hadde man en riktig tykk

ring var det tegn på velstand» og «De gamle ringene var ofte tykke og brede, skulle man ha ring, skulle den vises» (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer, 1955, 17442, 15742, 22682). Sandra (29) fra gullsmedbransjen støtter disse utsagnene og forteller: «Eldre hadde tynnere ringer fordi gullet var dyrere da, etter hvert ble de bredere for å vise at de har god råd, nå opplever vi tynnere ringer igjen fordi man har forlovelsesringer» (Sandra, 29 år, 17.02.2022). Blant våre informanter var økonomisk prestisje gjennom ringen i liten grad tema.

Et annet element som gjenspeiler den typiske giftringen, er inngravering av en personlig tekst på innsiden av ringen. «Din + ektefelles navn» er en gjennomgående graveringstrend, sier både gullsmedbransjen, våre informanter og NEG's respondenter. Alle informantene har gravert eller ønsker å gravere noe i giftringene sine, men av varierende årsaker. Noen informanter gjør det «fordi det er tradisjon», andre for å gjøre ringene mer personlig, og noen forklarer ønsket av praktiske årsaker: «kan være lettere å finne giftringene dersom man er uheldig og mister dem» (Vilde, 24 år, 23.02.22). Vi finner ingen avvik rundt ønsket om å gravere giftringen sin, og dette kan sees som en tydelig trend bevart over flere generasjoner. Astrid (101) graverte sin giftring med «Din Olav» da hun giftet seg i 1944.

Vi finner altså at man i anskaffelsen av ringen og designet man velger, forklarer seg individuelt, men handler kollektivt, gjennom tradisjon. Gjelder dette også for bruken?

Ringens bruksfære

Giftringen tas i bruk i det ringen tas ut av esken og settes på ringfingeren for første gang. Som regel setter paret på giftringen under en bryllupsseremoni, og den blir dermed et symbol på overgangen til en ny

status som gift, i en klassisk overgangsrite, slik sosialantropologen Victor Turner (1970) beskriver overgangsritualer fra en status til en annen. I Troels-Lund (1939: 150) står det at ved trolovelse i romerkirken ble det lagt hovedvekt på overrekkelse av giftringene. Aller helst skulle det gjøres mest mulig ut av seremonien, der presten løftet ringene mot himmelen, ba en bønn for dem og helte vievann på dem.

Ifølge presten Kari (49) påsettes giftringene under vielsen når paret har sagt ja til hverandre, og blitt «erklært rette ektefolk». Hun forteller at påsettelse av giftringer er en symbolhandling som har kommet tydeligere frem i vigselsliturgien det siste århundret. I Den norske kirkes vigselsliturgi fra 1920 står det ingenting om påsetting av giftring. Det er først i liturgien fra 1990 at det kom inn en setning om at «dersom ekteparet har fremsatt ønske om det kan de utveksle ringer». I Veileder til ny vigselsliturgi fra 2014 er det derimot et eget delkapittel om overrekkelse av giftringer under bryllupsseremonien. I kappittelet «overrekkelse av ringer» står det i sin helhet:

Enten A

L Gi nå hverandre ringene, som dere skal bære til tegn på løftet om troskap. Hver av dem setter ringen på fingeren til den andre.

Eller B

L Gi nå hverandre ringene, som dere skal bære til tegn på løftet dere har gitt hverandre. Gjenta etter meg.
Liturgen leser ordene ledd for ledd, deretter fremsier brudeparet dem, den ene først.

L (Navnet), jeg gir deg denne ring

V (Navnet), jeg gir deg denne ring

L som et tegn på mitt løfte om kjærlighet og troskap. V som et tegn på mitt løfte om kjærlighet og troskap.

Ringene settes så på fingeren til den andre.

Deretter gjentas overrekkelsen på samme måte av den andre ektefellen. (Den norske kirke 2014)

Giftermålet er ikke et sakrament i Den norske kirke. Presten legger til at giftringen ikke har kristne røtter til tross for at majoriteten av ekteparene hun vier utveksler giftringer under seremonien. Liturgiendringene følger derfor folkelig praksis og ønsker, ikke kirkelige bestemmelser. Den norske kirke har også forslag om hvor ringene kan ligge, som et enda friere tillegg til liturgien: «Brudgommens forlover er den som ofte får oppgaven med å ta med ringene inn i kirken. Når han kommer frem kan han legge ringene på alteret, på alterringen, på et bord eller en pidestall, ved siden av stolene til forloverne [eller] beholde de i lommen» (Den norske kirke, Skaunmenighetene). Også når det kommer til overrekkelsen er det flere alternativer enten til forloverne eller barn i familien.

Humanistene har en (påfallende) lik seremoni. Under «9. Ringseremoni» står det «Det finnes to måter å gjøre dette på – aktivt eller passivt:»

Aktiv

Gi nå hverandre ringene som dere skal bære som symbol på løftet dere har gitt hverandre her i dag, og gjenta etter meg:
Først A: B, jeg gir deg denne ring som symbol på mitt løfte, kjærlighet og troskap.

A gjentar: B, jeg gir deg denne ring som symbol på mitt løfte, kjærlighet og troskap.

Så B: A, jeg gir deg denne ring som symbol på mitt løfte, kjærlighet og tro-skap.

B gjentar: A, jeg gir deg denne ring som symbol på mitt løfte, kjærlighet og tro-skap.

Passiv

Gi nå hverandre ringene som dere skal bære som symbol på løftet dere har gitt hverandre her i dag. (Humanistene)

I «Det borgerlige vielsesformularet» er ikke ringer nevnt. Talspersonen for det ene rådhuset vi kontaktet forteller at det er mest vanlig at parene utveksler ringer, mens den andre forteller at omtrent halvparten av ekteparene som vies hos dem setter på giftringer under seremonien. At færre setter på ringer under borgerlig vigsel enn kristelig vigsel begrunnes av talspersonen for det ene rådhuset med at paret har vært sammen i mange år og har ringer fra før, eller at de gifter seg av praktiske årsaker og ofte derfor ikke ønsker ringer i noe som kan ansees som en mer uformell seremoni. To av våre informanter forteller at de kjøpte giftringer først etter vielsen. Gudrun (64) som giftet seg i kirken, begrunnet valget med at de senere tenkte de burde ha giftringer, til tross for at de ikke var såkalte «smykkepersoner». Mathilde (24) begrunnet valget med at de giftet seg «utradisjonelt» i et rådhus, og ville heller kjøpe giftringene på bryllupsreisen i etterkant fordi de forhåpentligvis er billigere i utlandet. Da vi spurte henne hva som var grunnen til at hun vil ha giftring, svarte hun «jeg vil veldig gjerne ha giftring fordi jeg synes det er en veldig fin tradisjon, også liker jeg tanken på at andre ser at man er gift». Selv om rådhusene hevder at flere par ikke setter på giftringer under vielsen, betyr altså ikke det nødvendigvis at ekteparet ikke tyr til anskaffelse av ringer ved en senere anledning.

Det hender også at giftringen tidligere har blitt brukt som forlovelsesring. Majoriteten av NEG's informanter kunne fortelle at giftringen deres også var brukt som forlovelsesring. I Brøggers *Skikk og bruk* blir forlovelsesring og giftring sidestilt, fordi den blir kjøpt og for første gang brukt når man inngår forlovelse, og fortsetter å bli brukt etter vielsen (Brøgger 1960:104). Det er rimelig å anta at Brøggers *Skikk og bruk* har hatt meget stor påvirkning på alt som har med bryllupsritualet å gjøre over en lang periode. Det ble skrevet mange slike bøker i første halvdel av 1900-tallet, men Brøggers autoritative bok var enerådende fram til godt ut på 1990-tallet (Døving og Klepp 2009). En respondent fra NEG's spørreliste skriver «Når man ble viet tok man ringen av før vielsen og satte den på igjen etter denne» (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer 1955, 22996). Sandra (29) fra gullsmedbransjen kan fortelle at det for 20 år siden var vanligere at ekteparet giftet seg med forlovelsesringene, men observerer i dag at det er vanligere å ha to ulike ringer til formålene. Fire av våre eldre informanter brukte giftringen som forlovelsesring før bryllups-seremonien, der Terje (47) og kona leverte inn giftringene til «renovering» hos gullsmed før bryllupet. Det kan tenkes at ekteparet gjorde dette for å «fornye» ringene før de skulle bli brukt til en ny fase av livet. Fire av de yngre informantene forteller på den annen side at de ønsker eller allerede har separate forlovelsesringer og giftringer, der giftringen først tas i bruk med bryllups-seremonien. Dette kan tyde på (slik Sandra sier) at en separat forlovelsesring er blitt mer vanlig.

Funnene viser at det er høyre ringfinger som er den «riktige» plasseringen av giftringen i Norge, hvor det kun blir sett tre avvik blant informantene. Gudrun (64) og Marie (29) var gift med en amerikansk ektefelle, og hevder at det i USA er vanlig å bære

giftingen på venstre hånds ringfinger. Kari (49) er venstrehendt, og synes det er mest naturlig å bære giftingen på denne hånden. Informantene som bærer giftingen på høyre hånd, begrunner dette blant annet med at det er vanligst i Norge. Sofie (30) begrunner det med at hun ønsker å bære ringen på den hånden hun bruker mest fordi ringen blir mer synlig for andre da. Det ser ut til at flere er opptatt av å bruke giftingen på det de kaller «den rette måten», og det synes en del rundt dette med riktig hånd i folkelig diskurs. Det blir her konkludert med at det er den høyre hånd som er den tradisjonelle hånden å bruke gifting på i Norge. Forlovede Vilde (24) sier «jeg vet ikke hvilken hånd man skal bruke den på ... Det finner jeg ut av». Dette tyder på at hun er opptatt av å gjøre det som er mest riktig. I NEG's spørrelister kommer det fram at det er enighet om hvilken hånd giftingen skal bæres på i Norge, som er høyre hånd. Tre av respondentene fortalte at det er vanlig å bruke ringen på venstre hånd under forlovelse, for så å bytte den over til høyre hånd etter vielsen (NEG, emne nr. 50; Bruk av ringer 1955, 22996, 21645, 11039).

Giftingen brukes under hele ekteskapet. I daglig bruk virker det som om ektepar praktiserer et sett med regler for hva som er akseptabel og uakseptabel bruk av giftingen. I hovedsak er disse reglene relativt like, der noen ektepar er strengere på å overholde disse. Alle informanter uttrykker at giftingen er noe en i utgangspunktet bør bære hele tiden, men det finnes akseptable unntak der alle viser en enighet om at giftingen kan tas av ved praktiske årsaker, som at man har en jobb der det ikke tillates bruk av ringer eller metaller, dersom man bygger hus, steller i hagen eller trener. Terje (47) forteller at han av hygieniske grunner tar av seg giftingen når han baker.

Det blir også observert at eldre ektepar tar av seg giftingene når fingrene deres blir større og/eller hovne med årene, og ringen ikke lenger passer. Harald (75) hevder at dette er noe som er akseptabelt i deres vennekrets, da flere av deres vennepar har gjort dette. Han sier at det finnes muligheter for å utvide ringene, men synes ikke dette er en nødvendighet, da giftingene ikke mister betydning og verdi selv når de ligger i en skuff. Astrid (101) brukte giftingen sin livet ut og hun bar den rundt halsen på et kjede da fingrene hennes ble hovne. «Menn sine ringer ble ofte slitt pga arbeid, og da fikk mange av dem ringene omarbeidet til smykker» (Astrid, 101 år, 19.07.2021). Hun forteller at dette var tilfelle hos hennes ekte mann også. Når det kommer til omgjøring av giftingen kan det være at man planlegger et mulig utfall hvor realiteten kan bli en annen. Vilde (24) sier at hun ville ha utvidet giftingen hvis den blir for liten. Samtidig sier Harald, som ikke lenger bruker sin, at han og kona kunne ha gjort det, men gjør det ikke. Det kan imidlertid vise seg at Vildes tanker vil endres i framtiden.

Uakseptabel bruk av giftingen er blant annet å ta ringen av på fest, på julebord eller på reiser uten ektefellen, som Vilde sa:

Må være en logisk grunn til å ikke ha på ringen, hva er grunnen til at du tar av min kjærlighet liksom? Ville vært fornærmet om han tok av vår kjærlighet, jeg fortjener bedre (Vilde, 24 år, 23.02.2022).

Terje (47) og Tommy (49) sier at det er uakseptabelt å ta av giftingen under en krangel med ektefellen, «om du tar av giftingen er det et signal på at du ikke er gift, og det er ikke rett» (Terje, 47 år, 07.03.2022). I kontrast til dette forteller Sofie (30) at hun ville lagt giftingen på vasken under

en krangel for å demonstrere noe for ektefellen.

Å ta av ringen ved utroskap er også en klassisk dramatisk scene i engelske og amerikanske tv-serier. Eksempelvis i drama-serien *Peaky Blinders* (S3E5) er en av karakterene utro mot partneren sin og tar av ringen underveis i akten, som en klar symbolhandling. Giftingen tas av fordi ektefellen gjør noe som strider imot rollen som ektefelle. I typiske amerikanske barscener er det å vise fram ringen et tegn på et ønske om å være i fred. I actionfilmen *Mr. and Mrs. Smith*, der både Angelina Jolie og Brad Pitt spiller hemmelige agenter, tas ringene av og på av begge parter hele tiden for både å vise og å skjule dobbeltspillet.⁵

Å utveksle og å bruke gifteringer handler om gjensidighet og felles forpliktelser. Om giftingen sier en av informantene at «en sirkel har ingen begynnelse og ende, det er 'forever'» (Gudrun, 64 år, 07.02.2022). Med andre ord er ikke forpliktelsen over etter at du har vært lojal mot ektefellen din i et visst antall år, men til døden skiller ad. Giftingen er et symbol på denne forpliktelsen.

Et psykologisk aspekt som kan forklare hvorfor giftingen får så stor affeksjonsverdi, er at menneskers tilknytning til ting formes ut fra et emosjonelt bånd mellom tingen og oppfatningen av seg selv (Norberg og Rucker 2021:6). Fra et sosiologisk funksjonelt perspektiv har giftingen en funksjon knyttet til rolleoppnåelse, det vil si at tingen sier noe om hvem individet er i rela-

sjon til kulturen og samfunnet (Hoyer, MacInnis og Pieters 2018:431). Bærer man en gifting, signaliserer det til mennesker rundt at vedkommende har en status som ektefelle, med tilhørende roller og forventninger. Det er rimelig å anta at både psykologiske og sosiologiske aspekter både bekrefter og forsterker det affektive i ringen.

Presten Kari forklarer at giftingen er et symbol på at du har lovet å leve med ektefellen din i gode og onde dager, «vi har valgt hverandre, vi har valgt å gifte oss, ringen bekrefter disse valgene vi har tatt. Synlig tegn på tilhørighet» (Kari, 49 år, 28.03.2022). Flere informanter nevnte at giftingen er et symbol på kjærlighet, familie og varme. Noen tenker umiddelbart at en gifting kan bety at vedkommende også har familie med barn. Linh (27) deler sine tanker om hva giftingen symboliserer for henne og partneren:

Sett i betraktning er giftingen en materialistisk glede som kan påminne oss hvor fine øyeblikk og opplevelser vi har hatt sammen. Ringene symboliserer vår kjærlighet og troskap til hverandre, gjerne i form av at giftingen kan sammenlignes som en liten lås. En lås som låser oss til hverandre og vår kjærlighet til hverandre. (Linh, 27 år, 30.03.2022)

Informantene hevder at de bruker giftingen for hverandre sin del og at den symboliserer deres forhold, samtidig som det er et tydelig tegn for allmennheten at vedkom-

5. Kunz (1917:215–216) gjengir et skotsk sagn som er historien bak våpenskjoldet til byen Glasgow, som understreker nettopp at dersom giftingen er tatt av, er det synonymt med utroskap. Sagnet forteller om en kvinne som mistet giftingen sin i elven Clyde. Da mannen merket at ringen var borte, og med mistanke om at hun hadde gitt den til en elsker, ble han sjalu, skjelte henne ut og truet henne på livet. Den uskyldige kvinnen bønnfalte biskopen av Glasgow om å vise sin trofasthet. Biskopen hadde medfølelse med henne og ba en bønn om at ringen måtte komme til rette. Bønnen hans ble besvart, for før det var gått noen timer, kom en fisker til han med en gave – en stor laks han nettopp hadde fanget. Ringen ble funnet i munnen til fisken. Mannen anerkjente sin urett og var snillere mot sin kone enn noen gang, for å gjøre opp for det han hadde gjort mot henne.

mende er gift. Gifteringen en bærer forteller noe om hvem man er utenfor det selskapet man befinner seg i. Likevel forteller Vilde (24) at en giftering ikke nødvendigvis gjen-speiler at ekteparet har det bra sammen, og at et giftermål ikke betyr «livet ut» for mange par. Videre forteller Kasper (24) at det er viktigere å si at man elsker ektefellen enn å ha på en giftering.

De uskrevene reglene som knyttes til gifte- ringen er interessant i et produktperspektiv, ettersom dette er regler det kan antas at sam- funnet, kulturen og individer har tillagt ringen. Disse står i motsetning til eksem- pelvis biler og skytevåpen som har lovfestede regler for bruk. Dersom en bryter disse reg- lene, kan det føre til sanksjoner slik som bøter eller fengselsstraff. Til tross for at reg- lene til gifteingen ikke er lovfestet, blir de i noen tilfeller behandlet som at de er det. Vi kommer tilbake til tradering av gifteingen, først skal vi se på forsøket på å bli kvitt den.

Ringens avhendingsfære

Hvordan kvitter man seg med en gifteing? Gifteringens avhendingsfære innebærer at eieren kvitter seg med tingen, som oftest i kontekst av skilsmisse eller dødsfall. Ved dødsfall er det de nærmeste pårørende som bestemmer hva som skjer med ringen, med mindre den avdøde hadde et spesifikt ønske. Blant informantene er det kun to tilfeller av dødsfall hvor det med sikkerhet kan sies hva som skjedde med gifteingen: Astrids gifte- ring ble gitt til datteren Gudrun (64) i arv, og Gudruns andre mann ble begravet med sin gifteing. Majoriteten av informantene svarer at de *tror* og ønsker at gifteingen deres vil fortsette sin reise videre ved å gå i arv i familien, og gjerne til deres nåværende eller fremtidige barn.

Vilde (24) og Linh (27), som ikke har barn, tror det mest gunstige er å ha med gifteingen i graven da ringen symboliserer

kjærligheten ektefellene har til hverandre, men er åpne for at situasjonen kan bli annerledes dersom de får barn. Når ektepar får barn, ser det ut til at ektefellene i større grad ønsker at gifteingen deres skal gå i arv som et minne. Det eneste avviket vi har kommet over er at ektemannen til Gudrun ble begravet med gifteingen selv om de har barn sammen. Presten forteller at «i en tid hvor vi skal være opptatt av gjenbruk er det noe fint i å arve en gifteing eller gullet i en gifteing, i tillegg til at det er en familie- historie tilknyttet» (Kari, 49 år, 28.03. 2022). Ringen vandrer, og inneholder de tidligere bærerene.

Karis perspektiv ble støttet av gravferds- konsulenten Hilde (54) som sa at det hender at avdøde blir gravlagt med gifteingen, særlig dersom begge ektefellene dør tidlig. Det blir nevnt at det finnes regler for hva den avdøde kan gravlegges med, men at med gifteingen «ser de mellom fingrene». I Lov om gravplasser, kremasjon og gravferd (gravplassloven) finner vi ingen retnings- linjer eller regler for hva den avdøde kan ha med seg i kisten, og heller ikke i Forskrift om begrensning av forurensning (forurens- ningsforskriften). Riktignok finnes det et informasjonsskriv fra Regjeringen: «Infor- masjonsskriv – klær og gjenstander i kiste ved gravlegging og kremasjon». Her står det følgende:

I forbindelse med ønsker om hva den avdøde skal ha på seg i kisten og eventu- elle gjenstander som legges ned i kisten, er det viktig at nødvendige krav til ned- brytbarhet, sikkerhet og miljøvern ivare- tas. Gjenstander som innebærer risiko for eksplosjon eller annen fare må ikke legges ned i kisten som skal kremeres. Også gjenstander som legges ned i kiste som skal gravlegges, må være nedbryt- bare i jord innen den fredningstiden som

gjelder for gravplassen. Her må det likevel vises et visst skjønn ... (Regjeringen).

Hilde sier at de ansatte er innforstått med at avdøde gjerne har brukt giftringen i mange år, og det kan tenkes at noen ønsker å bli gravlagt med ting man er sterkt knyttet til. Eksempelvis ønsket Astrid (101) å bli gravlagt med sykepleieruniformen sin, ettersom jobben hennes betydde mye for henne. Videre forteller Hilde at gull forekommer naturlig på jorda, og det er dermed ikke forurensende.

Giftringen er et klassisk eksempel på *uavhengelige objekter*. Andre objekter som ikke blir besjelet i samme grad, kan komme tilbake på et loppemarked eller andre brukte markeder. I klassisk antropologisk forskning er det typisk rituelle gjenstander eller gaver som blir besjelet gjennom den rituelle handlingen eller med giveren, og som derfor omkranses med spesielle regler (Mauss 1995, Weiner 1992, Osteen 2002). Å blande penger inn i det uavhengelige er et spesielt stort problem i Vesten, der markedet gjerne er ansett som en sfære med tvilsom moral (Bloch og Parry 2023).

Folklorist Ceri Houlbrook (2021) sammenligner 'love-locks' – hengelåser som par fester på gjerder og broer – med giftringen. Hun mener at giftringen uten tvil er det mest brukte symbolet på kjærlighet i popkultur og at love-locks, i likhet med giftringen, er små gjenstander uten stor materiell verdi, men med betydelig affeksjonsverdi. Hun forklarer at det var mange følelser i sving da alle hengelåser skulle fjernes fra en bro i Storbritannia. Flere av eierne valgte å komme tilbake for å ta hengelåsen med seg hjem og oppbevare den trygt i en boks, fordi den har så stor sentimental betydning for paret (Houlbrook 2021, 171). Til tross for at 'love-locks' i

større grad er avhendelig, i og med at eierne tross alt «gir den fra seg» til offentligheten, føler flere av dem hast med å hente hengelåsen så fort det er fare for at symbolet på deres kjærlighet skal ødelegges og forsvinne, eller avhendes på feil måte. 'Love-locks', som et nyere fenomen, er i likhet med giftringen et kjærlighetssymbol som i mer eller mindre grad er uavhengelig på grunn av parets besjeling av tingen.

Det viser seg i hovedsak å være to alternativer til hva som skjer med en giftring når eieren av ringen dør – enten at den går videre i arv til noen som står en nær, eller å ta den med i graven. Ingen av våre informanter forteller at de ville gitt giftringen sin til et mannlige familiemedlem, og det kan tyde på at giftringen arves videre i matrilinær rekke – altså til kvinner i familien. Ringen arves gjennom den kvinnelige slektslinjen, fra mor til datter og deretter videre til kvinnelige barnebarn. Gudrun (64) arvet Astrids (101) giftring, og Harald (75) og Marie (29) som er i slekt med henne tror at hun arvet den fordi hun er Astrids eneste gjenlevende datter. I dag er Gudrun enke, og sier som følger: «hvis en av barna mine får en datter, får kanskje de arve min giftring, ellers tar jeg den kanskje med i graven» (Gudrun, 64 år, 07.02.2022). Hun forklarer at det ikke er noen spesifikk grunn for at hun ønsker at giftringen skal gå videre til en kvinne, annet at hun føler at «det må være sånn».

Det finnes flere mulige metoder for å avhende ting, for eksempel å selge, kaste eller ødelegge, men vi finner ingen tilfeller hvor dette har skjedd eller der det er ønskelig at dette skal skje. Giftringen skaper affeksjon og det forventes at den enten skal leve videre i nær familie, eller metafysisk for alltid være en del av eieren i graven.

Skilsmisser er derimot en annen kontekst enn dødsfall. Ved en skilsmisse bryter man det giftringen har vært et symbol på –

nemlig ekteskapet og kjærligheten. Begge ektefeller lever videre hver for seg, og de må velge hvordan de ønsker å avhende gifterne sine da disse ikke vil bli brukt slik som før. Blant informantene har to gjennomgått en skilsmisse og kan gjengi hva som skjedde ved bruddet, mens de resterende synser om hva som vil kunne skje med deres giftringer ved en potensiell skilsmisse.

Gudrun og Tommy (49) som har gjennomgått skilsmisse hevder at de ikke lenger føler tilknytning til giftringen. Tommy tok av seg giftringen for godt den dagen han og kona ble separert og ga den til hans eldste datter Sofie (30), som stod fritt til å gjøre hva hun måtte ønske med giftringen. «Jeg kunne fått den smeltet om, men jeg var ferdig med ekteskapet og det ringen hadde symbolisert» (Tommy, 49 år, 15.03.2022). Sofie kunne meddele at hun tror ringen har blitt borte under flytting, og at den for henne dessuten ikke lenger har særlig stor betydning.

Gudrun forteller at hun ikke husker hva som skjedde med sin egen giftring, da det er lenge siden skilsmissen, men at eksmannen smeltet om sin giftring til et smykke som han ga til deres datter. Hun har ikke brukt smykket, men har tatt godt vare på det, da det har hatt stor affeksjonsverdi for hennes far. Affeksjonen eller sentimentaliteten blir, i dette eksempelet, altså værende i materialet selv om ringen er smeltet om til ny form.

Det er flere av våre informanter som uttrykker at utfallet av hvordan de avhender giftringen ved en skilsmisse, avhenger av om bruddet er stygt eller ikke.

Det spørres, om vi hadde forblitt venner, hadde jeg kanskje beholdt den for å ha et minne om forholdet. Om det ville vært en dårlig skilsmisse ville jeg kanskje kvittet meg med den, eller gitt den til moren hans. Jeg ville ikke kastet den,

fordi det er en veldig fin ring og alt det.
(Marie, 29 år, 11.02.2022)

Det ser ut til at barna (døtrene) kan arve ringen ved skilsmisse uavhengig av om bruddet er stygt eller vennskapelig. Det ble fortalt at det ville vært vanskelig å kvitte seg med giftringen dersom man har barn sammen, og det begrunnes med at ektefellene er nødt til å ha en relasjon til hverandre til tross for at de er skilt. Går man fra hverandre som venner, ville flere av informantene lagt ringen til side for å beholde den som et minne.

Vi ser her at selv ved en skilsmisse er ringen delvis uavhendelig, enten ved glemsel eller at man fører den videre til sine barn (døtre). Ingen av informantene kunne tenke seg å kaste giftringen selv ved en skilsmisse, der Tommy (49) begrunnet dette med verdien i materialet, og ikke grunnet affeksjonsverdien som tilhører ringen, som kan tolkes som et legitimt rasjonelt argument.

Her finnes det flere muligheter for avhending enn det som nevnes ved et dødsfall, for eksempel selge, det lite presise «kvitte seg med» eller forsøksvis kognitiv avhending i «legge den vekk». I motsetning til avhending ved død, ser man i dette tilfellet at giftringen mister mye av den symbolske verdien ved en skilsmisse, og særlig dersom det ender stygt. Med andre ord blir kanskje giftringen avhendelig i større grad enn ved død, men tydeligvis ikke helt.

Uansett hvilken skilsmissesituasjon en står ovenfor, ser det ut til at affeksjonsverdien avtar i større grad enn dersom ringen eksempelvis ikke passer lenger, eller man dør mens man er gift. Når man skiller seg endres betydningen umiddelbart, og det kan være mer vonde enn gode følelser knyttet til ringen. Det er rimelig å anta at ringen da blir lettere å avhende. Likevel synes det vanskelig, selv ved skilsmisse.

Det finnes naturligvis unntak. På Finn.no kom vi over annonser som ikke var feilkjøp eller annonsert fra gullsmeder: «Giftering, herre. Brukt cirka 10 måneder. 5 gram» og «Giftering brukt svært kort periode selges. Er inngravert skrift inni ringen, men dette kan fint slipes bort. Trenger en liten oppfriskning hos gullsmed for å skinne som ny igjen». Vi overvåket 61 antall Finn-annonser og fant ut at etter en to måneders-periode var ni av disse solgt, syv ble deaktivert, fire ble slettet og de resterende 41 sto fremdeles som aktive da vi avsluttet overvåkningen. Det er usikkert om de slettede annonsene ble solgt eller ikke. Av de solgte giftringene kan vi se at det både gjaldt nye og ubrukte giftringer uten gravering, men også et par brukte giftringer med gravering. Vi har lett etter folk som kunne tenke seg å kjøpe brukt, og har unntaksvis funnet noen som kan tenke seg det, men ingen som har kjøpt brukt.

I en artikkel fra Adresseavisen (2016) gjenfortelles en historie fra gullsmedmester Torsteinson, der en kunde kom inn i butikken med brukte og graverte giftringer med en forespørsel om Torsteinson kunne slipe bort graveringen i ringene. Kunden skulle komme tilbake med sin kommende forlovede og hente giftringene i ny størrelse. Det ble spesifisert at gullsmeden ikke måtte fortelle forloveden hans at giftringene var brukt. Gullsmedmesteren lo da han gjenfortalte forespørselen og la til «Det finnes gjenbruk».

Avslutning:

Giftringens forestilte tradisjon

Giftringen er et sentralt symbol på ekteskapet, en sterkt levende tradisjon og praksis, en plikt og et sentralt element i bryllupsritualet. Det er noe variasjon på giftringens utseende og hvilke materialer rin-

gene er laget av, men «den klassiske giftringen er av gult gull».

Giftringen settes som regel på for første gang under bryllupsseremonien. Den plasseres oftest på høyre hånds ringfinger. Dette begrunnes med at det er «den norske tradisjonen». Til tross for at giftringen skal være en personlig eiendel for den som eier ringen og at det ikke finnes noen liturgiske eller formelle regler, er det tydelig at ringen omkranses med en serie med normer som nærmest oppfattes som formelle regler.

Tradering betegnes som en handling med et fastsatt innhold som overføres mellom mennesker, skriver kulturvitene Anne Eriksen og Torunn Selberg (2006). Dette skjer både diakront og synkront – mellom generasjoner og som iakttakbare aktiviteter. Tradisjon er med på å skape og opprettholde kulturell identitet, og brukes som argument for å utøve enkelte handlinger. Eriksen og Selberg trekker inn folklorist Brynjulf Alvers' synspunkt på tradisjoner som en kulturell arv som blir overført fra generasjon til generasjon, ved at mennesker setter sammenhenger mellom nåtid og fortid. Eller analogt i det antropologiske perspektivet etter Clifford Geertz (1973) med at religion på samme tid både gir «modeller av» verden slik den er og «modeller for» handling.

Eriksen og Selberg omtaler tradisjonelle handlinger som skikker. Dette er gjenkjennelige handlinger der det kontinuerlig følges et tradisjonelt mønster over en lengre periode. «Skikken blir fulgt uten at folk egentlig vet hvorfor, begrunnelsen for skikken ligger gjemt i en fjern fortid» (Eriksen og Selberg 2006:226). De hevder at skikken gjenspeiler samfunnet fordi den viser til bestemte verdier og virkelighetsoppfatninger, så vel som å ha normativ innflytelse på menneskers atferd. Det er rimelig at det derfor også finnes oppfatninger om

hvilke sosiale sanksjoner som oppstår hvis skikken ikke følges.

Kulturforsker Catherine M. Roach (2016), forklarer at par gjerne etterstreber at kjærlighetslivet deres skal romantiseres slik de observerer i eksempelvis eventyr, filmer, musikk, bryllupsbransjen og gullsmedbransjen. Houlbrook (2021) mener at eksponeringen av 'love-locks' i populærkulturen har gjort folk bevisste på dem som en skikk og et symbol på kjærlighet. Til tross for at giftingen har eksistert i lengre tid enn fenomenet 'love-locks', kan det antas at giftingens eksponering på en analog måte bidrar til å opprettholde tradisjonen og symbolikken. Det synes åpenbart at giftingen er omkranset eller inspirert av den engelskspråklige populærkulturen der giftingen er sentral. De liturgiske tilleggene i Den norske kirke støtter opp om en slik endring, som nå oppfattes som (en norsk) tradisjon.

Som vi så i forklaringene til handlingene fra våre informanter var henvisningene til «tradisjon» et selvforklarende autoritativt argument. I vårt moderne samfunn er konnotasjonene til ordet *tradisjon* overveiende positive, hvor vi etterstreber å bevare og skape tradisjoner (Eriksen og Selberg 2006: 260). I den konteksten blir tradisjon som noe ekte og opphavlig, med forbindelse til en objektiv historie. Det kommer tydelig frem i våre data at giftingen skal sees som en slik tradisjon. Fra dette perspektivet er det rimelig at folk søker en forståelse om historien til giftingen, og at man dermed behandler folkelig diskurs som reelle historiske fakta.

Ekteskapet er i store deler av verden et bånd mellom familier og et løfte om kontinuitet i slektslinjer med dyp religiøs, sosial og institusjonell betydning. De fleste ekteskapspraksiser i verden har til felles at partnerskap sjelden er et individuelt spørsmål (Pettersen og Døving 2023). I norsk eller moderne kontekst, derimot, hvor det

romantiske ekteskapet står sterkt, er det diskursivt annerledes. Man kan ikke som antropolog stille det klassiske spørsmålet: «Hvem er det dere gifter dere med?», men må omformulere det til «hvem er det folk i bygda pleier å gifte seg med?» (Døving 2003). Det er ikke et 'vi' som gifter 'oss', men et 'jeg', og man bruker gjerne verbet «å finne». På mer generalisert nivå, er ekteskap i Norge ganske homogamt: Lik religion, klassebakgrunn og verdier er viktige i partnervalg (Blom et al. 1993; Gullestad 1984). Folk gifter seg ofte innenfor samme sosiale lag, men forklarer altså funnet som individuelt. Man 'finner' sin ektefelle i utdanningsinstitusjoner, eller blant venners venner, eller dem man 'passer' sammen med på Tinder. I tråd med denne individualiteten må også paret lete og finne sin tradisjon.

Diskursen om rett handling er spesielt interessant, fordi det typiske ved ritualer og seremonier er at de er regelstyrt (Wittgenstein 1971). Liturgi er et godt eksempel på det. Skikk og bruk er også formulert som om de var formelle regler. Dette finner vi klart når vi ser nærmere på det diskursive.

Googler man «gifting», er det annonser som kommer opp først, men det dukker også opp en serie med spørsmål, slik som: Kan man ha giftingen på høyre hånd? Hva betyr det å ha giftingen på venstre hånd? Skal giftingene være like? Skal begge parter ha forlovelsesring? Hva gjør man med forlovelsesringene når man gifter seg? Spørsmålene tyder på et ønske om et autoritativt svar og en leten etter regler. De som svarer, er som regel bransjen. Her er noen eksempler om den rette hånden:

Det er mange som ønsker å bære forlovelsesringen på venstre hånd, nærmest hjerte (F. Lohne, gullsmed- og urmakerbransjen).

Det finnes faktisk ingen «regel» på hvilken hånd som er riktig og man kan derfor fritt velge hva som er mest praktisk og behagelig for en selv. Her i Norge er det dog mest vanlig at vi bærer forlovelses- og gifteringen på høyre hånd. Fra gammelt av er dette for å vise at man er gift når man håndhilser. Høyre hånd anses som «avtalehånden» og det er derfor symbolsk å bære ringen på nettopp denne (Gullfunn, gullsmed- og urmakerbransjen).

I Sverige har man nemlig båret gifteringen på venstre hånd helt siden 1500-tallet, i likhet med store deler av verden. Dette kommer trolig av at man i antikkens Egypt trodde at «kjærlighetsvenen» (vena amoris) gikk direkte til hjertet fra fingertuppen på venstre hånds tredje finger (Eriksen 2003, ABC Nyheter).

Denne egyptiske historien som nevnes i ABC Nyheter kommer i mange varianter, men helt uten kilder. Vi forfulgte denne påstanden for å se hvilke former den kom i og om den ble verifisert. Det vi fant var at den snarere kunne bli mer autoritær:

Det vanligste i dag er å bære ringen på venstre hånds ringfinger. Skikken stammer fra antikkens Egypt der man mente at det gikk en åre fra denne fingeren til hjertet. Det finnes imidlertid mange land hvor man bærer ringen på høyre hånd. Norge er ett av disse, og dette er også vanlig ved ekteskap mellom to av samme kjønn (Storm, Bryllupsmagasinet).

Det skapes altså et inntrykk av kontinuitet. Søker man på «vena amoris» kommer man inn i den samme serien av vandrehistorier uten skikkelige referanser. På den engelsk-

språklige Wikipedia står det «[citation needed]» etter nesten alle påstander. Vi fant også en utfyllende variant av denne opprinnelsehistorien som vi valgte å forfølge og som kommer i en del varianter. Slik ble tradisjonen skapt, fra en artikkel skrevet av Rognø (2017) på Klikk.no:

Forlovelsesringens tradisjon startet med Maria av Burgund. Hun var den første som fikk en diamantring da hun forlovet seg med Maximilian av Østerrike den 17. august 1477.

Ifølge historien ba Max rådgiveren sin om råd da han skulle fri til Maria, og rådet han fikk var å gi henne «en ring besatt med diamanter og likeledes en gullring».

Max fridde idet han tredde en diamantring på Marias venstre hånds tredje finger. Svaret ble «ja» – og en tradisjon var skapt. Venstre hånds tredje finger ble valgt fordi de gamle Egypterne trodde at «vena amoris» (kjærlighetsåren) rant direkte fra hjertet til tuppen av venstre hånds tredje finger».

På 1500-tallet ble gullringen trukket inn i vielsesseremonien, og siden år 1700 har denne skikken holdt seg hos oss (Rognø 2017).

Kilden er «Forlovelsesringer.org» som ikke finnes. Og her ser vi en kontrast til diskursen som hevder at blodåren går fra venstre ringfinger til hjertet: «I Norge bæres gifteringene på høyre hånds ringfinger. Ifølge gammel overtro gikk det fra denne fingeren en blodåre direkte til hjertet» (skikkogbruk.no).

Historien om Maria av Burgund blir gjentatt i en titalls artikler, også en i VG,

men referansene er sirkulære, og det finnes ingen vitenskapelig referanse til historien. Går vi til Wikipedia er også den helt uten referanser. Følger vi lenken til den engelskspråklige versjonen, er den også helt uten referanser til vitenskap, bare til en serie av nettartikler, der Wikipedias redaktører merker artikkelen med den klassiske: «This article needs additional citations for verification. Please help improve this article by adding citations to reliable sources». Vi følger imidlertid ikke dette sporet.⁶

I forordet til *Kunsten å feire bryllup* (2014) av prest Einar Gelius og programleder Pia Haraldsen står det at «Einar [Gelius] har vært gift, og har selv vært prest i flere hundre bryllup – både i kirker og ute i Guds frie natur. Han er ekspert på ekteskapets historie, seremonier, taler og tips rundt det å skape en god og lun bryllupsfeiring» (Gelius og Haraldsen 2014:11).

Gifteringen påsettes av paret den dagen de inngår ekteskap. [...] I Norden ble det vanlig å bruke giftering først på 1700-tallet, og den skal bæres på høyre ringfinger. Gammel overtro sier at det går en blodåre direkte til hjertet fra denne fingeren, og dette skal gjøre at kjærligheten aldri forsvinner (Gelius og Haraldsen 2014:90).

Det er ingen kilder oppført i boken. For å parafasere Anne Eriksen og Torunn Selberg (2006) brukes «tradisjon» om det relativt faste, bestandige aspektet ved kulturen. Denne fastheten er oppnådd ved overføring av kulturelementene. Interessen er blitt samlet om de menneskene som utfører praksisen og om de situasjonene der den finner sted. Dette medfører også interesse for syn-

kron tradering, altså overføring av kulturelementer i samtiden. Kulturen oppnår da tradisjonens mønstergyldige fasthet ved stor utbredelse i rom, men studiet av hvordan tradisjonen endres, er også blitt viktig. 'Tradering' er dermed en prosess for overføring av kulturelementer i tid og/eller rom. «Tradisjonsstoff» blir da de kulturelementene som kan undergå denne prosessen.» (Anne Eriksen i *Aftenposten* 1986:6, *Ridderstrøm* 2020:2).

Den vanlige forståelse av tradering, har vært gjennom muntlig overlevering. Referansesystemet på nettet gjør kanskje at denne blir strengere diskursiv, men prosessen synes likevel svært lik. Det er ingen klar referanse, det blir som en hviskelek, om gifterings oppstandelse og om egypteren og blodåren som går fra ringfingeren til hjertet.

Vi finner altså en forestilling om både opprinnelse og kontinuitet. Slik det framkommer fra våre informanter, var det bare historien, «slik vi gjorde det», og der folk følger det samme mønster, og forklarer det med det sirkulære argumentet «fordi det er tradisjon», eller et brudd fordi de «giftet seg med en amerikaner». Går vi over i den internasjonale diskursen på engelsk, er det samme mønster. «Visste du at den første gifteringen kan dateres tilbake til 3000 år siden?» (Cape Town Diamond Museum). Så følger det med en med lenke til det første «diamantfrieri» som om det var kontinuitet, som om tradisjonen alltid har vært der. Arkeologi har store tolkningsrom for hvorfor de hadde ringen på venstre hånd, som i folkelig tolkning kan bli spinnvill, og gjerne i typisk funksjonalistisk og instrumentelt, for eksempel at ringen vil bli mindre skadet på grunn av at de fleste er høyrehendt.

6. Den mest aparte forestillingen hvilken finger, ble fortalt en av forfatterne på et bryllup: «Vet du hvorfor man i Norge har ringen på høyre hånd? [...] Fordi man ville gjøre det motsatte av det man gjør i Sverige.»

Vi finner at folk vil holde på tradisjonen, og ønsker tydeligvis å finne den rette måten å gjøre ting på, som er klassisk ved ritualer. Og i typisk modernistisk ideologi, ønsker man å finne «tilbake» til sine «røtter», som om mennesket var en plante. Siden det ikke finnes noen regler, har det oppstått en kvasivitenskapelig diskurs som oppfattes som legitim, og dermed lager tilfredsstillende kontinuitet, til tross for at den er forestilt. En påfølgende interessant dimensjon er at forestillingen eller nærmest kravet om en «opprinnelse» logisk sett er et paradoks til den evige tradisjon. Dette synes ureflektert i en slags kronologisk tankesett som krever opprinnelsesmyter.

I tradert praksis arvet Gudrun (64) moren Astrids (101) gifting, som Astrid de siste årene av sitt liv hadde i et kjede rundt halsen, og Gudrun bruker den tidvis, men bevarer sin egen gifting fra tidligere ekteskap i vente på at rett arving skal dukke opp. Det er et paradoks i giftingens besjeling. Det synes å være et misforhold mellom selvforståelsen av å være et samfunn basert på sekulære prinsipper og vitenskap, med en tiltagende «avfortryllingen av verden», som økonom og sosiolog Max Weber (1919) kalte det, og den evige fortrylling av gjenstander, hvor besjelede gjenstander har kraft over mennesker. Det ser ut til at disse paradoksale mytene kan eksistere side om side. Det bør være en grunn til at *Ringenes Herre* er en av vår tids største fortellinger. Siden antropolog Edward Burnett Tylor skrev *Primitive Culture* i 1871, har begrepet 'animisme' gjerne blitt brukt av religionshistorikere om samfunn som ikke er mono-teistiske, men som besjeler natur og artefakter, i et kulturevolusjonistisk perspektiv. Det er imidlertid ingenting i vårt materiale som tyder på at ringen noensinne ikke kommer til å forbli besjelet (hvis man ikke klarer å kaste den i en glødende vulkan som oppløser ringens besvergelse).

Litteratur

- Adresseavisen 2016. «Kan du endre giftingene i giftingene?». 17. september. <https://www.adressa.no/nyheter/trondheim/i/k3Voj6/dette-kan-du-gjore-med-brukte-giftinger>
- Appadurai, Arjun 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Barth, Fredrik 1994. Økonomiske sfærer i Darfur. I Fredrik Barth (red.). *Manifestasjon og prosess*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 46–65.
- Bloch, Maurice og Jonathan P. Parry 1989. Introduction: Money and the morality of exchange. I Maurice Bloch og Jonathan P. Parry (red.). *Money and the morality of exchange*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 1–32.
- Blom, Svein, Turid Noack og Lars Østby 1993. *Giftermål og barn – bedre sent enn aldri*. Oslo, Statisk sentralbyrå.
- Brøgger, Waldemar 1960. *Skikk og bruk*. 1. opplag. Oslo, Cappelens Forlag.
- Cape Town Diamond Museum. Ukjent årstall. *The History & Symbolism of an Engagement Ring*. <https://www.cape-towndiamondmuseum.org/blog/2019/03/the-history-of-the-wedding-ring/> Lesedato 30. mars 2022.
- Den katolske kirke. Ukjent årstall. *Ektevigelsesritualet*. <https://www.katolsk.no/praksis/kirkearet/ektevigsel-uten-messe.pdf> Lesedato 3. september 2024.
- Den norske kirke 2014. *Vigselsturgien*. 28. mars <https://www.kirken.no/nb-NO/fellesrad/kirkeneioslo/gammelt/bryllup%20ogammel/vigselsturgien/>
- Den norske kirke, Skaunmenighetene. Ukjent årstall. *Overrekkelse av ringer*. <https://www.kirken.no/nn-NO/fellesrad/skaun-kirkelige-fellesrad/bryllup>

- /valgmuligheter/overrekkelse-av-ringer/ Lesedato 20. september 2024.
- Døving, Runar 2003. *Rype med lettøl: en antropologi fra Norge*. Oslo, Pax Forlag.
- Døving, Runar 2020. Det bilaterale slekt-skapets spenninger i Prosjekt kjernefam- ilie. Kitchen-table Society sett med nye øyne. *Norsk antropologisk tidsskrift*, vol. 31, s. 20–34.
- Døving, Runar 2021. Kontekstanalyse. I Thor Øivind Jensen, Eivind Jacobsen, Morten W. Knudsen og Gerhard Schjelderup (red.). *Forbrukersosiologi, bærekraft, digitalisering, identitet og makt*. Oslo, Vigmostad & Bjørke, s. 621–633.
- Døving, Runar og Ingun Grimstad Klepp 2009. Avlæring av ansvar. Normer og kunnskap om klær i skikk og bruk- bøker. I K. Asdal og E. Jacobsen (red.). *Forbrukernes ansvar*. Oslo, Cappelen akademisk forlag, s. 113-144.
- Eriksen, Anne og Torunn Selberg 2006. *Tradisjon og fortelling – en innføring i folkloristikk*. 1. utgave. Oslo, Pax Forlag.
- Eriksen, Henriette Westerlund 2003. *Ringens rette finger*. 25. april. <https://www.abcnyheter.no/helse-og-livsstil/2003/04/25/40792/ringens-rette-finger?redirect=true>
- F. Lohne. Ukjent årstall. «Hvilken hånd skal forlovelsesringen på?» <https://flohne.no/tips/hvilken-ha%CC%8And-skal-for-lovelsesringen-pa%CC%8A/> Lesedato 15. september 2024
- Geertz, Clifford. 1973 [1965]. Religion as a Cultural System. I W. Leesa and E. Vogt (red.). *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*. London, Harper and Row.
- Gelius, Einar og Pia Haraldsen 2014. *Kunsten å feire bryllup*. 1 utgave. Oslo, Font forlag.
- Gemological Institute of America (GIA) 2020. *The Origin of Wedding Rings: Ancient Tradition or Marketing Invention?* 8. mai. <https://4cs.gia.edu/en-us/blog/origin-of-wedding-rings/>
- Gullestad, Marianne 1984. *Kitchen-table society*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Gullfunn. Ukjent årstall. *Hvilken hånd skal forlovelsesringen på?* <https://www.gullfunn.no/gullfunn-bryllup/hvilken-hand-skal-forlovelsesringen-pa/> Lesedato 21. april 2022.
- Heggelund, Gry F. 2003. *Bryllup: planlegg- ingen, vielsen, festen*. Oslo, Aschehoug.
- Hodne, Bjarne, Ørnulf Hodne og Ronald Grambo 1985. *Der stod seg et bryllup*. Oslo, Cappelen.
- Houlbrook, Ceri 2021. *Unlocking the Love-Lock: The History and Heritage of a Contemporary Custom*. New York, Berghahn.
- Hoyer, Wayne, Deborah J. MacInnis og Rik Pieters 2018. *Consumer Behavior*. 7. utgave. Boston, Cengage Learning.
- Humanistene. Ukjent årstall. *Program forslag*. <https://www.humanistene.no/hvordan-ser-en-humanistisk-vielse-ut> Lesedato 20. september 2024
- Kunz, George Frederick 1917. *Rings for the finger*. Philadelphia, J.B. Lippincott Company.
- Mauss, Marcel 1995. *Gaven: Uttekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. (Oversatt og etterarbeid av Thomas Hylland Eriksen). Halden, Cappelen upopulære skrifter.
- Moe, Maria Jakobsen og Nora Hamnes Holm 2022. *Giftringen. En studie om kjøp, bruk og avhending, med utgangspunkt i Astrid fra Nord-Norge*. Masteroppgave. Høgskolen Kristiania.
- NEG 1955. «NEG 50 Bruk av ringer, Akershus og Troms». Norsk Etnografisk Granskning. Norsk Folkemuseum.
- Norberg, Melissa M. og Derek D. Rucker 2021. The psychology of object attach-

- ment: Our bond with teddy bears, coffee mugs, and wedding rings. *Current Opinion in Psychology*, vol. 39, s. v–x.
- Osteen, Mark 2002. Introduction: Questions of the gift. I Osteen (red.). *The Question of the Gift: Essays across disciplines*. Routledge, London, s. 1–41.
- Regjeringen. Ukjent årstall. *Informasjonskriv – klær og gjenstander i kiste ved gravlegging og kremasjon*. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/fad/vedlegg/kirke/infoskriv_gravlegging_bm.pdf Lesedato 5. november 2023.
- Ridderstrøm, Helge 2020. Trødering. 9. desember. *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Rognø, Linn Merete 2017. *Hvilken finger skal gifteringen være på?* 30. april. <https://www.klikk.no/kvinneguiden/bryllup/giftering-hvilken-finger-2569900>
- Pettersen, Lene og Runar Døving 2023. Gifteklare nordmenns hypergame partnerpreferanser. *Norsk antropologisk tidsskrift*, vol 34, s. 79–94.
- Skikkogbruk.no. Ukjent årstall. *Gifteringene*. <https://www.skikkogbruk.no/single-post/gifteringene> Lesedato 21. april 2022.
- Solheim, Jorunn 2016. Bringing it all back home – familien som generativ kulturell formasjon i det moderne. *Norsk antropologisk tidsskrift*, vol. 27, s. 7–21.
- SSB 2022. *Ekteskap og skilsmisser*. 6. april. <https://www.ssb.no/befolkning/barn-familier-og-husholdninger/statistikk/ekteskap-og-skilsmisser>
- Storm, Anna. Ukjent årstall. *Ringene til forlovelse, frieri og bryllup*. <https://www.bryllupsmagasinet.no/fringene-til-forlovelse-frieri-og-bryllup/> Lesedato 22. august 2024.
- Tjora, Aksel 2018. *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. 3. utgave. Oslo, Gyldendal Akademisk.
- Troels-Lund, Troels 1939. *Trolovelse og bryllup i det sekstende århundre*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Turner, Victor 1970. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York, Cornell University Press.
- Tylor, Edward Burnett. 1871. *Primitive Culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Weber, Max. 1919. *Science as a Vocation*. München: Duncker & Humblot.
- Weiner, Annette B. 1992. *Inalienable Possessions*. 1. utgave. Oxford, University of California Press.
- Wittgenstein, L. 1971. *Filosofiske undersøgelser*. København, Munksgaard.
- Intervjuer
- Astrid, 101 år, 19. juli 2021.
- Gudrun, 64 år, 7. februar 2022.
- Harald, 75 år, 8. februar 2022.
- Marie, 29 år, 11. februar 2022.
- Hilde, 54 år, gravferdskonsulent, 14. februar 2022.
- Sandra, 29 år, gullsmedarbeider, 17. februar 2022.
- Vilde, 24 år, 23. februar 2022.
- Kasper, 24 år, 24. februar 2022.
- Sofie, 30 år, 27. februar 2022.
- Terje, 47 år, 7. mars 2022.
- Tommy, 49 år, 15. mars 2022.
- Rådhus 1, 17. mars 2022.
- Rådhus 2, 17. mars 2022.
- Kari, 49 år, prest, 28. mars 2022.
- Mathilde, 24 år, 24. mars 2022.
- Linh, 29 år, 30. mars 2022.

Presentasjon av dr.avhandlinger

Governing the People of the Whale History and Politics of Aboriginal Subsistence Whaling

Institutt for kulturstudier og orientalske
språk (IKOS), Universitetet i Oslo.
Disputas: 12.12.2023

Sonja Irene Åman

Hvalfangst har vært et av de mest kontroversielle temaene i miljøpolitikken de siste fem tiårene. I dag er Norge, sammen med Island og Japan, et av svært få land som fortsetter å jakte hval i industriell skala. En stor del av den offentlige diskursen om hvalfangst fokuserer på historien om den industrielle hvalfangsten og konsekvensene av denne. I dag dreier den politiske styringen av hvalfangst seg i stor grad om småskala- og urfolkfangst. For å regulere urfolks hvalfangst må Den internasjonale hvalfangstkommisjonen (IWC) nøye vurdere forholdet mellom urfolks rettigheter og selvbestemmelse, og trusselen om utryddelse.

I løpet av sin nesten 80 år lange historie har IWC gått fra å være en «klubb for hvalfangere» til å bli et internasjonalt forvaltningsorgan med hovedvekt på vern av hvalpopulasjoner. Ved hjelp av ny forskning på miljøforvaltning, flerartsperspektiver og urfolkspolitikk, undersøker doktorgradsavhandlingen *Governing the 'People of the Whale'* den konseptuelle utviklingen og pågående implementeringen av IWCs politikk for urfolks selvbergingshvalfangst (Aboriginal Subsistence Whaling, eller ASW). Avhandlingen hevder at IWC strever

med å anerkjenne tradisjonelle og innfødte verdensbilder og menneske-hval-relasjoner, fordi organisasjonen er tuftet på kolonialistiske ideer om autoritet og ekspertise som systematisk marginaliserer urfolks kunnskapsproduksjon. Av dette følger et uforholdsmessig stort press på urfolkssamfunn, som må navigere gjennom det juridiske farvannet for å sikre rettighetene til sine praksiser og havbaserte livsgrunnlag.

Avhandlingens kapitler setter søkelys på tre forskjellige case-studier som veileder leseren gjennom historien om hvordan urfolks hvalfangst blir styrt under IWC. Blant casene finner vi kontroversen rundt fangst av Grønlandshval i 1977, Makahbefolkningens kampanje for å fortsette med hvalfangst på 1990-tallet, og det omstridte møtet arrangert av Council of Whalers i Aotearoa-New Zealand i 2000. Studien henter primært kildemateriale fra IWCs omfattende arkiv, samt fra politisk og juridisk dokumentasjon, nyhetsmedier og lokale og uavhengige publikasjoner. Analysen dekker de siste 50 årene med utvikling ved IWC og presenterer en omfattende gjennomgang av hvordan miljøvernmål og urfolks selvbestemmelse har blitt forhandlet frem på den internasjonale arena.

Avhandlingen redegjør for hvordan internasjonale naturvernsrammeverk forutsetter at urfolkssamfunn er uforholdsmessig motstands- og tilpasningsdyktige, mens de dominerende rammeverk for naturforvaltning har begrenset evne til å integrere alternative kunnskapssystemer og verdensanskuelser. Videre tar studien spesielt for seg 1) hvordan det juridiske og regulatoriske landskapet utpeker urfolkspraksiser som noe

tilhørende «de andre», og usynliggjør det samlede tapet som urfolkssamfunn blir utsatt for, og 2) hvordan og hvorvidt regulatorisk-juridiske praksiser marginaliserer tradisjonell økologisk kunnskap. Med utgangspunkt i nyere, praksisorientert dokumentmetodologi (av Kristin Asdal og Hilde Reinertsen, 2020) sammenligner analysen møtereferater og annet prosedyremessig materiale. Herunder audio-visuelt materiale, rapporter og vitnesbyrd fra ulike aktører i sentrale begivenheter hvor forholdet mellom urfolk, hvalfangst og IWC har vært i spill.

Avhandlingen benytter praksisorientert dokumentanalyse for å vise hvordan endringer i det politisk-kulturelle landskapet møter politikktutforming på miljøfeltet, og hvordan kartleggingen av denne utviklingen kan gi oss innsikt i prosesser som har bidratt til å forverre marginaliseringen av urfolk. Case-studiene, som presenteres i kronologisk rekkefølge, bygger på hverandre og bidrar sammen til en endelig komparativ analyse. Her demonstreres hvordan urfolks kunnskapssystemer, styringsmodeller og levebrød blir systematisk marginalisert i ASW-rammeverket. Det avsluttende kapitlet diskuterer også den siste utviklingen ved IWC under COVID-19-pandemien og uttrykker forsiktig optimisme om IWCs

planer om å revurdere og oppdatere ASW-rammeverket for å møte internasjonale standarder for urfolksrepresentasjon og lederskap.

I bunn og grunn er *Governing the People of the Whale* en tverrfaglig avhandling. Den kombinerer metoder fra feltene miljøhistorie, politisk økologi, antropologi og STS for å diskutere rollen til politikk og byråkrati i reproduksjon av koloniale maktforhold. Når det gjelder det økte behovet for å bedre forstå hvordan mennesker og *more-than-human* livsformer kan leve sammen i antropocentiden, fremhever denne forskningen hvordan hegemoniske narrativer om miljø og natur også kan fremprovosere kulturell og sosial endring. Inspirert av voksende litteratur innen miljøhumaniora og dekolonisering, forsøker denne forskningen å gjøre det Stimson, Grimwood og Caton (2020) har kalt «becoming common planetain». Denne praksisen oppmuntrer til intellektuelt arbeid som undersøker og avslører hvordan koloniale maktforhold reproduseres i politikk, styresett og forskning. Inspirert av ovennevnte har studien et aktivt forhold til forfatterens posisjonaltet og hvordan denne kan utnyttes til å studere makt i vestlig-dominerte institusjoner med kolonial historie.

Wildness and control: Mediating technology and perceptions of nature in nineteenth century Norway

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, (IKOS), Universitetet i Oslo.

Disputas: 5. april 2024

Erica Colman-Denstad

Avhandlingen utforsker forestillinger om norsk natur på 1800-tallet, og ser på hvordan ulike narrativer medierte naturopplevelser i fremveksten av den norske turistkulturen og i kontekst av det norske nasjonsbyggingsprosjektet. Jeg har sett på forholdet mellom teknologi, bruk av natur, og oppfatninger av natur, og har hatt som mål å forstå hvordan oppfatninger av og opplevelser i natur har blitt teknologisk medierte. Phd-prosjektet var del av prosjektet «Locative Technologies and the Human Sense of Place: a History of Spatial Literacy 1800–2020», finansiert av Norges Forskningsråd.

Sentralt i studien er rollen til narrativer som teknologi. Jeg har analysert fortellinger som verktøy for å sortere landskap og minner, formidle erfaringsbasert kunnskap og tilrettelegge for ulike naturopplevelser. I tillegg medierer de mellom ulike sosiale, kulturelle og historiske kontekster. Inspirert av Ricœur's (1984) teori om mimetisk narrativ, har jeg sett på narrativs rolle i å ramme inn erfaringer og minner, og å forme opplevelser i og oppfatninger av naturen for forfatterne og leserne deres.

Hovedfokuset mitt er på perioden fra ca. 1820 til slutten av 1800-tallet, selv om enkelte kilder er nyere eller eldre enn dette. En stor del av den historiske konteksten er fremveksten av den norske turistkulturen og vektleggingen av norsk natur og bonde-

kultur som sentrale for nasjonal identitet. I denne konteksten og i flere av kildene ligger det et spenningsforhold mellom synet på naturen som ressurs og produksjonslandskap og synet på naturen som estetisk objekt og rekreasjonslandskap.

Tekstene som inngår i kildegrunnlaget er svært forskjellige og varierer både i sjanger, formål og kontekst. Det de har til felles, er referanser til konkrete landskap og en måte å beskrive dem på som opplevelser og ressurser av ulike slag. En betydelig del av kildematerialet består av folkesagn samlet inn og omskrevet av Peter Christen Asbjørnsen, publisert i «Huldreeventyr og folkesagn» i 1845 og 1848. Asbjørnsens sagnsamling reflekterer både rurale syn på naturen og hans eget romantiske natursyn, samtidig som de bidro til nasjonsbyggingsprosjektet.

Innsamlingen og publiseringen av folkesagnene førte til at fortellinger fra lokale steder ble kommunisert til en større målgruppe, utenfor den rurale konteksten. I den prosessen fikk fortellingene nye roller, og ble tolket på nye måter. For eksempel har jeg sett på hvordan folkesagn for noen har fremhevet farlige og uforutsigbare aspekter ved naturen som ressurs, og for andre vektlagt mer estetiske sider av naturen som rekreasjon. I bondesamfunnene hvor Asbjørnsen gjorde sine innsamlinger illustrerte og formidlet sagnene grenser, og uttrykte normer forankret i et perspektiv på naturen som livsgrunnlag og ressurs. Disse grensene ble utydelige i møte med turistenes naturoppfatning. Dette kommer spesielt godt frem i rammefortellingene som Asbjørnsen plasserte sagnene i. Mens sagnene vektla praktiske hensyn i samhandling med naturen, presenterte rammefortellingene naturen som et estetisk ladet rekreasjonslandskap. Asbjørnsens sagnsamling medierer med andre ord mellom perspek-

tivet på natur som livsgrunnlag og perspektivet på natur som estetisk opplevelse.

Norske perspektiver har blitt kontrastert med William Cecil Slingsby og boken hans *Norway, the Northern Playground. Sketches of Climbing and Mountain Exploration in Norway between 1872 and 1903* (1904). Mitt hovedfokus har vært på å identifisere narrativer i teksten – både de Slingsby forteller om sine egne opplevelser, og de han bruker for å kontekstualisere sin egen erfaring. Jeg har sammenliknet Slingsby og Asbjørnsens for å vise hvordan de benytter og bidrar til ulike fortellinger om naturen og hvordan den bør oppleves.

Slingsby og Asbjørnsen bruker begge ulike narrative verktøy og trekker på fortiden for å støtte og validere påstander om forholdet mellom nordmenn og norsk natur, og seg selv og sine opplevelser i naturen. Slingsby trekker blant annet historiske linjer til vikingtiden, for å argumentere for at fjellklatring har en lang og ærverdig tradisjon i Norge. En viktig forskjell mellom Slingsby og Asbjørnsen er at Slingsby skisserer en fortelling der hans aktiviteter overgår samtidige nordmenns evner, og som gjør ham til en pioner som erobrer Norges ville steder. Det er Slingsby, og ikke samtidens nordmenn, som viderefører tradisjonene fra fortiden. Asbjørnsens nasjonalromantiske perspektiv vektlegger derimot kontinuitet, tilhørighet og forbindelser mellom det norske folk og norsk natur. Delvis på grunn av dette har Asbjørnsen også mindre grunn til å fokusere på det ville i naturen og på erobring av urørte steder, hvilket var essensielt for Slingsby.

I likhet med Asbjørnsen i sine rammefortellinger, beskriver også Slingsby fjellandskapet på en måte som fremhever dets estetiske egenskaper. Han kontrasterer dette dramatiske fjellandskapet med produksjonslandskapet til bonden. På den måten skiller

han sine egne steder fra lokalbefolkningens, og sine egne aktiviteter fra hverdagslivet til lokalbefolkningen. Han skiller også mellom sitt eget sofistikerte syn på naturen og lokale perspektiver som beskrives som overtro. I Asbjørnsens sagnsamlinger kan folketroen forstås som formidling av erfaringsbasert kunnskap, mens for Slingsby presenteres den som et resultat av uvitenhet.

Både Asbjørnsens og Slingsbys tekster er eksempler på hvordan «ville» deler av naturen ble opplevd som stadig mer attraktive for norske så vel som utenlandske besøkende i løpet av 1800-tallet. Orvar Löfgren (1981) har beskrevet et paradoks i den parallelle utviklingen mot sterkere tiltrekning mot den «ville» naturen, og med økende kontroll og forutsigbarhet i naturopplevelser. For å utforske dette paradokset i lys av min empiriske analyse, har jeg trukket på begrepet «Wilderness as playground» slik det er beskrevet av filosof Marvin Henberg (1984). «Wilderness play» handler om å etterlikne tidligere opplevelser av natur som ressurs eller trussel – å «leke» at det står mer på spill enn det gjør i en rekreasjonskontekst. Det forutsetter både at naturen oppfattes som mer forutsigbar og mindre farlig, men også en illusjon av naturen som «vill». Blant norske turister var det stort sett den idealiserte bondekulturen som la grunnlaget for lekeillusjonen, og den norske bonden som ble etterlignet. Utenlandske turister som Slingsby opererte med andre lekillusjoner og spilte ut andre narrativer, for eksempel som erobrende oppdagere.

Gjennom avhandlingen viser jeg hvordan ulike narrativer kan endre måten man opplever naturen på ved å ramme den inn på bestemte måter. For eksempel kan de legge til lag med mystikk, folketro eller historiske referanser. Selv om de påvirker opplevelser i naturen, reduserer ikke dette nød-

vendigvis det etiske eller relasjonelle potensialet i opplevelsene. En konklusjon av analysen er at narrativer, forstått som teknologi, er fleksible og åpne for fortolkning. Dette åpner for tvetydig etisk og relasjonelt poten-

siale; narrativer kan ramme inn naturen som en fiende eller en venn, som noe som skal beundres eller noe som skal bekjempes, som sårbar eller robust, som farlig eller trygg, som ressurs eller opplevelse.

Bokanmeldelser

Gina Dahl 2023. *Prestene forteller. Kirkeliv i Norge 1750–1850*. Bergen: Kapabel forlag. 336 sider, illustrert.

Anmeldt av Arne Bugge Amundsen, UiO

Gina Dahl er religionshistoriker og arbeider ved Universitetsbiblioteket i Bergen. Hun har tidligere utgitt arbeider om norsk bokhistorie med vekt på geistlige boksamlinger og en kommentert utgave av Erik Pontoppidans brevveksling fra hans tid som biskop i Bergen stift. I denne boken har hun satt seg fore å bruke et antall primærkilder skapt av norske prester for å belyse kirkeliv og religiøs kultur i perioden 1750–1850.

Utvalget av temaer er interessant og relevant. Boken innledes med en historie om Frederik Arentz (1702–1779), sognepresten i Askvoll som motvillig, syk og gammel ble biskop i Bergen i 1762. Deretter kommer et kapittel om innvielsen av Trysil kirke i 1750 og et kapittel om prostene som administratorer. Spesielt temaene om kirkeinnvielser og prestenes funksjoner kaster nytt lys over forhold som tidligere forskning ikke har hatt spesielt fokus på. Deretter kommer et kapittel om «kirkeliv fra A til Å», som tar opp prestenes arbeid med ritualer og livsoverganger i menighetene. Til slutt kommer noen mer spesialiserte kapitler om barnedåp og ekteskap, konfirmasjonspraksis, presten i møte med sykdom og død og hans oppgaver innenfor rettspraksis og politikk.

For den som ønsker detaljert og informert kunnskap om den lutherske prestens mange gjøremål, den kirkelige kulturen og i noen grad den folkelige fromhetskulturen i Norge i denne perioden, er denne boken nyttig. Den

kommenterte bibliografien er også bredt anlagt og dokumenterer en godt orientert forfatter, selv om den også har sine mangler.

Boken er det som ofte kalles 'gjennom-illustrert'. Nesten hver eneste side har minst én illustrasjon, og bildetekstene er ofte lange og gjentar det som står i brødteksten. Mange av bildene er hentet fra 1800-tallets nasjonalromantiske billedverden, og ikke alltid er relevansen av illustrasjonene åpenbar for leseren. Leseren forstyrres nok også litt av knappe marger og hyppige ekskurser med egne farver og fortellinger.

Et spørsmål er hvilken historisk genre denne boken plasserer seg innenfor. Som viktig inspirasjonskilde oppgir Dahl selv de danske historikerne Charlotte Appel og Morten Fink-Jensens bok fra 2009: *Når det regner på præsten. En kulturhistorie om sogneprester og sognefolk 1550–1750*. Det er en bok som uttrykkelig plasserer seg i den mikrohistoriske genren, som gjennom detaljert presentasjon og analyse av historiske enkelthendelser og biografier vil belyse noe mer allment om tiden og kulturen. Langt på vei innfrir vel Gina Dahls bok denne ambisjonen, men min vurdering er at hun ikke kommer helt i mål. Hun legger ikke opp til bredere analyser, men avslutter bare hvert kapittel med et «etterord», og boken som helhet avsluttes med noen korte og ganske generelle betraktninger om hvordan de norske prestenes embetsvirksomhet var variert. Både opplegget for boken og det rike materialet som Gina Dahl analyserer på en god og kompetent måte kunne fortjent en enda dypere refleksjon og konklusjon.

Denne vurderingen har særlig to begrunnelser. For det første er hovedfokus

Bergen og Bergen stift. Undertittelen «Kirkeliv i Norge» blir derfor litt for ambisiøs. Det finnes riktignok flere oppslag fra Trondhjem stift og endog fra Østfinnmark, og kapittelet om kirkevigsling tar utgangspunkt i Trysil, men i all hovedsak glimrer det brede Østlandet og det største og mest folkerike og komplekse av alle stiftene, Akershus stift, med sitt fravær. De viktige forskjellene mellom by og land, som og i kirkelig forstand var helt grunnleggende i enevoldstidens Danmark-Norge, er underkommunisert. For det andre gjør etter min vurdering Dahl sin kritikk av tidligere forskning til sin egen svakhet. Hun påpeker – i noen grad med rette – at tidligere kirke- og religionshistoriske arbeider har lagt for stor vekt på normative kilder som lovverk og teologi, og at periodeinndelinger dermed har blitt for skjematisk og misvisende sett opp mot det faktiske kirkelivet og den levde fromheten. Jeg er redd hun med denne posi-

sjonen har havnet i den motsatte grøften, nemlig å sette skiftende politiske, ideologiske og teologiske posisjoner til side. Det er tross alt kilder skapt av de norske, lutherske prestene hun har som primærmateriale, og prestene var følsomme for svingninger i politikk, ideologi og teologi. Hadde Dahl derimot trukket inn annet materiale, for eksempel folkeminner, kunne bildet ha blitt mer variert og for alvor utfordret de kildene hun legger til grunn, men da hadde grepet med «prestene forteller» ikke vært helt dekkende.

Til tross for disse innvendingene – og jeg har her valgt ikke å gå inn på mange problematiske detaljer i fremstillingen – kan jeg anbefale boken. Kunnskapen om de forholdene som Gina Dahl beskriver, er høyst nødvendige i en tid der både forskere og studenter virker ganske frakoblet fra fortidens religiøse virkelighet.

Katarina Ek-Nilsson, Birgitta Meurling, Marianne Liljequist, Annika Nordström 2023. *Min mormor. Kvinnoliv i en annan tid.* Umeå, H:ström – Text & Kultur AB. 335 sider, illustrert.

Anmeldt av Anders Gustavsson, IKOS

Fyra kvinnliga etnologer – Katarina Ek-Nilsson, Birgitta Meurling, Marianne Liljequist och Annika Nordström – har skrivit en bok om sina mormödrar som var födda under tiden 1892–1901. Den första av dem dog 1956 medan den som levde längst avled 1987. Två av kvinnorna bar namnet Anna (jag kallar dem Anna 1 1892–1981 och Anna 2 1901–1987), och de andra två hette Ester (1895–1956) och Kajsa (1896–1986).

Boken har fyra huvudkapitel som består av utförliga framställningar om de fyra kvinnorna. Varje författare skriver om sin mormor, medan en kortare inledning och slutord har skrivits av författarna gemensamt.

Kvinnorna är inte strategiskt utvalda utan råkar vara mormödrar till fyra etnologer som valt att samarbeta just om kvinnor som stått dem nära. Trots denna begränsning speglas ändå en bredd av kvinnoliv i Sverige under 1900-talet. Socialt sett kom kvinnorna från olika bakgrund. Två av dem var verksamma inom bondehushåll, i det ena fallet Kajsa i norra Sveriges fjällbygder med renskötande samer i närheten och i det andra fallet Anna 1 i södra Sverige på småländska höglandet. Ester däremot hade en högborgerlig bakgrund som dotter till en verkställande direktör i en textfabrik som hans fader hade startat 1876 i Norrköping. Familjen hade skaffat ett storslaget sommarhus Ekudden utmed kusten i Östergötland. Ester blev senare gift med en rådman i Norrköping. I den rymliga och

pampiga stadsvåningen fick hon ordna med stora representationsmiddagar. Den fjärde kvinnan Anna 2 tillhörde en arbetarfamilj med ett rum och kök och många barn i arbetarstadsdelen Masthugget i Göteborg.

Birgitta Meurling är den enda av författarna som aldrig fick träffa sin mormor Ester. Bilden av henne har dock kunnat framkallas med hjälp av bevarade dagböcker och brev. De andra tre författarna har haft sin mormor kvar i livet tills de nått vuxen ålder. De bygger primärt på egna minnen av kontakter och samtal men även av nyfikna utfrågningar. Dessa kan liknas vid intervjuer långt innan denna bok var påtänkt. Mormödrar har även skrivit brev till sina barnbarn. Alla författarna har haft tillgång till ett rikt fotomaterial som utgör illustrationer i boken. Dessutom har uppgifter hämtats ur kyrkböcker om bostadsorter, datum för giftermål m. m.

Två av kvinnorna, Anna 1 och Ester, levde utomlands några år i ungdomen. Anna 1 var en kort tid gift i USA med en svenskättling. Ester var förlovad i Berlin med en tysk man som är obekant inom släkten. Han var en hemlighet som det inte talades om förrän 1986 när Birgitta Meurling i förbigående hörde honom omnämnas av en syster till Ester. Båda männen stupade i första världskriget. När dessa kvinnor en tid därefter återvände till sina hembygder, gifte de sig med män från lokalorten och födde sina barn där.

Förutom av första världskrigets fasor drabbades kvinnorna även av pandemin spanska sjukan. Anna 2 blev svårt sjuk och hade en lång konvalescenstid på sjukhus. Esters sväger Erik avled i pandemin och systern Ruth blev änka blott 26 år gammal. Kajsa förlorade 1926 sin åttaåriga son Östen i cancer och blev därefter igenom sin långvariga sorg en inbunden personlighet jämfört med hur hon skall ha varit tidigare.

Något tragiskt i slutet av livet var det när ett par av kvinnorna liksom ett par av deras män kom in på äldreboende och dessutom drabbades av demens. Det var då ingen glädje för barn och barnbarn att besöka dem på äldreboenden. Kvinnornas hårda arbete hade bidragit till att livets slutskede präglades av mycket värk och utslitna leder som fördyrstrade tillvaron. Katarina Ek-Nilsson skriver: ”De allra sista åren, de på långvården vill jag inte alls minnas – men måste för att ge bilden av mormor full rättvisa” (s. 18).

Trots att dessa kvinnor levde i ett patriarkaliskt samhälle ger de inte uttryck av att ha varit underdåniga eller passiva och följsamma. I stället har de haft en stark vilja som tog sig uttryck i en betydande arbetsamhet och sinne för skötsamhet, ordning och reda. Arbetsamheten verkar de ha fått med sig från sina föräldrahem, och den ville de förmedla vidare till sina efterkommande. Annika Nordström skriver att hennes mormor «hade en förebild i sin mamma och andra hårt arbetande Masthuggskvinnor som tog ett stort ansvar, ofta visste vad de ville och kunde vara nog så bestämda» (s. 298).

Kvinnorna stod i stor utsträckning för fostran av barnen och kunde därför emellanåt upplevas som stränga även av barnbarnen jämfört med vissa mildare morfäder. Dessa var mer överseende mot barn och barnbarn. Katarina Ek-Nilsson skriver: «Morfar Alfred framstår alltjämt som den mest vänliga, snälla och tålmodiga person man kan föreställa sig» (s. 59). På liknande sätt uttrycker sig Marianne Liljequist. Mot detta ställs hennes mormor som «var den reserverade som kom med förargliga moraliska pekpinna», men «jag var utvald, det var det tysta budskap som mormor förmedlade till mig. Jag blev ända från början mormors barn» (s. 219f).

Den inre kraft som bar dessa kvinnor, utgjorde en levande gudstro som de gärna ville förmedla till sina barn och barnbarn. Anna 1 var kyrkvård och de andra kvinnorna lyssnade regelbundet på söndagens radiogudstjänster förutom att de besökte kyrkan emellanåt. Någon dragning till de frikyrkliga väckelserörelser som förekom, fanns inte. Det hade varit av värde om bokens författare hade fördjupat sig något mer i fråga om vad religionen betydde för dessa kvinnor i vardagen och vilka religiösa trosföreställningar som präglade dem. De hade i varje fall en klar uppfattning om att livet fortsatte efter döden. Det gav dem tröst när tragiska dödsfall inträffade.

Metodiskt sett har författarna tillämpat autoetnografiska synsätt då ”forskaren använder sina egna personliga erfarenheter som empirisk utgångspunkt för att analysera kulturella fenomen” (s. 13). En fråga jag ställer är om det enbart varit en fördel att barnbarnen har utfrågat sina mormödrar. Kanske stod de varandra för nära för att mormödrarna skulle avslöja olika familjehemligheter. Marianne Liljequist fick först vid nitton års ålder av en slump höra att hon fötts utom äktenskapet 1950 och att hennes styvfar inte var den biologiske fadern. Annika Nordströms mormor berättade sent i livet och i förbifarten under en bilfärd att hennes fader Anders hade fått ett barn utanför äktenskapet medan han var gift. Helt uppenbart har mormödrarna varit tystlåtna på flera punkter till barnbarnens förundran. De skriver i slutordet om mormödrarna: «De bar på erfarenheter vilka omgavs av tystnad ... Orsaken till tystnaden lämnar oss efterkommande i ovisshet» (s. 313f). Om en utomstående hade utfört intervjuer, kunde denna sekretess kanske ha luckrats upp. Det är i alla fall min erfarenhet från tidigare fältarbeten om teman som är känsliga och svåra att berätta om. Ur genus-

perspektiv frågar jag mig om det är viktigt att kvinnor intervjuar kvinnor om känsliga teman. Vad hade det betytt om en broder till författarna i stället hade gjort intervjuerna? Själv har jag utfört många intervjuer med kvinnor om känsliga ting som kan gälla sorg, barnafödande osv.

Eftersom tre av författarna har haft en nära och kärleksfull relation till mormödrarna under uppväxten, frågar jag mig om de blivit alltför nostalgiska i sin framställning. Mormödrarna framstår i varje fall till stor del i ett ljusets skimmer och det gör även vissa morfäder. Livet kan säkert ha varit ännu hårdare, svårare och slitsammare än vad som framkommer i författarnas skildringar.

Boken är lättläst tack vare författarnas målande framställningar av mormödrarnas liv. Det finns en del uppgifter som förfat-

tarna inte har kunnat få svar på. Då fyller de i med en del spekulativa resonemang och frågor som kan höja läsarnas intresse. Det framgår klart i texten när författarna saknar uppgifter och då lägger fram tänkbara scenarier. Boken har en populärvetenskaplig framtoning och borde vara lämplig som studiemedel för studiecirklar med historiskt intresse. Författarna har lagt ner ett omfattande och engagerat detektivarbete som jag hoppas skall inspirera många kulturintresserade läsare till att bland annat utforska sin egen historia.

Litteraturhänvisning

Katarina Ek-Nilsson, Birgitta Meurling, Marianne Liljequist, Annika Nordström 2023. *Min mormor. Kvinnoliv i en annan tid*. Umeå, H:ström – Text & Kultur AB.

Medarbeidere i dette nummer 1–2024

Arne Bugge Amundsen, Professor, IKOS, UiO
a.b.amundsen@ikos.uio.no

Erica Colman-Denstad, Post doc Senter for utvikling og miljø SUM, UiO
erica.colman-denstad@sum.uio.no

Runar Døving, Professor, Institutt for markedsføring, Kristiania
runar.doving@kristiania.no

Anders Gustavsson, emeritus, IKOS, UiO
anders.gustavsson@ikos.uio.no

Nora Hamnes Holm, MA i markedsføringsledelse, Kristiania, Innholdsprodusent, Sprell
norahholm@hotmail.com

Lise Jakobsen, Fagkonservator, Nord- Troms Museum
lise.jakobsen@ntrm.no

Jorunn Jernsletten, Førstekonservator, Varanger Samiske museum/ Várjjat Sámi Museum
jorunn.jernsletten@dvmv.no

Maria Luneborg, MA i markedsføringsledelse, Kristiania, Markedsfører, Campus
Inkrement mariajakmoe@gmail.com

Magnus Rodell, Universitetslektor, Institutionen för historia och samtidsstudier,
Södertörns Högskola magnus.rodell@sh.se

Lisa Vangen, Fagkonservator, Museumsleder, Nord- Troms Museum
lisa@nordligefolk.no

Maria Øien, Førstekonservator, Alta Museum
maria@altamuseum.no

Sonja Irene Åman, Post doc, IKOS, UiO
s.i.aman@ikos.uio.no

Invitasjon til å sende inn artikler til Tfk

Har du lyst til å publisere i et viktig norsk vitenskapelig tidsskrift?

Vi minner om at Tidsskrift for kulturforskning (Tfk) tar imot artikkelbidrag til løpende vurdering. Har du en artikkel og lurer på hvor du skal publisere den kan det være Tfk er tidsskriftet!

Tidsskrift for kulturforskning publiserer vitenskapelige originalartikler innenfor kulturhistorie/kulturvitenskap (tidligere etnologi og folkloristikk), museologi og beslektede fagområder. Tidsskriftet publiserer også korte, informative tekster (som presentasjoner av nye PhD'er) og anmeldelser av bøker relevant for fagfeltet. Alle bidrag blir vurdert av redaksjonen. Potensielle artikkelmanus blir deretter anonymt vurdert av to eksterne fagfeller (*referees*).

Tfk publiserer primært på de skandinaviske språkene og tilbyr åpen tilgang til de publiserte arbeidene.

Manus sendes til redaksjonen ved redaksjonssekretær Nike Døving
dovingnike@gmail.com

