

Mastergradsoppgave

Line Elise Holmboe

På armlengdes avstand fra  
markedets usynlige hånd

En studie av nyetableringer i forlagsbransjen



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

# Masteroppgave i Nye kulturstudier 2012

Foto tatt av Line Elise Holmboe. Motiv: "Anselm Kiefers bokhylle" eid av Astrup Fearnley museum for moderne kunst.

[Illustrasjonen finnes kun i den trykte utgaven]

## **På armlengdes avstand fra markedets usynlige hånd**

En studie av nyetableringer i forlagsbransjen

Line Elise Holmboe

Høgskolen i Telemark  
Fakultet for allmennvitenskapelige fag  
Institutt for kultur og humanistiske fag  
Hallvard Eikas plass  
3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2012 Line Elise Holmboe

Forsidefoto tatt av Line Elise Holmboe, motiv Anselm Kiefers bokhylle eid av Astrup Fearnley museum for moderne kunst, Oslo. Verkets tittel: Zweistormland/The High Priestess, 1986-89

Denne masteroppgaven representerer 60 studiepoeng

## Forord

Denne oppgaven har gitt meg muligheten til å utforske en rekke temaer og problemstillinger som har interessert meg lenge og som har opptatt meg i både studier og jobb. Veien til ferdig masteroppgave har vært lang, men spennende. Mange har bidratt på veien: Takk til imøtekommende og gjennomtenkte forleggere som stilte velvillig opp på intervju. Takk til søstrene Grønneberg for mang en bokprat og bokturer i inn- og utland. Takk til Kristian Pedersen for lånet av overlegent opptaksutstyr og flott og inspirerende masteroppgave. Takk til Hanne Krohg, nær mentor som har holdt meg på rett spor da jeg trengte det. Takk til Nina og Elsa i Stabekk Bok og Papirhandel: verdens beste arbeidsplass gjennom så langt halve livet mitt, for å ha brødfødd meg og vist forståelse gjennom hele oppgaveløpet. Takk til min veileder Geir Vestheim for tilgjengelighet og hjelp, for stort engasjement og god latter. Takk til professorer, biblioteket og administrasjonen i Bø som med lave dørterskler har stått meg bi gjennom hele oppgavens forløp. Takk til familie og venner som har vist forståelse i en travel tid og som har heiet meg frem.

Oslo, Februar 2012

Line Elise Holmboe

## Sammendrag

Oppgaven tar for seg nyetableringer i forlagsbransjen i Norge. Utgangspunktet for oppgaven var spørsmålet om hvordan stadig flere småforlag dukker opp når de formelle rammebetingelsene ikke skulle tilsi at dette var mulig. Gjennom å intervju seks utvalgte forleggere som har startet forlag innenfor de siste tyve år skisserer jeg ulike former for forlagsdrift. Dette med fokus på idéen bak forlaget, økonomiske vilkår og politiske støtteordninger samt forleggerens rolle på litteraturfeltet. Oppgaven bygger på tidligere forskning som har blitt gjort om norsk bokbransje, men tar for seg nyetableringer som det tidligere har blitt forsket svært lite på. Gjennom litteratursosiologisk teori fra blant andre Escarpit og Bourdieu setter jeg forleggerne og deres forlagsvirksomhet i en kulturpolitisk og bransjemessig sammenheng. Oppgaven konkluderes med at en mer og mer markedsliberalistisk bransje i kombinasjon med gode kulturpolitiske støtteordninger muliggjør en bransje og et litteraturfelt i stadig vekst.

## **Abstract**

This is a masterthesis on new establishments in the Norwegian publishingbusiness. It's based on the question of how more and more smaller publishers are established under such hard formal circumstances that you would never ever think it was possible for this industry to grow at all. By interviewing six publishers who has started their business during the last twenty years, I'm sketching different ways to produce literature and manage the publishing. I'm concentrating on the idea behind the publisher, the economical aspects of being a publisher and public support as well as the publishers role on the field of literature and in society in general. The thesis is built on earlier work on Norwegian publishers and bookindustry, but it's main concern is new establishments that has not been covered in the books until now. By using literaturesociological theory from among others Escarpit and Bourdieu, I place the publishers in a culturalpolicy and industry-related context. The project concludes that a more businessoriented industry in combination with solid governmental support is the key to various kinds of publishing and literature and a still growing field.

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>Forord</b>	<b>3</b>
<b>Sammendrag</b>	<b>4</b>
<b>Abstract</b>	<b>5</b>
<b>1. Innledning</b>	<b>9</b>
1.1 <i>Utfordringer i forlagsbransjen</i>	9
1.2 <i>Eierstruktur i forlagene og vertikal integrasjon</i>	12
1.3 <i>Problemstillinger</i>	15
1.4 <i>Presisering av problemstilling</i>	16
1.5 <i>Oppgavens struktur</i>	17
<b>2. Begrepsavklaring og vinkling</b>	<b>18</b>
2.1 <i>Boken som medium</i>	18
2.2 <i>Litteratur</i>	19
2.3 <i>Bransje</i>	20
<b>3. Relevant forskning og teori</b>	<b>22</b>
3.1 <i>Innledning</i>	22
3.2 <i>Litteratursosiologi</i>	22
3.3 <i>Pierre Bourdieus kultursosiologi</i>	27
3.3.1 <i>Bourdieus feltteori</i>	28
3.3.2 <i>Fornektelse av økonomien</i>	30
3.3.3 <i>Store og små forlag</i>	32
3.4 <i>Forleggerrollen</i>	34
<b>4. Kulturpolitikk</b>	<b>37</b>
4.1 <i>Armlengdesprinsippet</i>	37
4.2 <i>Kulturbegrepet i litteraturpolitikken</i>	38
4.3 <i>To kulturpolitiske hovedlinjer</i>	40
4.3.1 <i>Kulturell demokratisering</i>	40
4.3.2 <i>En kulturell kanon</i>	41
4.4 <i>Statens rolle i forhold til markedet</i>	41
4.5 <i>Konsekvenser av økonomisk usikkerhet</i>	45
4.5.1 <i>Litteraturpolitikk og litteraturpolitiske virkemidler</i>	47
4.5.2 <i>Fire litteraturpolitiske ordninger</i>	48
4.6 <i>Valg av posisjon</i>	51
<b>5. Metodisk fremgangsmåte</b>	<b>53</b>
5.1 <i>Kvalitativ metode</i>	53
5.2 <i>Det kvalitative forskningsintervjuet</i>	54
5.2.1 <i>Kvalitativt forskningsintervju</i>	54
5.2.2 <i>Forskerrollen i intervjusituasjonen</i>	56
5.2.3 <i>Personfokus i materialinnsamlingen</i>	57
5.2.4 <i>Intervjuguide (se vedlegg 1)</i>	58
5.2.5 <i>Utvalg</i>	59
5.2.6 <i>Gjennomføring av intervjuer</i>	60

5.3 Analytisk fremgangsmåte	62
5.3.1 Behandling av innsamlet materiale	62
5.3.2 Transskribering	63
5.3.3 Identifisering av mønstre, sammenheng og tolkning	64
<b>6. Presentasjon og analyse av forleggenes synspunkter</b>	<b>65</b>
6.1 Presentasjon av forlagene	65
Agora Publishing: <a href="http://www.agorapublishing.no">www.agorapublishing.no</a>	65
Flamme forlag: <a href="http://www.flammeforlag.no">www.flammeforlag.no</a>	65
Gasspedal forlag: <a href="http://www.gasspedal.org">www.gasspedal.org</a>	66
Kagge forlag: <a href="http://www.kagge.no">www.kagge.no</a>	67
Frekk forlag: <a href="http://www.frekkforlag.no">www.frekkforlag.no</a>	67
Piratforlaget: <a href="http://www.piratforlaget.no">www.piratforlaget.no</a>	68
6.2 Idé og argumenter for etablering og drift	69
6.2.1 Ideen bak	69
6.2.2 Forleggenes bakgrunn og uttryksmåte	77
6.3 Økonomiske vilkår og rammebetingelser	80
6.3.1 Innkjøpsordningen og støtteordninger generelt	81
6.3.2 Fastprisavtale	83
6.3.3 Forleggerforeningen som maktfaktor	85
6.3.4 Distribusjon og markedsføring	86
6.3.5 Lønnsomhet	88
6.3.6 Fremtiden	91
6.4 Forleggenes og forlagenes rolle på det litterære feltet	94
6.4.1 En kompromissløs fortropp	94
6.4.2 Konsekkrering og smådriftsfordeler	97
6.4.3 Gründer og kremmer	98
6.4.4 Imprint som kilde til kulturell kapital	99
6.4.5 Plassering på det litterære feltet	100
<b>7. Oppsummering, konklusjon og avslutning</b>	<b>102</b>
7.1 Idé: ønsket om å skape gode bøker	102
7.2 Økonomiske vilkår: innkjøpsordning og nye samarbeidsformer	104
7.3 Rolle: konvensjonell eller sjangeroverskridende	106
7.4 Avslutning	107
<b>Litteraturliste</b>	<b>108</b>
Artikler, magasiner og tidsskrifter	111
Nettsider	111
<b>Oversikt over modeller</b>	<b>113</b>
<b>Vedlegg Intervjuguide</b>	<b>114</b>





# 1. Innledning

*Hvis allsidighet og bredde [på litteraturfeltet red. anm.] må vike plass på grunn av bestselgernes ekspansjon, vil vi være ved kjernen i et kulturpolitisk problem. Bransjeavtale og samfunnets rammebetingelser er avgjørende for å beholde en balanse.*

(Nygaard 2010:57)

## 1.1 utfordringer i forlagsbransjen

Dette uttaler William Nygaard i en tid hvor forlagsbransjen beskyldes for å bli stadig mer kommersialisert og hvor staten tilsynelatende i større grad enn tidligere legger opp til en markedsliberalistisk linje. William Nygaard kan som leder av Aschehoug forlag gjennom de siste 36 år samt mottager av flere priser og innehaver av diverse sentrale styreverv innen norsk bokbransje sies å være en av de mektigste personene innen bokbransjen i Norge. Hans bekymring bekreftes fra flere hold blant annet av kritiker og journalist i Aftenposten Svein Johs Ottesen. Han fastslo etter fjorårets bokmesse i Frankfurt via en kommentar i Aftenposten at markedsstrukturen er endret og at heftige bestselgere tar overhånd i en stadig mer kommersialisert bokbransje<sup>1</sup>. Hovedtrekkene i disse strukturendringene kan sies å være økt priskonkurranse og vertikal integrasjon. Fra politisk hold har man sett en stadig mer markedsliberalistisk tendens de siste årene med endringer av bokavtalen i 2005 som gjorde fastpristiden på skjønnlitteratur kortere og rabattene høyere.

Man kan ut fra William Nygaards uttalelser stille seg spørsmålet om forleggerens oppgaver først og fremst er av idealistisk art i form av demokratisk samfunnsansvar med påfølgende rett til beskyttelse av staten eller om det er de frie markedskrefter i en liberalistisk samfunnsøkonomi og dermed det økonomiske kravet til lønnsomhet som står i sentrum for forleggerens virksomhet? Og må disse to faktorene nødvendigvis utelukke hverandre? Hvordan forvaltes litteraturen gjennom norsk kulturpolitikk og

---

<sup>1</sup> Aftenposten 11.oktober 2010:  
<http://eavis.aftenposten.no/aftenposten/85415/archive/demo/?page=41&query=Svein+Johs+Ottesen>

hvordan fungerer bransjen i form av reguleringer og bransjeavtaler? I hvilken retning går bokbransjen i en tid preget av rask teknologisk utvikling?

Litteraturen er tosidig i form av å både være en salgsvare og å være kunst (Gran og De Paoli 2005). I tillegg er den en viktig bærer av kulturarven og kan fungere som en historisk kilde. Satsningen på kultur blir sett på som en del av velferdssamfunnet og et nødvendig gode i et ett hvert sivilisert og demokratisk land der *ytringsfrihet* er en viktig grunnstein (Nygaard 2010). Dette har ført til at tilblivelse og bevaringen av litteratur i Norge, i likhet mange andre land, blir statsregulert og subsidiert samtidig som selve bokbransjen i ulik grad fra land til land, er relativt selvstendig og markedsstyrt (Andreassen 2006).

I Norge har vi tradisjonelt sett hatt en mer statsregulert og statlig subsidiert bransje enn i de fleste andre vestlige landene. Den norske innkjøpsordningen er eneste av sitt slag i verden (Munch-Petersen 1995). Det er nærliggende å sammenligne oss med resten av Norden på grunn av språklig, historisk og geografisk slektskap. Historisk sett speiler norsk forlagsbransje tilblivelsen av et lite land der demokrati og folkekultur har vært viktige faktorer i oppbyggingen av staten og kongeriket (Andreassen 2006). Nasjonsbyggingen har kulturpolitisk sett båret preg av statlig støtte, beskyttelse og styring av de ulike kunst og kulturfeltene. Subsidieringen fra statlig- og kommunalt hold har opp gjennom muliggjort betydelige deler av norsk kunst- og kulturliv og slik fungerer det til stor grad fortsatt den dag i dag.

Samtidig har staten de siste årene åpnet opp for en mer markedsstyrt bokbransje med frie priser og færre reguleringer enn tidligere. Med den teknologiske utviklingen oppstår stadig nye utfordringer som må taes stilling til fra bransjens side og fra politisk hold (Svedjedal 2001). Digitaliseringen av bøker påvirker alle deler av bokbransjen og gjør at bransjen mest sannsynlig står overfor store strukturelle omveltninger i nær fremtid. Dette vil uten tvil ha stor påvirkning på alle deler av bransjen, også på forleggerne, som denne oppgaven vil konsentrere seg om. Vi ser allerede hvordan den teknologiske utviklingen har bidratt til å omstrukturere de trykte massemediene. Nettavisen er hittil bedre utviklet og mer utbredt enn e-boken. Utviklingen mot mer digital avislesing har ført til nedskjæringer i budsjetter og stillinger samt store forandringer i det redaksjonelle arbeidets art (grafill.no 6.oktober 2011).

Mye tilsier at vi kan vente oss en lignende utvikling i bokbransjen i tiden fremover. Med e-bokens inntog kan man lure på hvilken rolle den trykte boken vil ha i fremtiden. I september 2009 innkalte Anniken Huitfeldt sentrale aktører i bransjen til rådslagning i forhold til momslegging av e-bøker. Debatten pågikk i mediene i månedene som fulgte og aktører som Digitalbok.no måtte legge om og inntil videre delvis - ned driften etter at Huitfeldt besluttet at e-bøkene skulle momslegges. Siden har det blitt brukt flere millioner statlige midler på Bokskya.no som skulle være salgsportal for norske e-bøker på nett. Ikke lenge etter slår mediene fast at satsningen var en katastrofe.<sup>2</sup> Dette til tross for at e-bøkene i utlandet ikke er momsbelagt. For å opprettholde balansen mellom utenlandske og norske varer har Huitfeldt pålagt utenlandske e-bøker moms ved salg på det norske markedet. I etterkant av beslutningen har flere aktører i bransjen uttalt at siste ord i denne saken ikke kan være sagt.

Politikerne har med andre ord betydelig påvirkningskraft på utviklingen i bokbransjen. I møte med den teknologiske utviklingen har det ikke vært selvsagt hvilket ståsted politikerne skulle ta. Det kan sies at vi er inne i en brytningstid i bokbransjen hvor den står ovenfor en teknologisk revolusjon. Hvordan og til hvilken grad man kan og skal regulere dette med bransjeavtaler i tiden fremover er ikke opplagt. Det er dermed mer aktuelt enn på lenge å redefinere hvilken retning norsk bokbransje kan og skal ta.

Siden 1990 har det altså foregått en enorm utvikling innen norsk forlagsbransje. Teknologien bidrar som nevnt til raske endringer, men en annen og vel så viktig faktor er vilkårene, de såkalte bransjeavtalene, som har ført til drastiske endringer i forlagsbransjen de siste tjue årene. Fra prisregulering til kortere fastprisperiode på skjønnlitteratur og høyere rabatter og i den seneste tid også fri pris på faglitteraturen (Bok og samfunn nr 8 2010). Samtidig fusjonerer de store forlagene til stadig færre, større og mektigere selskaper. De siste årene har det også oppstått en vertikal fusjonering i bransjen der forlag kjøper opp bokhandlerkjeder for å tilegne seg ytterligere makt og kontroll. Ifølge tall fra forleggerforeningen blir de små forlagene stadig flere og nye typer forlag dukker opp til tross for at markedsstrukturen og

---

<sup>2</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.7938904> og <http://www.aftenposten.no/kultur/article4143645.ece#.T0UpkXHDE-8>

vilkårene i bransjen generelt ikke skulle tilsi at noe slikt var mulig.<sup>3</sup> De store blir altså færre og større som følge av fusjoner og oppkjøp samtidig som det kan synes som at de små blir stadig flere og i mange tilfeller smalere.

## **1.2 Eierstruktur i forlagene og vertikal integrasjon**

Gjennom hele 1900-tallet var det motkrefter i bransjen som til stadighet kjempet mot hverandre om sentralisering og kommersialisering. Etter hvert som bransjen vokste kan det synes som at det ble åpnet for større bredde. Et strategisk mottrekk mot en stadig mer kommersialisert bokbransje bestod i å etablere en rekke tidsskrifter og forlagsmiljøer (*Litterær fløyelsrevolusjon* DN jan-09). Små forlag vokste frem på 60-tallet som arena for litterær nyskapning, og også for rekruttering. Andreassen mener å se en lignende vekst i antall forlag i Norge også det siste tiåret (Andreassen 2006:129). Ut fra det jeg har greid å finne så er det statistiske materialet på dette området svært mangelfull, men gjennom en titt i dagspressen og i bokhandlernes hyller ser vi at det dukker opp stadig nye forlag.

Einar Ibenholt, forlagssjef i Gyldendal, mener de små forlagene utgjør et naturlig og viktig korrektiv for de store forlagene (ibid).

*Å ha mange små, uavhengige forlag kan i seg selv være verdifullt litteraturpolitisk ettersom det kan innebære større bredde i utgivelsene, men den privatøkonomiske risikoen blir altså større.*

(Ringstad 2005:137)

Man kan altså spørre seg hvordan små forlag greier å oppstå og overleve. I kontrast til de nye små, står de etablerte store forlagene som stadig blir større gjennom fusjoner og oppkjøp. I 1987 gikk svenske Bonnier inn som første utenlandske konsern i norsk forlagsbransje og kjøpte aksjemajoriteten i Norges eldste forlag Cappelen. Siden har store norske forlag kjøpt opp mellomstore og små (Andreassen 2006:132). De siste ti årene ser vi en mye omdiskutert tendens til såkalt vertikal integrasjon som består i at

---

<sup>3</sup> <http://www.forleggerforeningen.no/nor/bransjestatistikk>. Tallene fra 2010 viser at markedsandelen til bokhandlerkjedene eid av de største forlagene har steget drastisk siden 2005.

forlagene kjøper opp bokhandlerkjeder og dermed eier flere ledd i bransjen. Fusjoner mellom de største forlagene har også økt i stor grad siden 2000. Slik sett har makten blitt konsentrert og sentralisert på flere måter. I dag ser vi at det kun finnes én bokhandlerkjede, Notabene, som ikke eies av et forlag. I tillegg til dette er 85 bokhandler registrert som medlem av Fri Bokhandel (fribokhandel.no jan 2012). De er altså selvstendige butikker som samarbeider om en felles innkjøpsordning.<sup>4</sup>

Da Norli og Libris annonserte sin fusjon<sup>5</sup> i oktober 2010 protesterte konkurransetilsynet og ytret ønske om innstramming av bokavtalen. Sammenslåingen mellom de to bokhandlerkjedene er et resultat av at NorgesGruppen og Aschehoug & Co har inngått en avtale om å fusjonere de to selskapene NorliGruppen og NorgesGruppen Bok og Papir (Aftenposten oktober 2010). Kontorsparkjeden og Danke Engros inngår også i fusjonen. Man ser dermed at den vertikale integrasjonen, som har blitt satt spørsmålsteget ved som lovlig overhodet, muliggjør tilblivelsen av store konserner som eier alle produksjons- og salgsledd fra forlag og angrosvirksomhet til salg i bokhandel. Andreassen trekker frem at konsernet Gyldendal ASA i dag har større andel av sin virksomhet knyttet til bokhandel enn til forleggeri om man legger økonomiske kriterier til grunn (Andreassen 2006:165).

Slik Løyland og Ringstad hevder i sin rapport om norsk bokbransje fra 2002 så representerer den vertikale integrasjonen samfunnsøkonomisk sett et potensielt problem ved at markedsdominans *kan* medføre betydelige samfunnsøkonomiske effektivitetstap. Markedsøkonomen Ringstad bekrefter i sin bok *Kulturøkonomi* (2005) at maktkonsentrasjonen i bransjen har fortsatt i stadig sterkere grad utover nitti- og totusentallet med forlagenes hyppige fusjoner og oppkjøp av bokhandlerne (Ringstad 2005:128).

---

<sup>4</sup> Et nytt fenomen er bokhandelen Read Entertainment som åpnet i Vestby 1.juni 2010. De er, til forskjell fra de fleste andre bokhandlene, ikke eid av et forlag. De kan vise til et stort overskudd allerede etter første driftsår. De selger bøker som er eldre enn ett år til minus 30-80% avslag. Ved å tilpasse seg kundens ønsker om lave priser og bredt utvalg har de benyttet seg av forlagenes ønske om å bli kvitt de store lagrene av bøker og dermed klart å forhandle seg til priser som tilsynelatende kommer både dem selv, forlagene og kunden til gode. <http://www.readentertainment.no> 27.09.11

<sup>5</sup> Norli og Libris utgjør til sammen ifølge bransjemagasinet *Bok og samfunn* nr. 19/10 en markedsandel på rundt 35%.

Björkegren (1992) forteller om boken som i stadig større grad blir en ferskvare. Det utgis så mange bøker at bokhandlerne ser seg nødt til å bytte ut utvalget stadig hyppigere. En overproduksjon av bøker i forhold til markedets etterspørsel gjør at det hopper seg opp enorme mengder av bøker på forlagenes lagre. En tendens er altså at forlagene og antall utgivelser blir stadig flere samtidig som litteraturpolitiske strømninger peker i retning av stadig økt markedsliberalisme.

Ringstad (2005) trekker frem hvordan det gjennom de siste tiårene har oppstått et nærmere samspill mellom bøker og andre medieprodukter (Ringstad 2005:129). Nye samspill mellom bok og film, nye former for lydbøker, digitalisering, e-boken og lesebrettet er noen av de teknologiske nyvinningene som gjør at bokbransjen kan stå overfor store omveltninger de nærmeste årene. Ringstad trekker også frem print-on-demand metoden og økt salg av bøker (både i papirform og digitale) på Internett som elementer som kan føre til store omkalfatringer i årene fremover (Ringstad 2005:130)<sup>6</sup>. Han påpeker også at debatten rundt faste eller frie bokpriser samt økt tendens til internasjonalisering og sentralisering kan få uante konsekvenser for bokbransjen i Norge slik vi kjenner den i dag (ibid).

I følge Bourdieu er en *bransje* en arena hvor flere aktører, store som små, opererer. På denne arenaen utspiller det seg stadige maktkamper (Bourdieu 1986). Store forlag synes å overta mer og mer makt i bransjen gjennom vertikal integrasjon (Løyland 2002:143). Dette kan ifølge Løyland føre til betydelige samfunnsøkonomiske effektivitetstap. Han frykter at dette på sikt vil føre til at færre boktitler ser dagens lys (ibid). I denne sammenheng er det verdt å trekke frem at det synes som at man i Norge står overfor en stadig mektigere bokbransje grunnet friere kulturpolitiske føringer og økt konkurranse de siste tiårene. Hvilke følger dette har hatt for forlagsbransjen og hvordan den har utviklet seg i forhold til bokbransjens utvikling er på mange måter det denne oppgaven vil handle om.

---

<sup>6</sup> For nærmere beskrivelse av print-on-demand metoden og e-boken s.21-22

### **1.3 Problemstillinger**

Hvordan kan det ha seg at mens de store blir større og mer markedsorienterte blir de små flere og smalere? Disse forholdene ønsker jeg å se nærmere på med hovedvekt på og utgangspunkt i de nyere forlagene og deres forutsetninger. På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til følgende tredelte problemstilling:

- 1) *Hvilke ideer og argumenter ligger til grunn for etablering og drift av nye forlag i Norge etter 1990?*
- 2) *Hvilke oppfatninger har de nye forleggerne om økonomiske vilkår og strukturelle rammebetingelser for bokutgiving i Norge, og hvilken betydning mener de at disse vilkårene har for deres virksomhet?*
- 3) *Hvilken rolle mener de nye forleggerne at de og deres forlag har på det litterære feltet?*

Oppgaven tar for seg den norske forlagsbransjen med utgangspunkt i kvalitativt materiale i form av dybdeintervjuer med forleggere i nyere forlag angående holdning og motivasjon til å drive forlagsvirksomhet. Dette vil jeg så sette opp mot de generelle rammevilkårene i forlagsbransjen i form av bransjeavtaler, rammevilkår og politiske målsetninger i form av stortingsmeldinger. Det falt seg naturlig å velge en kvalitativ materialinnsamling da jeg ønsker å se på de subjektive faktorene *ideer* og *argumenter*. For meg som masterstudent med begrenset tid og ressurser, er kvantitativt materiale best tilgjengelig i allerede eksisterende kilder. Utvalgsmetode, planlegging og innsamlingen av mitt empiriske materiale er nærmere gjennomgått i kapittel 5 *Metodisk fremgangsmåte*. Jeg har begrenset meg til å skrive om forleggere da jeg vurderer hele bransjen som et for omfattende og lite spesifikt område for en masteroppgave. Forleggeren befinner seg på mange måter midt i mellom kunst og markedssiden av litteraturfeltet. Balansegangen og avhengighetsforholdet mellom disse to finner jeg komplekst og interessant.



Som bokhandelmedarbeider på deltid gjennom de siste 14 år (siden jeg var 14 år gammel) og gjennom mine studier i blant annet medievitenskap og kulturvitenskap ved universitetet i Bergen og faget *Kunst og kapital* og bokbransjekunnskap på BI Oslo er jeg stadig svært engasjert i bokbransjen som litteratursosiologisk felt. På masterstudiet i Bø har jeg fått en innføring i kulturpolitikk gjennom faget *Internasjonal kulturpolitikk og kunstformidling* noe som har bidratt til å vekke ytterligere interesse for bokbransjen som kulturpolitiske arena. Personlig ønsket jeg å bruke masteroppgaven min til å lære mer om et felt som har interessert meg helt siden jeg som 7 åring sa til min mor at jeg ville bli bibliotekar når jeg ble stor.

### **1.4 Presisering av problemstilling**

I analysedelen av oppgaven vil jeg fokusere på hvilken innvirkning de litteraturpolitiske forholdene i Norge i dag har på de forleggerne jeg har intervjuet og på deres syn og forlagspraksis. For å besvare problemstilling 1 vil jeg se forleggenes svar på mine spørsmål rundt etablering og drift av nye forlag i sammenheng med de kulturpolitiske og markedsmessige forholdene forlaget har blitt til under. I min besvarelse på problemstilling 2 vil jeg se nærmere på forleggenes betraktninger rundt og forhold til de eksisterende rammebetingelsene og vilkårene for bransjen. Jeg vil i mitt svar på siste og tredje problemstilling forsøke å sette mine utvalgte forleggere inn i en større sammenheng bestående av hele den norske forlagsbransjen ved å se nærmere på hvordan de vil plassere seg og beskrive seg selv i sammenligning med de større og mer etablerte forlagene. Jeg vil her legge til at en mer gjennomgående beskrivelse av de eldre forlagene kunne vært på sin plass, men det var det dessverre ikke rom for innenfor oppgavens rammer. Det finnes imidlertid en del forlagshistorikk skrevet om de store, etablerte forlagene som Gyldendal og Aschehoug. Min hensikt med denne oppgaven har tvert imot vært å belyse de nyere deler av bransjen som er hittil lite omtalt i historie- og forskningslitteraturen. Med et kultur- og litteratursosiologisk fokus vil jeg i den neste delen av oppgaven presentere relevant teori og forskningslitteratur.

## **1.5 Oppgavens struktur**

Denne oppgaven dreier seg om nyetableringer i den norske forlagsbransjen. Jeg har i det foregående (kapittel 1) redegjort for bakgrunnen for at jeg valgte å skrive om nettopp dette i min masteroppgave samt presentert problemstillingene mine. I neste kapittel (kapittel 2) vil jeg definere de sentrale begrepene *bok*, *litteratur* og *bransje*. For å forklare begrepene har jeg anvendt både kjente kultursosiologer som Pierre Bourdieu og Robert Escarpit samt mer allmenne kilder som Store Norske Leksikon. Dette fordi jeg ønsker å ha en allmenngyldig tilnærming til oppgaven i tillegg til å først å fremst ha en sosiologisk litteratur og fremgangsmåte.

I kapittel 3 vil jeg plassere studien inn i en faglig sammenheng og forskningstradisjon samt presisere mitt ståsted. Jeg vil ta i bruk Escarpits (og Andreassens) litterære kretsløp for å gi et bilde av feltets dynamikk og sammensetning. Videre vil jeg vektlegge Bourdieus kultursosiologiske teorier som bakgrunn og analyseverktøy for å se nærmere på mitt innsamlede materiale i analysedelen av oppgaven.

Kapittel 4 er et teorikapittel hvor jeg ser på forlaget som en del av det litteratursosiologiske feltet med fokus på forleggerens og forlagets *rolle* i denne sammenhengen. Som en maktfaktor i feltet og en viktig del av de økonomiske forutsetningene forlagene har, er kulturpolitikk og de gjeldende litteraturpolitiske ordningene vektlagt i fremstillingen.

I kapittel 5 tar jeg for meg den metodiske fremgangsmåten som jeg har benyttet i oppgaven samt redegjør for de ulike typene av materiale som oppgaven er bygget på. Jeg vil relatere kapittelet til relevant metodelitteratur og vurdere sterke og svake sider ved metodene jeg har valgt.

Kapittel 6 utgjør analysedelen av oppgaven. Ved hjelp av en tredeling av kapittelet tar jeg for meg hver av de tre problemstillingene nevnt ovenfor.

Kapittel 7 er det avsluttende kapittelet og inneholder oppsummering og konklusjon av oppgaven med vekt på funn og elementer som jeg finner særlig interessant.

## 2. Begrepsavklaring og vinkling

I det følgende vil jeg redegjøre for min forståelse av tre sentrale begreper i denne oppgaven. Jeg vil i likhet med fagtradisjonen oppgaven er skrevet inn i se på begrepene bok, litteratur og bransje gjennom kultursosiologiske briller. Gjennom å se på hvordan flere utvalgte teoretikere som Bourdieu og Escarpit har forstått og forklart disse ordene vil jeg nærme meg neste kapittel, teoridelen av oppgaven. Jeg har også tatt med flere mer allmenngyldige oppfatninger for eksempel hentet fra Store norske leksikon. Dette fordi jeg er opptatt av å også sette oppgaven inn i en allmenngyldig forståelsesramme.

### 2.1 Boken som medium

*Bok* (av norrønt *bók*) er en sammenbinding av flere blad av papir, pergament eller annet egnet materiale. Materialet er sammenføyd langs en side, ryggen, og som regel innbundet i et mer robust materiale. I overført betydning kan bok også betegne et litterært verk (*Store norske leksikon* <http://snl.no/bok>). Den franske litteratursosiologen Robert Escarpit hevder i sin bok *Litteratursosiologi* (1971) at det ikke finnes én definisjon av bok. Definisjonen og forståelsen varierer fra land til land, institusjon til institusjon. Det er uenighet om hvor mange sider en bok må ha for i kunne regnes som en bok. Innholdsmessig opereres det også med ulike definisjoner. Er for eksempel en printet og stiftet rutetabell å regne som en bok? Escarpit vil bort i fra tanken om boken som en gjenstand og heller fokusere på boken som et middel til kulturell kommunikasjon. Med utgangspunkt i hans synspunkt er det muligens også lettere å forstå de store variasjonene i måten å definere boken på. Kanskje eksisterer like mange forståelsesmåter av boken som finnes kulturelle variasjoner?

I *What is literature?* (1988) beskriver J.P.Sartre boken som en *lesemaskin* og sier at det er forfatterens og leserens forente anstrengelser som frembringer den både konkrete og innbilte ting som åndsverket er. Han sidestiller på sett og vis *litteratur* og *bok*, innhold og medium og antyder at boken eller litteraturen er noe som oppstår i

møte mellom leseren og teksten. Boken og litteraturen kan synes som to sider av samme sak (Sartre 1988).

*Boken* kan i tillegg til å være et åndsverk og et middel til kulturell kommunikasjon sees på som en salgsvare på lik linje med for eksempel dagligvarer og biler. Men det spesielle med boken sammenlignet med andre salgbare objekter er altså at den ikke kun har egenskapen å tjene som salgsvare, men at den også er et kunstnerisk uttrykk. Boken har dermed gjort seg fortjent til å beskyttes og dyrkes fra statlig hold gjennom reguleringer, støtteordninger og institusjoner som bibliotek og museum.

I løpet av de siste årene ser vi grunnet den teknologiske utviklingen en stadig økende grad av publisering via elektroniske medier og internett. Den såkalte *e-boken* (elektronisk bok) er dermed svært aktuell og fortjener derfor en definisjon i denne oppgaven. Ringstad omtaler den som *...tekst som kan lagres i og leses ved hjelp av en bærbar elektronisk innretning* (Ringstad 2004:129). E-bok er et digitalt medium som tilsvarer en vanlig trykt bok. En annen teknologibasert nyvinning som utfordrer dagens eksisterende bokproduksjonssystem er print-on-demand teknologi. Den innebærer at bøkene trykkes etter hvert som behovet er der. Denne metoden står i motsetning til dagens bokproduksjon som innebærer at man har et stort lager av ferdig trykte bøker som muligens aldri blir solgt. Print-on-demand metoden kan, om den i tiden fremover blir mer utbredt, snu opp ned på bokbransjen økonomisk og strukturmessig (Svedjedal 2001).

## **2.2 Litteratur**

Før 1700-tallet innebar *litteratur* et videre begrep i form av alle menneskelige ytringer som har manifestert seg som tekst. Ifølge litteratursosiologene Eagleton og Kernan oppstod den moderne litteraturen, i forståelsen selvstendig litteratur, på slutten av 1700-tallet i sammenheng med industrialismen (Bjørkegren 1992:92). Bjørkegren forteller om hvordan litteratur før romantikken innebar så vel filosofi, historie og teologi og at definisjonsspørsmålet på litteratur i England på 1700-tallet var at verket hadde visse språklige kvaliteter. Senere avgrenset litteratur seg til en betegnelse på det beste av den fiktive litteraturen (ibid:93). Tenk bare på hva vi i dag mener med uttrykk som

”verdenslitteraturen” eller ”vår litterære arv”. Begrepet er forbundet med ytring i form av tekst og det er delte oppfatninger om hvilken form teksten skal oppfylle for å kunne regnes som *litteratur*. Det er med fremtoget av romantikkens autonome kunstsyn at litteraturen får rollen som en samfunnskritisk funksjon som skal stå på siden av samfunnet for å kunne betrakte det utenfra. Opp gjennom tidene har en rekke filosofiske retninger satt sitt preg på forståelsen av litteratur. Husserls fenomenologiske filosofi, Sartres eksistensialisme, Adorno og Horkheimers kritikk av massekulturen, Bourdieus smakssosiologi, Escarpits litteratursosiologi, strukturalismens demystifisering av litteraturen (Eagleton, Bjørkegren 1992:98), språkfilosofen Derridas dekonstruksjonslære og Foucaults poststrukturalistiske diskurs- og maktteori, og Umberto Ecos semiotikk for å nevne noe. Jeg vil komme tilbake til ulike utvalgte teoretikere i neste kapittel, da spesielt Pierre Bourdieu og Robert Escarpit.

### **2.3 Bransje**

Ut fra det litteratursosiologiske utgangspunktet denne oppgaven er skrevet under ser vi at *bokbransjen* er en del av samfunnet som kan sies å utgjøre arenaen hvor det meste av det som beskrives som det litteratursosiologiske feltet utspiller seg. Dette nødvendiggjør en begrepsavklaring. Bokens dobbelte karakter som både salgsvare og kunstnerisk uttrykk, setter sitt preg på hvordan boken skapes og omsettes i samfunnet, altså på hele *bokbransjen*. *Bransje* kan sies å være en betegnelse på en inndeling av næringslivet etter sektor. Den beskrives som en del av noe eller en avdeling (<http://snl.no/bransje>). En *bransje* består av både selgende og kjøpende aktører og til noen grad også skaperne av produktet som omsettes innenfor den aktuelle bransjen. *Forlagsbransjen*, som denne oppgaven konsentrerer seg om, utgjør en del av bokbransjen. I denne oppgaven sidestilles begrepene marked og bransje da de i de fleste sammenhenger har tilnærmet lik betydning. Innenfor generell økonomisk teori er begrepet *marked* definert som enhver struktur som gjør det mulig for kjøpere og selgere å utveksle alle typer varer, tjenester og informasjon (Amdam 2005).

I følge forleggerforeningens bransjestatistikk kan bokmarkedet nokså klart deles i tre. Skolemarkedet (grunn- og videregående skole), fagbokmarkedet (universitets-,

høyskole- og profesjonslitteratur) og allmenmarkedet (sakprosa, skjønnlitteratur, allmenne oppslagsverk). Forlagene forholder seg ulikt til denne delingen i form av at noen gir ut bøker innenfor alle gruppene, andre er mer spesialisert innenfor noen eller en av gruppene (Andreassen 2006). Det skal her legges til at de nevnte tre gruppene favner svært bredt og det er dermed naturlig å dele disse inn i en rekke undergrupperinger som for eksempel krim, lyrikk, tegneserier og kiosklitteratur. I tillegg kan man også dele inn i grupper som favner flere grupper eller som går på tvers. Det finnes altså flere måter å klassifisere bøker og dermed bokmarkedet, men denne oppgaven har altså tatt utgangspunkt i forleggerforeningens tredeling.

## 3. Relevant forskning og teori

### 3.1 Innledning

I dette og neste kapittel vil jeg presentere tidligere forskning som er relevant for arbeidet mitt samt mer generelle teorier som jeg har anvendt i analysedelen av oppgaven. Jeg vil også definere enkelte sentrale termer som jeg benytter meg av i analysen. Kapitlet er sammensatt av tidligere forskning og utvalgte begreper og perspektiver. Dette kapitlet består av en introduksjon til sentral kultursosiologisk- og litteratursosiologisk teori med hovedvekt på Escarpit og Bourdieu samt norsk og nordisk forskning. I forlengelsen av dette fremstiller jeg i kapittel 4, det norske litteraturpolitiske systemet i korte trekk. Avslutningsvis presiserer jeg posisjonen jeg har valgt.

Opgaven har et litteratursosiologisk perspektiv, som i denne sammenhengen vil si at jeg er opptatt av de politiske og økonomiske vilkår og rammebetingelser for bokproduksjon og forleggeri. Dette ser jeg i sammenheng med kulturelle forhold og interesser. Jeg fokuserer ikke på de estetiske kvalitetene ved litteraturen, som kan sies å høre litteraturvitenskapen til. Mitt litteratursosiologiske perspektiv innebærer snarere et fokus på det institusjonelle og samfunnsmessige ved litteraturfeltet.

### 3.2 Litteratursosiologi

Litteratursosiologi består av to retninger. Den ene er opptatt av *samfunnet i litteraturen* og handler om hvordan samfunnet avspeiles i litteraturen. Den andre retningen tar for seg *litteraturen i samfunnet* (Naper 1994:60). Denne retningen beskriver og analyserer de sosiologiske og samfunnsmessige aspektene rundt litteraturen fremfor de mer tekstlige. Det er denne siste retningen denne oppgaven er tuftet på.

Litteratursosiologen Robert Escarpit regnes som en av de tidligste innen faget. Han introduserte et utvidet litteraturbegrep som omfatter de sosiale og materielle forholdene rundt litteraturen (Escarpit 1971). Dette kom som en ny retning til forskjell fra fokuset på språk og litterære virkemidler, som stod sentralt innen den mer etablerte

litteraturvitenskapen. Hans første bok om emnet het *Litteratursosiologi* og kom ut i Frankrike i 1958. I dette verket argumenterer Escarpit for at litteraturen ikke blir til i et vakuum, men at den oppstår i en kommunikasjonsprosess mellom forfatteren som produsent, forlaget som distributør og leseren som konsument. På denne måten fremstiller han det litterære system som en del av samfunnet.

Etter at Escarpit hadde lagt grunnlaget for retningen litteratursosiologi har flere forskere i ulike vestlige land fortsatt forskningen som i dag utgjør et eget akademisk felt. I Norden, og spesielt i Sverige og Danmark, har dette blitt et etablert fag. Professor i litteraturvitenskap Lars Furuland (1928-2009) grunnla avdelingen for litteratursosiologi ved universitetet i Uppsala i 1965 (Svedjedal 1997:15). Johan Svedjedal (1956-) er litteraturviter og forfatter og har videreført tradisjonen for litteratursociologi ved Uppsala universitet etter sin kollega Furuland (ibid:67). Sammen har de vært redaktører for *Litteratursociologi -Texter om litteratur och samhälle* (1997) hvor de binder en rekke store europeiske filosofer og sosiologer som Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Robert Escarpit og Pierre Bourdieu sammen med en rekke svenske skribenter og litteratursosiologer. I Norge ble faget "oppdaget" først på 1970-tallet. Norske forskere som har gjort studier innen faget er Per Mangset (1976): *Om Boklesning*, Cecilie Naper (1991): *Det norske bokmarkedet*, Trond Andreassen (1992): *Bok-Norge*, Øivind Danielsen (1995): *Staten i den litterære republikk*, Pernille Haugen (1998) *Litterær mediedebatt*, Anton Fjeldstad (2001): *Å sette pris på bøker*, Jofrid Smith (2002) *Mellom elite og publikum* og Geir Vestheim (2005): *...der er Gift paa Pennen hans*. Andreassens *Bok-Norge* er en bred oversikt over det norske litterære systemet.<sup>7</sup>

Lars Furuland er inspirert av Escarpit i sin fremstilling av det svenske litterære systemet. Furuland beskriver Escarpits kommunikasjonsprosess med de kommunikasjonsteoretiske termene *sender* (forfatteren), *budskap*, *kanal* og *mottaker* (Svedjedal 1997).<sup>8</sup> Trond Andreassen lar seg inspirere av Furulands forskning i sin fremstilling av det norske litterære systemet som en kommunikasjonsmodell bygget på sending, mottakelse og tilbakemelding. I modellen beskrives en kontinuerlig prosess mellom disse tre

---

<sup>7</sup> Verket kom først ut i 1992, men er senere utkommet i flere reviderte utgaver. Den nyeste utgaven, som jeg har benyttet meg av her, er fra 2006.

<sup>8</sup> Furuland (1970) presenterer en detaljert videreføring av Escarpits modell. Andreassen (2006) viderefører den i en noe modifisert utgave for å illustrere de norske forholdene.



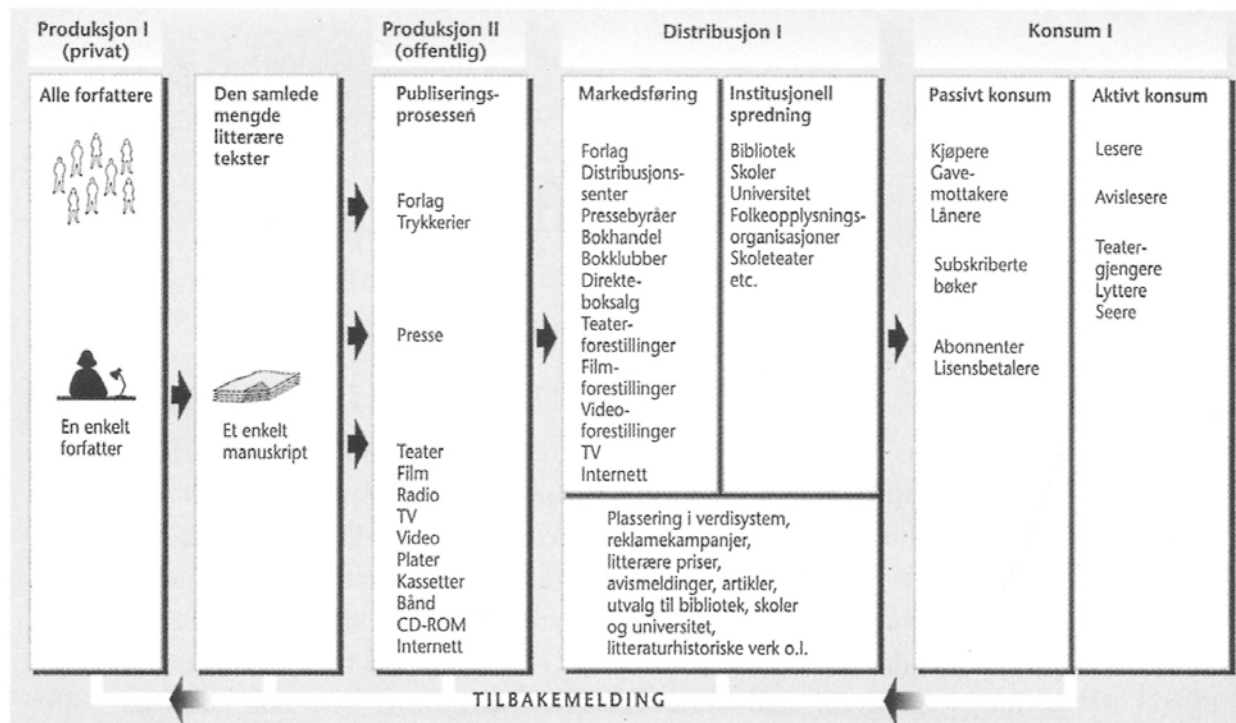
komponentene hvor hver av dem bidrar til å justere hverandre.

Kommunikasjonsmodellen til Andreassen støtter den franske kultursosiologen Pierre Bourdieus teori hvor han mener at hvert og ett av trinnene i den litterære prosess fungerer som medprodusenter av verkets mening og verdi, ettersom det enkelte verk er uttrykk for feltet som helhet (Haugen 2000:49). Raymond Williams, en av New Cultural studies tradisjonens grunnleggere, omtaler i sin beskrivelse av den litterære prosess uttrykket *den totale livssituasjon*. Øivind Danielsen forklarer dette uttrykket i sitt litteratursosiologiske verk *Staten i den litterære republikk* (1995). Ifølge Danielsen innebærer *den totale livssituasjon* at forfatter og lesers plassering i økonomiske, klassebestemte og bevissthetsmessige sammenhenger har stor innvirkning på tilblivelsen av litteratur (Danielsen 1995:19).

Mitt teorigrunnlag bygger altså på en forståelse om at litteraturen oppstår i kommunikasjon med samfunnet rundt. I analysedelen ønsker jeg å se nærmere på hvordan denne kommunikasjonsprosessen påvirker den litterære produksjonen på ulike måter. Dette med hovedfokus på forlegger og forlag.

Kommunikasjonsmodellen bidrar til å plassere forlagene inn i en større sammenheng: det norske litterære feltet.

## Modell I Det litterære system som prosess:



Figur 1: Det litterære systemet framstilt som en prosess. Pilene markerer bokens vei fra forfatter til leser.

I likhet med sosiologen Bourdieu og litteratursosiolog Furuland tar Andreassen for seg forlagene med bakgrunn i en børs og katedralinndeling og argumenterer for at forleggerens hovedutfordring er å tjene både børs og katedral (Andreassen 2006:124). Andreassen presiserer at han i dette verket har sett bort i fra de utgiverne som ikke har forleggeri som hovedgeskjeft (ibid:129).

Jeg synes dette er en noe snever avgrensning siden forleggeri i flere tilfeller ikke hadde vært mulig uten som en bigesjeft. Jeg har i denne oppgaven ikke vurdert forlagsvirksomhet ut fra hvorvidt den er en hovedgesjeft eller ikke, men snarere brukt forleggerens ambisjoner og hyppigheten av utgivelser som parametere for å beskrive den aktuelle forleggerens praksis. Jeg vil her legge til at jeg ikke har anvendt ett visst antall utgivelser som et utvalgs-kriterium for å finne informanter. Jeg har derimot forsøkt å skape størst mulig bredde. Dette synliggjøres i mitt utvalg for de kvalitative intervjuene og er beskrevet mer nøyaktig i avsnittet "Utvalg" i metodekapittelet.

Der Andreassen tar for seg en, i mine øyne, snever forlagsstruktur, ser jeg på feltet som mindre avgrenset fra andre samfunnsområder som kunstproduksjon og produksjon av pamfletter, magasiner og tidsskrifter. Man ser at forlagsvirksomheten i stadig flere tilfeller kan bryte ut av sine vante rammer ved å anvende andre former og formater enn det som tradisjonelt har vært vanlig. Kombinasjoner av nye formater og alternative publiseringsmetoder kan bidra til å endre den litterære praksis. Dette kan bidra til å endre grunnlaget for forlagsdriften og er derfor et interessant aspekt i denne sammenhengen. Kristian Pedersen omtaler dette i sin masteroppgave og beskriver en litterær underskog som åpner opp for andre formater enn boken (Pedersen 2009).

Andreassen beskriver verket sitt som en sosioøkonomisk fremstilling av de ulike leddene i boktilblivelsesprosessen (Andreassen 2006:28) samtidig som han kaller boken *Bok-Norge - en litteratursosiologisk oversikt*. Ut fra innholdet i boken tolker jeg dette som at Andreassens hensikt har vært å skrive en litteratursosiologi med en økonomisk vinkling. Fokuset på økonomiske hensyn og økonomisk påvirkning i møte med kunst og kultur er noe som går igjen i svært mye av litteraturen som omhandler norsk litteratursosiologi og norsk bokbransje og kulturpolitikk mer generelt. Det problematiske og potensielt forenlige eller uforenlige forholdet mellom kunst og kapital er gjentatte ganger gjenstand for diskusjon og forhandling. Gran og De Paoli argumenterer i sin bok *Kunst og kapital* for hvordan de to komponentene stadig oftere opptrer på samme scene (Gran og De Paoli 2005). Dette blir av mange sett på som problematisk siden en grunnleggende tanke om at kunsten skal være fri (autonom) har preget den vestlige verden hele 1900-tallet. På denne måten skal kunsten spille sin rolle som samfunnskritisk og ubesudlet av kapitalismens logikk (ibid:232). Denne tankegangen har satt sine spor i kulturpolitikken gjennom en logikk om at statlige støttemidler kan frigjøre kunsten og opprettholde dens nødvendige distanse til resten av samfunnet (Vestheim 1995:41/42). Tankegangen har også forplantet seg i litteraturen hvor det fortsatt finnes et ideal om "kunst for kunsten skyld" på den ene side og kunst med siktemålet å tjene penger på den andre. Slik jeg ser det er forholdet mellom kunsten (litteraturen) på den ene siden og nødvendigheten av å ta økonomiske hensyn på den andre, en sentral del av forleggerens praksis. Dette forholdet er diskutert av flere, blant andre Pierre Bourdieu, som jeg tar for meg i neste avsnitt.

### **3.3 Pierre Bourdieus kultursosiologi**

Pierre Bourdieu (1930-2002) var en banebrytende fransk kultursosiolog som mange kunst- og litteratursosiologer har latt seg inspirere av. Bourdieu la mye av det teoretiske grunnlaget for dagens forskning på kunst og litteraturfeltet. Med begrep som kulturell kapital, felt, habitus og doxa innførte han et nytt begrepsapparat for å beskrive kunstfeltet og maktkampene som råder. Dermed startet han en ny teoretisk retning innenfor sosiologisk tenkemåte. Han fokuserte på forholdet mellom sosiale og mentale strukturer, samt hvordan dette samspillet er med på å forme praktisk samfunnsliv og maktforhold. I kampen om makt og innflytelse tilla han det kulturelle stor betydning. Slik Bourdieu så det, er analyse av kulturen en nødvendig forutsetning for å skjønne hvordan økonomisk og politisk makt er uløselig forbundet med kjennskap til kulturelle koder (Haugen 2000:11). I løpet av mer enn 30 år utviklet Bourdieu en generell praksisteori som ikke var ment å være en teori i tradisjonell forstand, men nærmest en metode. Den er en form for strategi for å betrakte forholdet mellom individ og samfunn, en tenkemåte, en måte å stille spørsmål på (ibid:12).

*My method is a manner of asking questions rather than just ideas.*

(Bourdieu 1985:33)

Et av hans mest sentrale verk *Distinksjonen* (1979, nyere norsk utgave 1996) var en kritikk av Kants *Kritikk av dømmekraften*. Her beskriver Bourdieu ideologien rundt begrepet *smak* og argumenterer for hvordan smaken brukes som sosial markør. Ifølge Bourdieu er forskjellene i smak forbundet med forskjell i levekår og den tilhørende *habitus*. Habitus beskrives som kroppsliggjort kunnskap. *Distinksjonen* er senere blitt kritisert av postmoderne teoretikere for å være for hierarkisk og bastant i sin inndeling i sosiale klasser. Ifølge postmodernistisk tankegang råder et individualitetsperspektiv som strider mot Bourdieus klasseinndelte hierarki med en overklasse, middelklasse og arbeiderklasse. Ove Skarpenes diskuterer hvordan de sosiale skillelinjene går i det norske landskapet. Han kritiserer Bourdieu og mener at hans teorier er for fastlåste i et

klassemessig hierarki som ikke passer inn i det sosialdemokratiske Norge som er preget av en stor middelklasse.<sup>9</sup>

Jeg finner Bourdieus teorier velegnet og nyttige til å tydeliggjøre det som er min hovedintensjon: å undersøke forleggenes syn på sitt forlag og sin virksomhet som en del av litteraturfeltet og som en del av samfunnet forøvrig. Gjennom Bourdieus feltteorier vil jeg se på hvordan de ulike mer nyetablerte forleggerne posisjonerer seg i feltet, bevisst eller ubevisst. Begrepsapparatet i oppgaven vil derfor være preget av denne teoretikeren. Særlig interessant for oppgaven er Bourdieus refleksjoner om posisjoneringsstrider mellom de etablerte aktørene i et felt og de nye som prøver å skape seg plass i feltet.

Som det fremkommer av problemstillingene mine, vil jeg se på motivasjon og økonomiske forutsetninger for litterær produksjon. I tillegg til dette vil jeg også se på forlagenes tilblivelse og drift som et produkt av lovene og reglene som eksisterer på *det litterære feltet*. I det følgende vil jeg forklare begrepet *felt* og beskrive hvordan jeg har anvendt Bourdieus teori om *det litterære felt*.

### 3.3.1 Bourdieus feltteori

Bourdieu anvender begrepet *felt* til å beskrive et avgrenset samfunnsområde med særskilte regler og praksiser (Bourdieu 1993a). På feltet operer aktører, enten som grupper eller enkeltmennesker, som kan innta ulike posisjoner som står i relasjon til hverandre. Det oppstår altså et system av relasjoner mellom de ulike posisjonene. Ifølge Danielsen kan man se Bourdieus litteratursosiologiske arbeider som en videreføring av Escarpits begrep om et litterært system (Danielsen 1995:22). Gjennom sitt begrep *litterært felt* kan Bourdieu sies å ha en klarere institusjonell tilnærming enn Escarpit.

---

<sup>9</sup> Skarpenes, Ove (2007) «Den "legitime kulturens" moralske forankring», *Tidsskrift for samfunnsforskning* 4/2007

Skarpenes, Ove / Sakslind, R. (2008) «Kulturforskning og empirisk analyse», *Tidsskrift for samfunnsforskning* 2/2008

*Begrepet om litterært felt innebærer å se litteraturen i forhold til dens egen kontekst – de konkrete sosiale sammenhenger forfatter og verk inngår i.*

(Danielsen 1995:23)

Ifølge Bourdieu innehar litteraturfeltet en egen logikk og egne regler knyttet til litteraturens egenart og virkningsområde (Bourdieu 1993a). I litteraturfeltet er feltets autonomi grunnlag for kamper. Det strides om grenser og innhold, status og prestisje (Lohne 2007:18). For å oppnå makt til å forhandle disse posisjonene kreves høy *symbolsk kapital* som oppnåes gjennom sosiale gruppers anerkjennelse.

Aktørene inntar posisjoner på bakgrunn av en felles forståelse om hva som er den gjeldende kapitalen på feltet og om at det er verdt å kjempe for denne. Denne felles forståelsen kan beskrives som et fortolkningsfellesskap som deles av aktørene på feltet. Det aktørene er kollektivt enige om, beskriver Bourdieu som feltets *doxa* (Bourdieu 1993a). Doxa blir innen sitt felt oppfattet som selvfølgelig og opplagt og blir dermed tatt for gitt av aktørene.

Ordet *kapital* blir av Bourdieu anvendt i ulike varianter: økonomisk-, kulturell- og symbolsk kapital. Dette begrunner han med at sosiale klasseskiller ikke kun skyldes økonomiske forskjeller, men de er også et produkt av ikke-materielle ressurser. De ulike kapitalvariantene blir beskrevet som forskjellige ressurser hvor økonomisk kapital viser til økonomisk makt og materielle goder, som igjen kan henseile til kommersielle prinsipper og kapitalistiske markedskrefter. Med kulturell kapital menes kulturell kompetanse som kan "arves" gjennom miljøpåvirkning eller skaffes gjennom utdanning og erfaring. Økonomisk kapital kan erverves i form av kjøpt tjente penger, mens kulturell kapital er symbolsk og kjennetegnes av at det vinnes over tid. De to kapitalformene utgjør to selvstendige, men delvis overlappende, sosiale hierarkier, ett basert på den økonomiske kapitalen og ett basert på den kulturelle kapitalen (Mangset 1992:85).

For å oppnå prestisje innen litteraturfeltet må man ikke la seg styre av markedskrefter. Prestisje vinnes derimot gjennom å uttrykke interesseløshet (Bourdieu 1993a). En fornektelse av økonomiske prinsipper og markedskrefter fungerer som en bekreftelse på at man etterlever det gjeldende idealet om *kunst for kunstens skyld*. Er det grunn til å mistenke så mye som et snev av kommersiell hensikt i en litterær produksjon, står hele verkets og forleggerens symbolske kapital på spill. Bourdieu omtaler idealet som *den*

*rene smak* (Bourdieu 1995:252). Gjennom å sette det estetiske i høysetet gjøres kunsten uegennyttig. Et kunstverks verdi fastsettes altså etter estetiske prinsipper. Hva som er god kunst fastsettes ifølge Bourdieu etter hvem som sitter på maktposisjonene i feltet (Bourdieu 1993b). Pernille Haugen skriver i sin *Litterær mediedebatt* (2000) at det pågår en stadig konkurranse om posisjoner og om makten til å bestemme hvor i det kulturelle feltet hegemoniet skal ligge (Haugen 2000:66). Videre sier hun at siden de estetiske verdimålene ikke er fastlåste, men i stadig endring, finnes det ikke konstante lover om kunstnerisk kvalitet. De er til stadig vurdering og er bakgrunn for en stadig maktkamp mellom etablerte og mindre etablerte grupper på feltet. Dette manifesteres ifølge Bourdieu i avantgarde og ortodokse grupper som kjemper om hegemoniet.<sup>10</sup>

### 3.3.2 Fornektelse av økonomien

I sin *Produksjon av tro* (Bourdieu:1993b) tar Bourdieu for seg hvilke verdier utenom de økonomiske som spiller inn på litteraturen og på kunst og kulturfeltet generelt. Bourdieu hevder at mye kulturell produksjon ofte blir til under en forutsetning av fornektelse av økonomien (ibid). Dette innebærer at man tillegger kunsten en verdi utover den økonomiske og fokuserer på dette fremfor kravet om inntjening. Bourdieu mener at fornektelsen av økonomien ikke er en enkel ideologisk maske, ei heller en total forkastelse av økonomiske interesser (Bourdieu 1986:157). Han beskriver en iboende "uselviskhet" og fordommene mot de kommersielle kreftene som en sentral drivkraft innen litteraturfeltet (ibid:163).

---

<sup>10</sup> avantgarde – fortropp. Tidligere betegnelse på en troppeavdeling som ble sendt frem foran en større troppestyrke for å sikre dens operasjonsfrihet. (Store Norske leksikon snl.no)

ortodoksi - rettroenhet, det å holde strengt fast ved en lære, særlig i kirkelig og politisk sammenheng (Store Norske leksikon snl.no)

Denne tankegangen kan føre til en stadig inndeling av litterær produksjon som kommersiell eller ikke-kommersiell. Slik jeg forstår det, så kan man ikke uten videre sette likhetstegn mellom det som kalles den ortodokse siden av forlagsbransjen og den kommersielle, men denne siden av bransjen står i et slags motsetningsforhold til avantgarden, som på sin side ofte er svært antikommersielle. Bourdieu beskriver avantgarden og trekker frem at de gjør flyttingen av grensene til en kunstnerisk handling. Gjennom å hevde at det er kunstneren som har monopol på å overskride grensene har de dermed råderett over omveltninger i kunstfeltets klassifikasjonssystem (ibid). Avantgarden beskylder gjerne den mer ortodokse siden for å være estetisk konservative. De ortodokse beskyldes også for å være mer styrt av markedskrefter. Jeg vil i denne sammenheng fremheve at estetisk konservatisme og markedsorientering ikke nødvendigvis går hånd i hånd, men de store forlagene tvinges ofte til mer kommersiell drift grunnet kravet om inntjening. Et lite avantgardeforlag har ofte ikke de samme store utleggene og står dermed friere til å ta sjanser når det gjelder estetisk eksperimentering. Det foregår her en balansegang mellom kulturell og økonomisk kapital. Det handler om å skaffe et levebrød og samtidig opprettholde litteraturens autonomi, kunst for kunstens skyld og den rene smak. Ifølge Bourdieu kan en tiltakende kommersialisering av bokbransjen betraktes som at litteraturfeltets autonomi er blitt svekket ved at det økonomiske felt har vunnet terreng (ibid). Man kan si at det litterære feltets autonomi er relativt på den måten at det kan påvirkes og svekkes av andre felts logikker og regler (Lohne 2009). Det handler om å opprettholde den kunstneriske kredibiliteten samtidig som man skal greie å skaffe til veie de nødvendige penger for å kunne ha en litterær produksjon. Denne balansegangen kjennetegner en rekke kulturbransjer og er dermed ikke spesielt for litteraturfeltet alene. Bourdieu beskriver dette som en økonomisk verden snudd på hodet (Bourdieu 1996:99). Det er fornuftig å handle motsatt av hva som er økonomisk rasjonelt, fordi det interessefrie belønnes. Den nederlandske kunstneren og økonomen Hans Abbing argumenterer i sin *Why are artists poor?* (2002) for hvordan denne omvendte økonomien i kunstfeltet fører til en eksepsjonell økonomi (Abbing 2002:31).



### 3.3.3 Store og små forlag

Jeg har i det foregående blant annet beskrevet hvordan forlagene er plassert mellom avantgarde og ortodoksi. Disse to beskrives av Bourdieu som to ulike bedriftslivssykluser innen kulturproduksjonen og to ulike måter å eldes på for virksomhet, produsent og produkt. Den ene måten leder fra avantgarde til konsekkrering. Denne formen kjennetegnes av høy kulturell kapital. Den andre formen kjennetegnes av at virksomheten vokser fra liten til et storforetak (Bourdieu 1986:216). Den ene måten å drive- og eldes på utelukker den andre. Av dette fremkommer den nevnte polariseringen innen feltet. Det synes som at man må velge mellom storskala- og småskalaproduksjon, økonomisk vekst og kulturell kapital. De kommersielle virksomhetene har etter hvert som de eldes, valget mellom enten å vokse økonomisk eller gå til grunne. Avantgardeforlagene kan derimot velge mellom utfallet å vokse seg store og bli en del av de konservative og ortodokse eller de kan unngå å vokse og på den måten "forsvare seg" mot å eldes og dermed beholde den kulturelle kredibilitet som avantgarden stadig tilkjemper seg.<sup>11</sup> Vekst fordrer nye mønstre og krever ofte nye økonomiske perspektiver. Det kan synes som at når forlaget holder seg lite, forblir det ungt og nytenkende lenger.

De nye avantgardeforlagene har høy kulturell verdi, men savner ofte økonomisk verdi. Men de gamle har høyere økonomisk verdi, men savner det frie spillerommet for estetisk produksjon som et nytt avantgardeforlag ofte har (Bourdieu 1986:217/218). Dag Bjørkegren, professor i økonomi med spesifisering innen kulturøkonomi (Bjørkegren 1992), har uttalt om situasjonen med store og små forlag at den ene ikke klarer seg uten den andre. De står i et motsatt balanseforhold til hverandre.

*Dom gamla, riktiga förlagen med lite kulturglans över sig har alltid jobbat i båda sektorerna.  
(Underförstått kommers - og kulturell sektor)*

(Bjørkegren 1992:76)

Bourdieu beskriver også dynamikken mellom de store dominerende forlagene og de mindre "underdogene" på feltet (avantgarden). Han omtaler hvordan den ortodokse

---

<sup>11</sup> Avantgarde verk kan med tiden bli klassikere som har en stadig økende verdi. (Bourdieu 1986:217)

diskursen, oftest representert av de store forlagene, tvinges frem gjennom at nykomlingene setter spørsmålstegn ved de dominerendes makt (Bourdieu 1986:173). Denne dynamikken kan sies å være satt i system når den store forlagsbastionen Cappelen Damm i 2008 starter et underforlag kalt Flamme.<sup>12</sup> Dette gjør at det lille avantgardeforlaget Flamme får de nødvendige ressurser samtidig som det gamle moderforlaget Cappelen Damm kan “..holde en finger på pulsen til den litterære underskogen, og eventuelt opparbeide et tillitsforhold til neste generasjons forfattere.” (Pedersen 2009:10).

Avantgarden kjennetegnes ved å være estetisk grensesprengende og i mange tilfeller lite tilgjengelig for folk flest. Dette gjenspeiles i omsetningstallene og dermed også i muligheten til å drive litterær produksjon med et økonomisk overskudd. Store deler av avantgardelitteraturen i Norge muliggjøres, i likhet med mye av den litterære produksjonen generelt, gjennom statlig støtte. Staten er med andre ord knyttet til forleggenes virksomhet gjennom ulike støtteordninger. Hvorfor staten støtter litteraturen finnes det teorier om blant annet i Hans Abbing sin bok *Why are artists poor?* (2002) og i Howard Beckers *Artworlds* (1982). Hvordan det norske kulturpolitiske systemet og de litteraturpolitiske støtteordningene har blitt til er beskrevet av blant andre Per Mangset (1992) og Geir Vestheim (1995).

William Nygaard har delt sine betraktninger om forlagsvirksomhet ved en rekke anledninger og diskuterer blant annet forholdet mellom myndigheter og forleggere i sin samling av taler, artikler og intervjuer *Forlag, forfattere, frihet* (Nygaard 2010).

*Myndighetenes erkjennelse av at et lite språksamfunn som vårt krever stimuli gjennom kulturpolitiske virkemidler dersom en nasjonal bokproduksjon skal kunne opprettholdes, har medført at norske forlag er langt mer opptatt av det offentliges rammebetingelser på kultursektoren enn det vi møter hos nordiske forleggerkolleger. Det virker som om kontakten mellom norske myndigheter og forleggere er mer åpen og naturlig enn det som er tilfelle i de øvrige nordiske land.*

(Nygaard 2010:52)

I de neste avsnittene vil jeg ta for meg forleggerrollen og de kulturpolitiske støtteordningene som bidrar til å legge rammene rundt norsk forlagsvirksomhet.

---

<sup>12</sup> Detaljer rundt Flamme forlag er utdypet i 3.6 Presentasjon av forlagene.

### **3.4 Forleggerrollen**

William Nygaard fremstiller forleggeren som en som i likhet med journalistene bærer et avgjørende samfunnspolitisk ansvar for ytringsfrihetens funksjon i et demokrati. Han understreker at kravet om økonomisk inntjening ikke må være et mål i seg selv, men at det er et virkemiddel til å nå det overordnede målet om å sikre ytringsfriheten i et fungerende demokratisk samfunn (Nygaard 2010:385). Denne måten å se forleggeren på kan, etter min mening, også brukes om en rekke kulturarbeidere. Det handler om å legge til rette for produksjon av kunst og kultur, som på sin side fungerer som byggesteiner i et demokratisk kunnskapssamfunn slik vi har i Norge i dag.

Den franske litteratursosiologen Robert Escarpit beskrev forleggeren på følgende måte.

*Det er ikke han som er kilden til livet, heller ikke han som befrukter eller gir en del av sitt legeme, men uten ham ville det verket som er unnfanget og ført fram til skapelsens grenser, ikke se dagens lys.*

(Escarpit 1971:57)

Han oppsummerer forleggerfunksjonen i tre verb: velge, tilvirke, distribuere. Disse tre er avhengige av hverandre og danner derfor en syklus som utgjør forleggerfunksjonen (Escarpit 1971:61). Escarpit uttaler at en forlegger kan fortsette å være forlegger selv om han overlater sine forskjellige tekniske funksjoner til spesialister: utvalg, tilvirkning, distribusjon. Det vesentlige, sier han, er at han bevarer det moralske og kommersielle ansvar for helheten (Escarpit 1971:62). Ut fra beskrivelsene kan det synes som at det er *utvelgelsen* av hva forfatteren skal få utgitt som er forleggerens oppgave og at hans ansvarsområde består i å garantere for det innholdsmessige moralsk og etisk sett. I tillegg kommer det overordnede administrative arbeidet rundt tilvirkningen av boken heller enn det praktiske som selve layout, korrektur og trykk som kan settes bort.

Den svenske litteraturviteren Rolf Yrlid definerer forlaget juridisk sett som selve forleggeren(!):

*Rent juridisk är ett bokförlag den fysiska eller juridiska person som står för det ekonomiska ansvaret vid utgivningen av en bok.*

(Yrlid, Rolf 1984:43)

Det kan synes som at det er en glidende overgang mellom definisjonen av forleggerrollen og selve forlaget. Jeg har i denne oppgaven vektlagt *rollen* fremfor å beskrive de mer organisasjonsmessige sidene ved forleggeriet.

Yrlid hevder at forleggerens oppgave i større og større grad har utviklet seg i en stadig mer foretningmessig retning hvor man følger forfatter gjennom alle faser av bokens tilblivelsesprosess og stadig tidligere iverksetter bokprosjektet markedsføringsbudsjetter, salgsprognoser og kostnadskontroll. En forlagskontrakt knytter forfatter og forlegger tett sammen i arbeidet med det ferdige bokproduktet (Andreassen 2006). På denne måten bygges det i forleggerfunksjonen bro mellom produkt og marked på en annen måte enn når forfatteren sender inn et mer eller mindre ferdig manus og forlaget så velger å anta eller å refusere det. Slik kan kunst og kapital sies å bindes sammen på en måte hvor litteratur og bransje står i et evig avhengighetsforhold.

Det finnes med andre ord utallige måter å beskrive forleggeren på. Det eksisterer ulike forståelsesmåter alt ettersom hvilken del av denne svært sammensatte rollen man vektlegger. Jeg har i det forgående nevnt noen eksempler på dette hvor forleggeren blir beskrevet som alt fra muliggjørere til økonomisk bankier og juridisk ansvarlig. Alt ser jeg på som ulike sider av samme sak. Bourdieus fremstilling av forleggerrollen som *skaperen av skaperen* innebærer, slik jeg ser det, flere vinklinger og forståelsesmåter av denne rollen. Innen litteraturfeltet kan forleggeren nemlig beskrives som skaperen av skaperen, skaperen av forfatteren som produserer litteraturen. Bourdieu beskriver forleggeren som

*..den som kan proklamera värdet av den upphovsman han försvarar, och framför allt kan han "satsa sin prestige" till dennes förmån genom att verka som "symbolisk bankir" och ställa upp sitt ackumulerade symboliska kapital som borgen.*

(Bourdieu 1986: 159)

På denne måten bidrar forleggeren i produksjonen av verkets verdi (ibid :158).

Bourdieu beskriver forskjellen mellom de "kommersielle" og de "kulturelle" virksomhetene. Han skisserer på den ene siden en kort produksjonssyklus som kommersiell og markedsrettet, som et produkt av etterspørselen på markedet. Den andre siden er den langsiktige produksjonssyklusen som ikke er et produkt av nåtidens etterspørsel på markedet. Den blir snarere til med intensjonen og håpet om at det på sikt skal foregå en konsekkrering, noe som vil innebære at verket får høy verdi i symbolsk- og kulturell forstand, og som følger av dette eventuelt også bli økonomisk innbringende (Bourdieu 1986:200/201). Det er her altså snakk om to helt ulike tidsperspektiver som i sin tur frembringer ulike økonomiske strukturer (ibid:204). Ut fra dette kan man beskrive de ulike forlagene ut fra sine investeringer, usikkert og langsiktig (kulturelt) eller sikkert og kortsiktig (kommersielt). Bourdieu beskriver disse to strategiene for forlagsdrift som *oppdageren* og *forretningsførereren*. I denne oppgaven vil jeg skissere eksempler på begge roller, men også diskutere hvor vidt disse to rollene utelukker hverandre eller kan kombineres.

## 4. Kulturpolitikk

I dette teorikapittelet vil jeg gjennomgå relevant litteratur og forskning angående norsk kulturpolitikk generelt og litteraturpolitikk spesielt. Dette som en bakgrunn for å utdype og forklare forleggenes referanseramme og den økonomiske og samfunnsmessige virkeligheten de forholder seg til. Jeg finner det nødvendig å definere begrepet kulturpolitikk og trekke frem hva som tidligere er skrevet om økonomi og rammebetingelser relatert til litteratur og forlagsdrift i Norge de siste tiårene. Dette for å besvare problemstillingen min angående økonomiske vilkår og strukturelle rammebetingelser for utgivelse av bøker.

### 4.1 Armlengdesprinsippet

Vestheim trekker i sin *Kulturpolitikk i det moderne Norge* (1995) frem ulike definisjoner av kulturpolitikk. Han omtaler kulturpolitikk som ”..den rolla statlege, regionale og lokale styresmakter spelar når det gjeld å støtte produksjon og distribusjon av kunst og kultur.” (Vestheim 1995:39). Han siterer også den danske kultursosiologen Duelund: ”Kulturpolitik omhandler kulturens og kunstens rammebetingelser. Kulturpolitik bør i et demokratisk samfund ikke blande sig i kunstens æstetik og ideologiske indhold.” (Vestheim 1995:41). Både Dueland og Vestheim argumenterer for at det bør være en avstand mellom styresmaktene og skaperen av kunst og kultur. Denne avstanden er mye omtalt av kulturpolitikkforskere i hele den vestlige verden. De kanadiske kulturpolitikkforskerne Harry Hillman-Chartrand og Claire McCaughey introduserte i 1989 begrepet *armlengdesprinsippet* som en modell for å analysere avstandsforholdet mellom statlig regjering og offentlige forvatningsorgan for kulturlivet. De argumenterer for at prinsippet er anvendt i forholdet mellom domstol, politikk og økonomi i de fleste vestlige samfunn (Hillman-Chartrand, McCaughey 1989:43). Armlengdesprinsippet kan sies å bygge på demokratisk tankegang hvor fordeling av makt er sentralt. Prinsippet er også farget av ønsket om kunstens autonomi, en tankegang som stammer fra romantikken og som i dag står sentralt i den vestlige kunstforståelsen. For at kunsten skal kunne operere på sine egne premisser og være såkalt autonom, må en viss avstand til styresmaktene til (Hillman-Chartrand, McCaughey 1989:45). Armlengdesprinsippet

anvendes til å diskutere maktkonstellasjoner innen kulturlivet av blant andre Vestheim og Mangset.<sup>13</sup>

Også i utlandet har armlengdesprinsippet blitt ett viktig element i den kulturpolitiske forskningen. Til eksempel i Frankrike, som regnes som et foregangsland hva utviklingen av en egen kulturpolitikk angår, har Augustin Girard uttalt seg om forholdet mellom statlige styresmakter og den konkrete tilblivelsen av kunst og kultur. Girard arbeidet med forskning og utredning i fransk kulturpolitikk gjennom tre tiår. Vestheim presenterer Girards definisjon på kulturpolitikk som “et system av endelige mål (målsætning, praktiske mål og midler, der tilstræbes af en gruppe og bringes til utførelse af en autoritet.” (Vestheim 1995:76). Vestheim legger til at autoritet i denne sammenheng betyr offentlige styresmakter på lokalt og sentralt nivå. Statlige styresmakter bidrar til opprettholdelse og stadig utvikling av litteratur ved hjelp av ulike støtteordninger. Gjennom ordningene oppstår det naturlig en seleksjonsprosess fra statens side der noe litteratur forkastes, mens annen litteratur får innvilget støtte. Denne seleksjonsprosessen skjer blant annet igjennom Norsk Kulturråd, som skal ha armlengdes avstand fra den til enhver tid utøvende øverste makt, regjeringen. Et aspekt som jeg er opptatt av i denne oppgaven er avstanden mellom Norsk Kulturråd og forlagene. Når det gjelder statlig støttet litterær produksjon kan forlagene sies å være den utøvende nederste makt. Hvordan er maktfordelingen her? Og hvem påvirker hvem? Dette vil jeg komme tilbake til i analysedelen av oppgaven.

#### **4.2 Kulturbegrepet i litteraturpolitikken**

Hvilket kulturbegrep blir anvendt innen norsk kulturpolitikk og litteraturpolitikk spesielt? Og hvilken innvirkning har denne forståelsen på den litterære produksjonen? Mangset beskriver hvordan man i vesten på 70-tallet beveget seg fra et kvalitativt kulturbegrep og videre til et kulturbegrep inspirert av en liberal, kulturell relativt samfunnsoppfatning (Mangset 1992). Mangset tar i likhet med Bourdieu og Girard utgangspunkt i at dette nye kulturpolitiske kulturbegrepet er basert på erkjennelsen av at den tradisjonelle kulturen

---

<sup>13</sup> Aktuelle artikler: “André Malraux, Augustin Girard og den franske kulturpolitikken 1959-1993” av Geir Vestheim og “Fransk kulturpolitikk før, under og etter Malraux” av Per Mangset. Begge publisert i Nordisk kulturpolitisk tidskrift 2/ 2010.

først og fremst er kulturen til en sosial elite (ibid:19). Det utvidede kulturbegrepet omtales blant annet i Chris Barkers *Cultural Studies* (2008) hvor Raymond Williams er trukket frem som en pioner innen tradisjonen om et nyere mer utvidet kulturbegrep som går ut på at "culture is ordinary" (Barker 2008:40). Da man tidligere tok utgangspunkt i et elitistisk kulturbegrep innenfor kulturpolitikken ble nå, med innføringen av det nye utvidete kulturbegrepet, en rekke nye kulturformer inkludert. Dette førte til et ønske fra politisk hold om mangfold i litteraturen og andre kulturformer.

Med kulturell demokratisering introduseres også begrepet *kulturelt demokrati* som betyr at alle kulturytringer og –former i prinsippet vurderes som likeverdige (Danielsen 1995:89). Danielsen hevder at kulturmeldingene er tuftet på et tredelt kulturbegrep inndelt i finkultur/elitekultur, folkekultur/arbeiderkultur og massekultur/underholdningskultur (Danielsen 1995:90)<sup>14</sup>. En slik deling er i tråd med Bourdieus hierarkiske klasseinndeling. Dette kulturbegrepet kan anklages for å være nettopp hierarkisk og favoriserende. Men til sitt forsvar, sier Danielsen, er tredelingen i prinsippet ikke favoriserende overfor finkulturen fremfor folkekulturen. Likevel må det fremheves at kulturpolitikken i stor grad støtter nettopp tunge "finkulturelle" institusjoner (ibid). Med kulturpolitikken på 60- og 70-tallet og frem til i dag ser vi større villighet i forhold til å bevilge støtte til såkalt folkekultur, men massekulturen har kulturpolitikken alltid stilt seg entydig negativ til (ibid). Chris Barker (*Cultural Studies* 2008) forklarer hvordan skapelsen av en kanon historisk sett har ført til ekskludering av populærkulturen i kulturpolitisk sammenheng (Barker 2008:46).<sup>15</sup> Når man trekker linjer helt frem til i dag ser vi en tendens til at den såkalte finkulturen tar opp i seg elementer fra massekulturen. Dette kan skje gjennom populærkulturelle referanser og - uttryksmåter innen ulike kulturelle uttrykk som billedkunst, film, teater og litteratur. Dette bidrar til å sette forestillingen om denne tredelingen på hodet, men ser man på *konteksten* og *formen* dette presenteres i og

---

<sup>14</sup> Jeg vil sidestille det Danielsen kaller underholdningskultur/massekultur med Barkers *popular culture* (på norsk *populærkultur*).

<sup>15</sup> Matthew Arnold var en av de første til å beskrive inndelingen av ulike typer av kulturelle uttrykk i høy- og lavkultur i *Culture and Anarchy* 1869. Frank Raymond Leavis har også skrevet om denne problematikken i *Cultural and the Environment* (1933). Han deler sine konservative synspunkter på emnet med den såkalte frankfurterskolen som blant andre Theodor Adorno og Max Horkheimer var en del av.



setter dette i sammenheng med hva og hvem som får støtte eller ikke, vil man se at tredelingen til Danielsen fortsatt gjør seg gjeldende.<sup>16</sup> Avantgarden har brukt elementer fra massekulturen for å sprengre grenser for hva som er akseptert innen de ulike kunstformene. Gjennom statens støtte av såkalte *smale* kunstuttrykk som ikke vil overleve ved hjelp av markedskrefter ser vi en tendens i litteraturpolitikken til at staten bidrar til å finansiere denne typen ”undergrunslitteratur”. Jeg kommer tilbake til dette i min presentasjon og analyse av de ulike forlag og forleggere som jeg har intervjuet.

### **4.3 To kulturpolitiske hovedlinjer**

#### **4.3.1 Kulturell demokratisering**

Danielsen beskriver hvordan de litteraturpolitiske tankene på 1960-tallet ga det offentlige en sentral posisjon i det litterære feltet (Danielsen 1995: 80). Dette kom til uttrykk blant annet gjennom utbyggingen av biblioteksnettene som ledd i tilgjengeliggjøringen av litteratur. Han forteller hvordan kulturpolitikken først på midten av 70-tallet ble systematisert og nedfelt i de tre stortingsmeldingene: St.meld. nr.8 -73, St.meld. nr.52-74 og St.meld. nr.41-76 (kunstnermeldingen). Med dette ble den kulturpolitiske sektoren til (Danielsen 1995:58). Arbeiderbevegelsen forkynte allmenndanning, opplysning og velferd. Dette førte ifølge Danielsen til en instrumentell kulturpolitikk som en forlengelse av folkeopplysningstanken (ibid).

*Kulturell demokratisering går igjen som et av hovedmålene for den offentlige kulturpolitikken. Med kulturell demokratisering menes det å spre kulturtilbudene til flest mulig, ved å gjøre kulturgoder tilgjengelige for brede grupper i befolkningen.*

(Danielsen 1995:88)

---

<sup>16</sup> Theodor Adorno trekker hevder i sin *On popular music* (1941) at det handler om *form* heller enn *innhold* i den hierarkiske domfelling av kulturelle uttrykk.

### 4.3.2 En kulturell kanon

I motsetning til dette står de elitistiske kulturpolitiske trekkene som kort fortalt styres av ideen om, for litteraturfeltets del, en litterær kanon.<sup>17</sup> Den elitistiske tenkemåten henger nøye sammen med autonomitanken som forutsetter en viss avstand mellom kunsten og samfunnet den blir til i.

*Vi finner dermed en underliggende spenning mellom politisk styring på den ene siden og autonomi for det kulturelle feltet på den andre, hvordan det offentlige kan støtte uten å styre, velge uten å vrake, prege konteksten men ikke teksten.*

(Danielsen 1995:82)

Staten kan altså gjennom Stortingsmeldingen og de ulike kulturpolitiske støtteordningene velge *hva* de skal støtte, men ikke *innholdet* i det de støtter. De kan velge å støtte noen kulturuttrykk fremfor andre, men de kan ikke velge detaljene i hver enkelt produksjon. Innen bokbransjen kan dette innebære at staten prioriterer skjønnlitteratur fremfor kokebøker, poesi fremfor tegneseriebøker, biografier fremfor krim. Vi snakker her om en differensiering av boken som produkt. Ifølge Ringstad handler dette i stor grad om hvilket behov den aktuelle boken er ment å dekke. Ringstad trekker frem at noen bøker har det som kalles "litterær verdi", mens andre er det som gjerne omtales som triviallitteratur, som har underholdning og atspredelse som fremste funksjon (Ringstad 2005:133). Han sammenligner dette med ulike produktvarianter slik det er i de fleste andre markeder (ibid).

### 4.4 Statens rolle i forhold til markedet

Kulturmeldingene gir et generelt inntrykk av at det offentlige har vært opptatt av å støtte kulturlivet for å motvirke markedssvikt og markedsvridning (Danielsen 1995:82). Et sitat fra stortingsmelding nummer 8 73/74 underbygger dette:

---

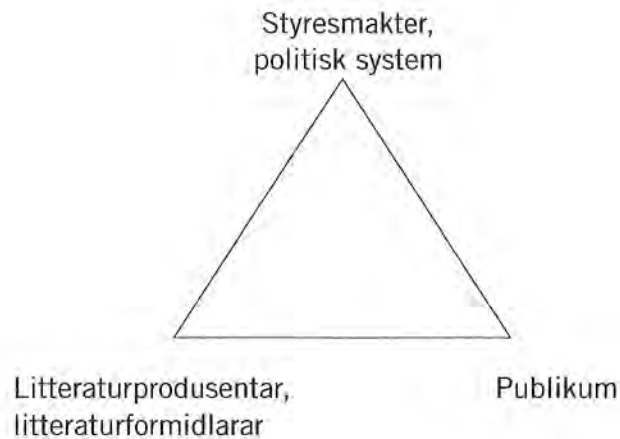
<sup>17</sup> Den litterære kanon og et elitistisk kulturbegrep kan beskrives med Matthew Arnold sitt utsagn: "Culture is the best which has been thought and said." (Culture and Anarchy, 1869)

*Hovedoppgåva for offentlig kulturpolitikk er å gi økonomisk grunnlag for kulturaktivitetar som ikkje kan utøvast på forsvarleg måte ved marknadøkonomi eller eiga finansiering, og samtidig leggje til rette eit organisasjonsapparat for dette kulturarbeidet.*

(St. Meld. Nr 8 (1973-74):47)

Ut fra dette kan man lese at staten først og fremst prioriterer å støtte de kulturproduksjonene som ikke kan stå på egne økonomiske ben. Dette medfører sterk konkurranse om økonomiske midler og et omfattende seleksjonssystem gjennom kulturrådets retningslinjer og komiteer.

Mange kulturprodusenter og forleggerne især, arbeider i likhet med ikke-kulturrelaterte virksomheter, under kravet om økonomisk overskudd. Kravet om å følge markedets etterspørsel for å få til et økonomisk overskudd kan være motstridende med de kulturpolitiske målene som er satt fra statens side. Gjennom kravene for å få innvilget statlig støtte møtes statens og forleggerens interesser slik det er fremstilt i Vestheims trekantmodell illustrert i *Ni liv*, gjengitt under (Vestheim 2001:12).



## Modell 2

Her viser Vestheim forholdet mellom litteraturprodusenter/litteraturformidlere, styresmakter/politisk system og publikum. De tre komponentene i modellen utgjør

interessentene i det litteraturpolitiske systemet.<sup>18</sup> Vestheim beskriver litteraturpolitikken som underordnet kulturpolitikken (Vestheim 2001:11). Han trekker frem forleggerne som en av de viktigste aktørene på produsent- og formidlersiden (ibid:13).

Statens rolle blir så å "fylle inn" der kulturproduksjonen ikke klarer seg på egenhånd. Dette for å sikre bredde og kulturelt mangfold som ikke lar seg gjøre på lønnsomt vis fra det private næringslivs initiativ.

*Privat kulturproduksjon skal først og fremst gi produsentane fortjeneste og må derfor ofte drivast med andre mål for auga enn dei samfunnet set for utviklinga av kulturlivet. Kravet om bedriftsøkonomisk lønnsomheit gjer det vanskeleg å sikre kulturelt mangfald, ei jamn geografisk fordeling og sikre inntekter for kunstnarar og andre kulturarbeidarar.*

(St.meld. nr. 52 (1973-74):40)

Vi ser i avsnitt 4.2 senere i kapittelet hvordan innkjøpsordningen fungerer som et utfyllende korrektiv til det private og hvordan den dermed bidrar til å sikre forlagene økonomisk.

De to hovedlinjene innen norsk kulturpolitikk, den tradisjonelle elitistiske og den sosiokulturelle, lokalt forankrede linjen. Opprettelsen av riksinstitusjonene og Norsk kulturråd, og utbygging av stipend- og vederlagsordninger er illustrerende for den første linjen mens samfunnshus og lokale frivillige organisasjoner er eksempler på den andre. De to har ifølge Mangset hatt ulik vekt i ulike perioder, men det er rett, sier han, å snakke om to parallellt løpende kulturpolitiske linjer gjennom hele etterkrigstiden (Mangset 1992:123).

Ifølge Mangset holdes den paternalistiske folkeopplysningstradisjonen stadig i hevd innenfor flere kulturfelt i Norge (Mangset 1992)<sup>19</sup>. Dette til tross for dette utvidete og mer demokratiske kulturbegrepet. På denne måten kan det til enhver tid regjerende kulturbegrep innenfor hvert felt påvirke politikken og praksisen på det aktuelle feltet. Det nye kulturbegrepet bragte norsk litteratur i retning av mangfold istedenfor en ren

---

<sup>18</sup> En lignende inndeling i det kulturpolitiske system i ulike strukturnivå blir brukt av Mangset når han snakker om *det kulturelle systemet* (Mangset 1992).

<sup>19</sup> Paternalisme: et forhold mellom styrende og styrte, arbeidsgiver og arbeidstgere som innebærer en nærmest faderlig omsorg og kontroll fra den styrende, og en uselvstendig stilling for de styrte. (<http://snl.no/paternalisme>)

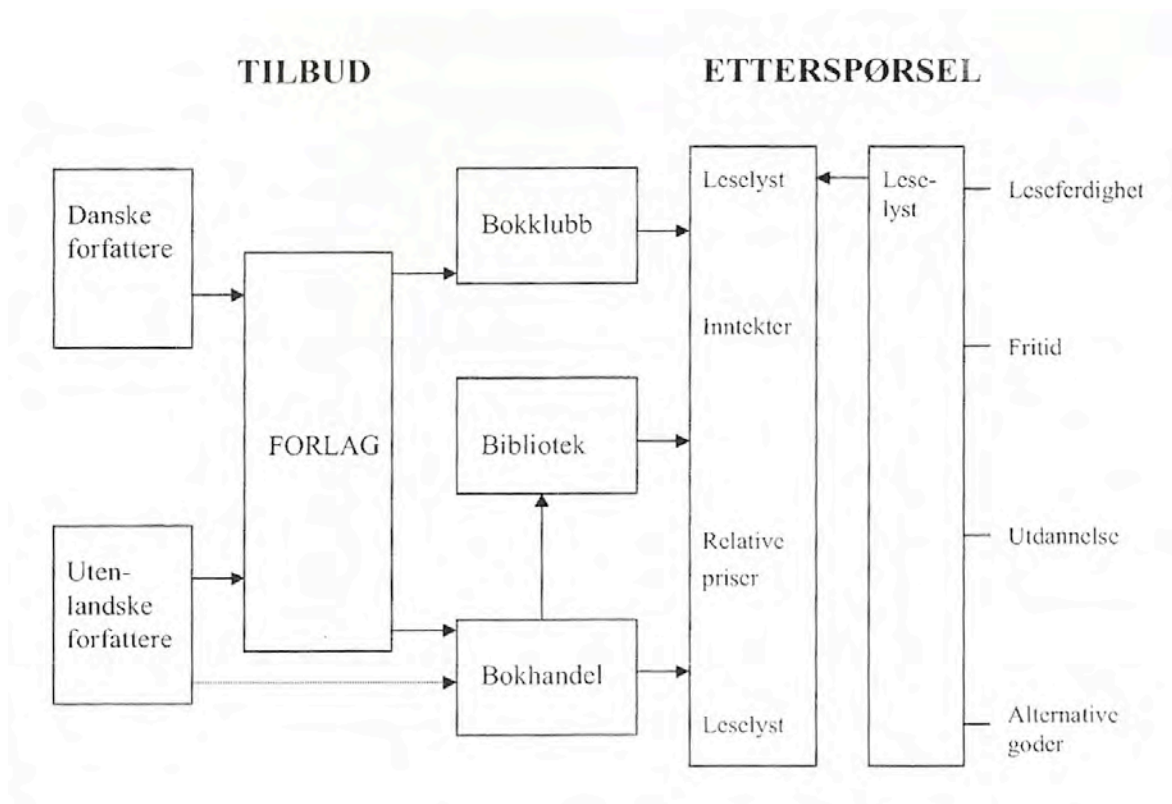
elitisering. Samtidig tar norsk litteraturpolitikk slik den utøves i dag, ikke hensyn til kun en retning av denne dikotomien helt og holdent. Det kan snarere synes som at ulike kulturbegreper får gjøre seg gjeldende i et slags samspill innenfor litteraturpolitikken.

Mangset trekker også frem at det ytes mer substansiell støtte til kulturlivet i Norge enn i flere andre vestlige land. I sin beskrivelse av forholdet mellom kulturfelt og stat fremhever han hvordan mange større norske kulturinstitusjoner får mesteparten av budsjettet dekket gjennom offentlig støtte. Dette gjør at de ikke er prisgitt etterspørselen på et marked (Mangset 1992:241). Dermed muliggjøres en stor del av norsk kulturliv, som ikke ville sett dagens lys kun ved hjelp av etterspørselen på markedet, gjennom statlige støtteordninger. Dette kan, slik jeg ser det, gjennom en nødvendig selektering av de til enhver tid eksisterende kulturproduktene på feltet, føre til en elitistisk eller mer instrumentell kulturpolitisk linje. Ordningen med kulturrådet som seleksjonsinstans åpner opp for en statlig maktkonsentrasjon i kulturfeltet som er langt høyere enn land hvor man ikke har den samme grad av statlig finansiering av kultur.

Vi er et lite språksamfunn og utgjør dermed et lite kulturmarked, men dette har også sammenheng med en sterk sosialdemokratisk styringstradisjon som har stilt seg positiv til offentlig styring. Mangset understreker at det paradoksalt nok er slik at et sterkt offentlig engasjement i kulturlivet i siste instans kan komme i konflikt med ytringsfriheten ved at institusjonene, som er avhengig av en stor andel statlig støtte, i for sterk grad er fokusert på å tilpasse seg myndighetenes ønsker (Mangset 1992:241). Dette er interessant å se på i forhold til forleggenes prioriteringer og hensyn i deres virksomhet. Gjennom min analyse av intervjuene ønsker jeg blant annet å se på om forleggerne tilpasser seg kulturrådets krav i forhold til støtte. Dette vil bidra til å besvare problemstilling 2 (s.14). Gjennom å se på hvor vidt kulturrådets krav til sjanger og form påvirker forleggerens praksis vil jeg se på hvor vidt disse statlige kravene påvirker den litterære prosess og dermed verkene i seg selv. I avsnittene som følger har jeg blant annet beskrevet kulturrådets rolle som seleksjonsorgan og finansieringsmulighet nærmere. Jeg har også tatt for meg de sentrale litteraturpolitiske ordningene.

#### 4.5 Konsekvenser av økonomisk usikkerhet

Ringstad og Løyland fremstiller en modell av det samlede bokmarkedet i sin rapport *Norsk bokbransje ved tusenårsskiftet* (2002) (Ringstad/Løyland 2002:59). Modellen har økonomisk utgangspunkt og er hentet fra det danske bokmarkedet (Hjorth-Andersen, 1996). Modellen tar utgangspunkt i tradisjonell markedsmodell med samspillet mellom tilbud og etterspørsel.



Modell 3: Tilbud og etterspørsel i de litterære prosess. Vidar Ringstad og Knut Løyland (2002)

Jeg vil med denne modellen vise hvordan tradisjonell økonomisk tankegang, hvor etterspørselen er bestemt av økonomiske forhold som priser og inntekt, i litteraturøkonomien forenes med andre forhold som i denne modellen *leselyst*. Faktoren *leselyst* er i sin tur, slik det fremgår av modellen, avhengig av flere svært ulike faktorer. Etter min mening bidrar modellen til å illustrere de sammensatte faktorene som i mange tilfeller bidrar til uforutsigbarhet og usikkerhet innen bokbransjen generelt og forlagsvirksomheten spesielt. De mange uunngåelige økonomiske usikkerhetsfaktorene rundt litterær produksjon bidrar til å forsvare den statlige støtten til feltet. Den bidrar også til å forklare forleggerens praksis.

Ved å studere den mer helhetlig vil man se at vanlig praksis innen forlagsbransjen er en såkalt kryssfinansiering der man bruker midler fra et bokprosjekt til å finansiere et annet. Ringstad fremhever denne såkalte kryss-subsidieringen som en viktig økonomisk faktor som særpreger litteraturfeltet sammenlignet med andre bransjer. Kryss-subsidiering er en måte å redusere økonomisk risiko på i forlagsøkonomien. Den går ut på at man minsker risikoen ved produksjon av såkalte usikre boktitler gjennom salg av mer sikre salgssuksesser. Denne praksisen muliggjør produksjon av såkalte smale titler uten at forlaget løper for stor økonomisk risiko (Ringstad 2005:134).

Med såkalt sikre salgssuksesser som finansieringskilde og økonomisk buffer muliggjøres en rekke økonomisk sett svært uforutsigbare bokprosjekter. Denne praksisen gjør det mulig for forlagene å gi ut bøker som de i utgangspunktet ikke aner hvordan kommer til å selge. Slik innkjøpsordningen fungerer i dag er dette også en relativt uforutsigbar inntektskilde som ikke er noe man kan basere seg på i forkant av en utgivelse.

En annen mulighet for bokproduksjon uten å gå med underskudd er å søke om statlig støtte til hvert enkelt bokprosjekt. Denne formen for finansiering muliggjør at en rekke verk ser dagens lys i Norge i dag. Men det skal her legges til at denne formen sjelden er særlig innbringende. Et større økonomisk overskudd fremkommer kun gjennom salg av et større antall av én tittel.

De usikre økonomiske forholdene er karakteristisk for forleggerens praksis og dermed også betegnende for yrket. Dette forholdet påvirker etter min mening,

litteraturens tilblivelsesprosess i stor grad. Denne måten å tenke den litterære prosess på er godt forenlig med Bourdieus påstand om at litteraturen ikke oppstår i et vakum, men i samspill med samfunnet rundt. Bourdieu fremhever hvordan omgivelsene bidrar til å skape verkets verdi blant annet gjennom kundene som i bokbransjen består av leserne. Leserne bidrar, ifølge Bourdieu, til å tilføre verket sin symbolske verdi (Bourdieu 1986:162). Med staten som en andre finansieringsmulighet bidrar også de, gjennom seleksjon av hvilke verk som får støtte og ikke, til å tilføre verkene symbolsk verdi. Dette er igjen avgjørende for salgstall og omdømme. Jeg vil sånn sett beskrive den litterære prosess som en sammensetning av flere faktorer som gjennom gjensidig påvirkning tilfører verket verdi.

#### **4.5.1 Litteraturpolitikk og litteraturpolitiske virkemidler**

Man kan diskutere hvilket kulturbegrep som gjør seg gjeldende innenfor litteraturpolitikken. Slik jeg har fortalt ovenfor, kan politikken synes å gå i flere retninger, både i retning av en påstått litterær norsk kanon og i retning av noe som kan kalles en mer sosialdemokratisk og instrumentell politikk med et mangfold av uttrykk og sjangere. De mest sentrale statlige instansene som bidrar til å påvirke litteraturfeltet er ifølge Vidar Ringstad (2005) Kultur-og kirke departementet, Norsk kulturråd, Moderniseringsdepartementet, Konkurransetilsynet samt bibliotekene (Ringstad 2005:126). Kultur-og kirke departementet har i denne sammenheng hovedansvaret for å ivareta litteraturpolitikken. Moderniseringsdepartementet skal ved hjelp av Konkurransetilsynet blant annet ivareta bokkjøperne ved å sørge for at konkurransen i bransjen opprettholdes på en lovmessig måte. Til forskjell fra andre kulturfelt er den norske bokbransjen i stor grad organisert som private bedrifter med forretningsinteresser å ivareta (ibid: 127). Dette bidrar til å sette sitt preg på hvordan litteraturpolitikken utformes. Jeg vil i det neste omtale utredninger og forskning på de eksisterende støtteordningene innenfor litteraturpolitikk siden disse i ulik grad har påvirkning på forleggenes tankegang, praksis og drift.



## 4.5.2 Fire litteraturpolitiske ordninger

Staten støtter litteraturfeltet gjennom de fire sentrale litteraturpolitiske ordningene momsfristak på bøker, bokavtalen, bibliotekloven og innkjøpsordningen.

*Momsfristaket* (merverdiavgiftsfristaket) er en direkte økonomisk støtteordning som, slik det fremgår av ordlyden, innebærer at bransjen slipper å betale moms på bøker. Fristaket er ment som en sentral del av forsvaret for en vital norsk skriftkultur. Spørsmål rundt fritaket fra moms er kommet opp igjen i forbindelse med e-boken som foreløpig er blitt momsbelagt fra myndighetenes side.

*Bokavtalen* (også kalt *fastprisavtalen*) er en avtale mellom Den norske Forleggerforening og Den norske Bokhandlerforening med formål om å styrke bøkens posisjon i Norge.<sup>20</sup> Den innebærer fast pris (senere fastprisperiode) på bøker, plikt for bokhandel til å skaffe og levere alle bøker som finnes på forlagenes lagre til kunden, bestemmelser for bokklubber, regulering av rabatter ved salg fra detaljist, abonnement og rabatter for detaljist på leveranser fra forlagene. Avtalen har sitt utspring i tanken om at det litterære mangfoldet ikke kan opprettes i et fritt marked, men at det krever særlige vilkår. Kompensasjon fra konkurranseloven<sup>21</sup> var påkrevd for at avtalen kunne inngås. Dette ble bevilget på grunnlag av vern om kulturpolitiske verdier.<sup>22</sup>

Fram til 1962 ble bøkene tatt i kommisjon hos bokhandleren, som solgte den til en fastpris og returnerte de eksemplarene som ikke ble solgt (Andreassen 2006:356). Siden denne tid har fastpristiden blitt skrumpet flere ganger frem til 2005 da det ble innført fri pris på alle bøker, bortsett fra skjønnlitteratur og sakprosa som fikk beholde sin fastpristid på fire måneder etter utgivelsesåret, og fagbøker for universiteter og høyskoler som fortsatt har en mye omdiskutert fast pris. Hele veien har bokhandlere og forleggere stått på den ene siden av forhandlingene og konkurransetilsynet på den andre. Førstnevnte har hele tiden måttet be om dispensasjon fra konkurranseloven som krever fri prisdannelse i markedet (Ringstad 2004). I 2006 ble det innført fri pris på skolebøker

---

<sup>20</sup> Den første bokavtalen ble inngått i 1962. Den nyeste versjonen trådte i kraft 1.mai 2005. Endringene innebar at også bokhandlerne i tillegg til bokklubben har mulighet til å gi opptil 12,5% rabatt på ny skjønnlitteratur.

<sup>21</sup> Konkurranseloven håndheves av Konkurransetilsynet <http://www.konkurransetilsynet.no/no/om/>

<sup>22</sup> Bokavtalen om fastpris på bøker: <http://www.bokhandlerforeningen.no/Bransjeavtalen/Bokavtalen> 31.08.11

og fastprisperioden for skjønnlitteratur og allmenn sakprosa ble kraftig redusert (Andreassen 2006:99).

Bokavtalen kan sies å både være og ikke være en del av litteratur politikken. Avtalen representerer på en side en kartellordning innen en ”kommersiell” bransje, mens når denne aksepteres er det ut fra bestemte litteraturpolitiske hensyn (Danielsen 1995: 147/148). Hensikten med faste bokpriser har hele tiden vært å sikre jevn konkurranse og lik tilgjengelighet i alle bokhandlene (Andreassen 2006:356).

*Innkjøpsordningen*, regnes ifølge Pernille Haugen (2000) som det viktigste av flere tiltak som på 1960-tallet, medførte avgjørende endringer i vilkårene for å skape, utgi og formidle ny norsk skjønnlitteratur. Ifølge Erland Munch-Petersen har innkjøpsordningen sin bakgrunn i synkende salg av ny norsk skjønnlitteratur i etterkrigsårene (Munch-Petersen 1995:60)<sup>23</sup>. Målet med innkjøpsordningen da den ble innført på fast basis med Stortingsmelding 16 (1968-69) var:

1. Å bedre forfatterens økonomiske vederlag for bøkene.
2. Å senke bokprisene.
3. Å sørge for økonomisk trygghet for forlagene.
4. Å fremme lesing av ny norsk skjønnlitteratur.

(Fjeldstad m fl 1992:43, Haugen 2000:22, Danielsen 1995:77)

Ordningen ble opprettet i 1965 og består kort fortalt i at det offentlige kjøper inn 1000 eksemplarer av hver påmeldte tittel, som så fordeles til folkebibliotekene og bokhandlene. Gjennom *biblioteksloven* er forlagene sikret minimumssalg av utvalgte boktitler som blir antatt gjennom bestemte seleksjonsprosesser.<sup>24</sup> På denne måte er forlag og forfatter garantert et minimumssalg og en minimumsinntekt samtidig som man sikrer at bibliotekene blir oppdatert på den nye litteraturen. Reglene for

---

<sup>23</sup> En mer utførlig beskrivelse av dette finnes på s.147 i *Kulturpolitikk i det moderne Norge* av Geir Vestheim (1995)

<sup>24</sup> Biblioteksloven går ut på å sikre at alle offentlige biblioteker stiller bøker og annet materiale gratis til disposisjon for publikum. Mer info på <http://www.lovdatab.no/all/hl-19851220-108.html>

gjennomføringen av innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur bygger på en avtale mellom Norsk Kulturråd, Den Norske Forleggerforening, Norsk Forleggersamband og Den Norske Forfatterforening (Haugen 2000:26). Ordningen har som siktemål å ikke bare fungere som en støtteordning for forfatterne, men vel så mye som et middel til å sikre tilgjengelighet av ny litteratur til folket med mer: det kan derfor sies å være et generelt litteraturpolitisk hjelpemiddel (Danielsen 1995:130). Ifølge Anton Fjeldstad gir innkjøpsordningen en offentlig etterspørsel som synes avgjørende for bredden i produksjonen av ny norsk skjønnlitteratur (Fjeldstad 1992:41).

Innkjøpsordningene er omtalt i forskningslitteraturen av ABM med Monica Kaasa som redaktør *Innkjøpsordningene – en sterk kulturpolitikk* (2009), Geir Vestheim *Ni liv* (2001) og Cecilie Naper *Lesestoff eller hyllefyll* (1997). Ordningen innbefatter skjønn- og faglitteratur for voksne, barn og unge samt kulturtidsskrift og musikk (Kaasa 2009).<sup>25</sup> Forlagene, som det her er snakk om, representerer de private interesser innen ordningen. I tillegg omfatter ordningen offentlige interesser gjennom stat og kommune samt litteraturfaglige interesser via forfatterorganisasjoner, bibliotekspolitiske organisasjoner, kritikerorganisasjoner og faglige universitetsmiljø (Vestheim 2001:26). Ifølge Vestheim er formålet med innkjøpsordningen å balansere ulike interesser i forhold til hverandre og få de ulike partene til å samarbeide (ibid).

Innkjøpsordningen fungerer altså på den måten at Kulturrådet, på bakgrunn av visse kvalitetskriterier, og *uten* å la seg påvirke av eksterne faktorer som media, forfatterens status eller hvilket forlag de tilhører, skal velge ut et visst antall bøker som blir antatt og dermed bevilget støtte (Haugen 2000:79). Verdt å merke seg i denne sammenheng er hvordan Bourdieu, ifølge Haugen, fremhever hvordan litteratur og språklige uttrykk kan bli mottatt vidt forskjellig alt etter hvem som uttaler seg (ibid:80). Hvordan seleksjonsprosessen til Kulturrådet foregår, og etter hvilke kriterier denne utvelgelsen skjer, er svært aktuelle temaer som dessverre ikke rommer større plass innenfor denne oppgavens rammer.

---

<sup>25</sup> Innkjøpsordningene for litteratur, ofte omtalt som innkjøpsordninga, er en norsk, statlig, økonomisk støtteordning for norske bokutgivelser. Ordningen blir administrert av Norsk kulturråd som kjøper inn 1000 eksemplarer av de fleste nye, norske skjønnlitterære bøkene for voksne, og 1550 av tilsvarende bøker for barn, og fordeler disse på bibliotekene i landet. Systemet omfatter i 2011 også ordninger for innkjøp av et mindre antall oversatte bøker for barn og voksne, faglitterære bøker for både voksne og barn.

Knut Løyland og Vidar Ringstad er de eneste som har utført større analyser av norsk litteraturpolitikk de seneste årene. Deres *Evaluering av Bokavtalen* (2009), *Hva bestemmer etterspørselen etter bøker i Norge* (2004) samt *Norsk bokbransje ved tusenårsskiftet* (2002) er blant få forskningsverk som omhandler litteraturpolitikken i Norge de siste årene. Anton Fjeldstad har skrevet *Å sette pris på bøker* (2001) om prissystemene for bøker i flere europeiske land. Terje Fredriksen har skrevet om Bransjeavtalen, litteraturlov og bokpriser i *“Den usynlige hånd” eller “Lovens lange arm”* (2003).

#### **4.6 Valg av posisjon**

Jørgen Bakke Fredriksen fremhever i sin masteroppgave om forlagsbokhandlernes tilbakekomst i norsk bokbransje distinksjonen mellom mikro- og makroøkonomi og også sammenhengen mellom dem. Han sier at det eksisterer interrelaterte begreper som fungerer i et gjensidig påvirkningsforhold. Han eksemplifiserer dette med hvordan statlig regulering (makro) påvirker individuelle aktørers oppførsel (mikro) (Fredriksen 2009:19). Min oppgave er ikke økonomisk og medievitenskaplig orientert som Fredriksens, men tar for seg dette forholdet mellom mikro og makro ut fra et sosiologisk perspektiv med utgangspunkt i forleggenes oppfatninger om disse forholdene og deres egen implementering av gjeldende lover og regler. Jeg beskriver altså forholdet mellom mikro og makro ut fra forleggerens ståsted. Dette nødvendiggjør beskrivelsen av norsk litteraturpolitikk gjennom eksisterende lovgivning og rammeverk for bokbransjen, slik jeg har gjort i dette kapittelet. I kapittel to har jeg gitt en kort historisk fremstilling av forleggenes kår og av bokbransjens fremvekst og i takt med denne, utviklingen av en norsk litteraturpolitikk. Dette for å forstå mine respondenter, forleggerne, ytterligere og kunne plassere dem og deres forlag inn i en større sammenheng.

Gjennom å anvende Bourdieus teorier i analysedelen av oppgaven har jeg diskutert følgene av dagens litteraturpolitikk. Dette for å kunne besvare problemstilling 2 spesielt og delvis også problemstilling 3 (s.14). I denne oppgaven har jeg anvendt

Bourdieu for å beskrive mekanismene i og rundt forlaget. Jeg har brukt hans teorier blant annet for å svare på spørsmål om hvorfor ikke bøker er en salgsvare på lik linje med mat og klær. Men jeg har kanskje først og fremst anvendt teoriene hans som et analyseverktøy for å beskrive og kartlegge de aktuelle forlagenes rolle innen litteraturfeltet.

Analysen tar for seg mitt eget innsamlede materiale som består av intervjuer med utvalgte forleggere. I denne sammenheng er jeg opptatt av hvordan subjektet ser et fenomen i den bestemte situasjonen. Jeg er altså ikke opptatt å forklare de bakenforliggende årsaker, men av å beskrive deres opplevelse her og nå. Det innsamlede materialet blir systematisert med utgangspunkt i de tre problemstillingene mine. I neste kapittel *Metodisk fremgangsmåte* vil jeg blant annet beskrive denne systematiseringen nærmere. I analysedelen av oppgaven blir det systematiserte materialet sett i sammenheng med den utvalgte teorien og relevant forskning som jeg har tatt for meg i dette kapitlet.

## 5. Metodisk fremgangsmåte

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for mitt metodevalg og begrunne dette, samt presentere hvordan datainnsamlingen har foregått. Aller først i metodekapitlet finner jeg det naturlig å gi en kort presentasjon av kvalitativ metode. Så vil jeg informere om hva slags datamateriale jeg har samlet inn til bruk i denne oppgaven, samt hva som kjennetegner denne typen data. Videre følger en mer omfattende innføring i den valgte metoden: *det kvalitative forskningsintervjuet*. Etter den generelle innføringen i metode kommer en beskrivelse og begrunnelse for utvalget mitt og utarbeidelsen av intervjuguide. Dernest vil jeg ta for meg gjennomføringen av intervjuene og kommentere arbeidet med ordningen av materialet. Avslutningsvis vil jeg kommentere hvilke erfaringer jeg har gjort meg i det analytiske arbeidet i etterkant av datainnsamlingen.

### 5.1. Kvalitativ metode

Kvalitativ metode er egnet til å fremskaffe åpen, detaljert og nyansert informasjon. Metoden innebærer ifølge Denzin og Lincoln (2000) å fremheve prosesser og mening som ikke kan måles i kvantitet eller frekvens (Denzin og Lincoln 2000:8). Ved kvalitativ metode ønsker man å utvikle nye teorier og hypoteser fremfor å bekrefte eller avkrefte på forhånd gitte hypoteser (Jacobsen 2005:135). Derfor kan metoden egne seg om du har lite kunnskap om fenomenet og dermed ønsker å søke åpent og bredt. Eksempler på kvalitativ metode er dybdeintervju, observasjon eller dokumentanalyse.

Det er induktiv metode som ble benyttet i denne oppgaven. Dette innebærer i følge Ryen at man slutter fra observasjoner til utsagn om generelle sammenhenger (Ryen 2006:29).

Ulemper ved kvalitativ metode kan være at informasjonen som samles inn er uoversiktlig, noe som gjør det vanskelig å sammenligne de ulike respondentene. Metoden er også svært tid- og ressurskrevende. Grunnen til at jeg finner det hensiktsmessig å samle inn kvalitativt materiale i denne oppgaven er at jeg ønsker å se på de bakenforliggende ideene og motivene til forlagsvirksomhet hos et utvalg forleggere.

Siden det, ut fra det jeg har funnet tilgjengelig, ikke finnes noe om dette emnet innen tidligere forskning i Norge, så kreves det at jeg lager mitt eget forskningsmateriale. Spesielt når det kommer til nyere og mer oppdatert litteratur og materiale om norske forhold har jeg tilgode å finne noe relevant forskning. Mangel på forskningsmateriale ble altså styrende for valg av problemstilling og videre for valg av metode.

I tillegg til eget innsamlet kvalitativt materiale benyttet jeg meg av historiske dokumenter om norsk forlagsbransje og stortingsmeldinger.

## **5.2 Det kvalitative forskningsintervjuet**

### **5.2.1 Kvalitativt forskningsintervju**

I denne oppgaven har jeg gjennomført kvalitative intervjuer med seks forleggere i seks ulike forlag. Repstad mener at det ikke finnes noe standardsvar på hvor mange intervjuer en kvalitativ undersøkelse må ha, men at man må avgjøre dette skjønnsmessig ved hvert enkelt tilfelle. Ut fra rammene for masteroppgaven og i samråd med veileder fant jeg at seks intervjuer var tilstrekkelig for å belyse ulike måter å drive forlag på og ut fra dette besvare problemstillingene. Jeg valgte å gjøre som Repstad argumenterer for, å heller gjøre grundige analyser av få intervjuer, fremfor mer overfladisk av mange (Repstad 2004:84).

Mine primærdata består altså av kvalitative forskningsintervjuer som hos Jacobsen også er kalt *det åpne individuelle intervjuet*. Metoden er ifølge Jacobsen kjennetegnet av at undersøker og undersøkt prater sammen i en vanlig dialog (Jacobsen 2005:142). Det semistrukturerte intervjuet som er det jeg har benyttet, er mest utbredt og kjennetegnes ved at man på forhånd har satt opp hovedspørsmål, men uten å fastlegge i detalj formuleringer og rekkefølgen på spørsmålene (Thagaard 2010:89, Ryen 2007:99). Det er vanlig at intervjuet blir tatt opp på bånd og videre transkribert.

Thagaard presenterer to motsatte synspunkter på hva intervjuet faktisk sier noe om. Det er en positivistisk og en konstruktivistisk forståelsesmåte. Den positivistiske går kort fortalt ut på at intervjuet beskriver en "ytre" verden der forskeren så å si er nøytral i intervjusituasjonen. Den sosialkonstruktivistiske tradisjonen, som jeg forøvrig støtter meg til, innebærer en forståelse av at forskerrollen påvirker den som intervjues. Kunnskap og forståelse utvikles dermed av informant og forsker i fellesskap (Thagaard

2010:87). Tradisjonen krever, ifølge Ryen, stor bevissthet rundt forskerrollen. Hun fremhever språkets betydning for vår oppfatning av virkeligheten og presenterer en selvrefleksiv forskerrolle (Ryen 2006:70). Thagaard argumenterer for hvordan interaksjonen mellom forsker og informant er avgjørende for informasjonen som kommer frem i intervjuet. Samtidig hevder hun at også de kulturelle og sosiale omgivelsene har innflytelse på hvordan informanten uttrykker seg i intervjusituasjonen. Jeg mener at intervjusituasjonen preges av kommunikasjon mellom to personer. Meningsdannelse blir dermed til ved at to parter bidrar til samtalen. Det som blir sagt oppstår ikke i et nøytralt vakuum, men i en situasjon der man utsettes for påvirkning av verbal og sosial art. Man skal derfor ikke se bort i fra hvilken påvirkning intervjueren har på sin informant og omvendt. Denne problemstillingen vil jeg komme nærmere tilbake til i avsnittet om gjennomføring av intervjuer.

En annen faktor som kan prege kunnskapen som kommer frem er hvordan informanten har presentert seg selv i tidligere situasjoner (Thagaard 2010:88). Det kan tenkes at respondenten har bygget seg et image eller en rolle overfor media og andre som gjør at vedkommende presenterer en slags på forhånd konstruert pakke for forskeren. Repstad fremhever at dette kan være et problem når man intervjuer ledere eller elitepersoner siden de også må ta hensyn til hvordan de representerer organisasjonen sin (Repstad 2004:93). Å avdekke en slik sosial konstruksjon er en vanskelig og kompleks oppgave. Man vil finne ulike individuelle svar. Forleggerne er strategiske aktører, og det er i deres interesser å fremstille forlaget og det arbeidet de utfører på bestemte måter, motivert av virkelighetsoppfatning og feltilhørighet. I denne oppgaven har jeg brukt litteratur om forleggerrollen for å få en større forståelse av hvilke gjengse stereotypiske roller som synes å eksistere på feltet.

Det blir ikke lettere å oppdage disse rollene ettersom Ryen argumenterer for hvordan vi gjennom ulike språklige bilder eller ulike paradigmer har ulike meningsforståelser i forhold til forskningen vi gjør (Ryen 2006:61). Grunnet mitt konstruktivistiske ståsted vil jeg i denne oppgaven vektlegge intervjusituasjonen som form. I de neste avsnittene vil tilblivelsen av mitt kvalitative datamateriale bli beskrevet når jeg tar for meg nettopp intervjusituasjonen og gjennomføringen av intervjuer.



## 5.2.2 Forskerrollen i intervjusituasjonen

Gjennom semistrukturert eller delvis strukturert tilnærming som er den valgte fremgangsmåten, er det lettere å få til en flytende og mer naturlig samtaleform med større rom for at informanten kan ta opp temaer underveis som opprinnelig ikke var planlagt å snakke om. På denne måten åpner man opp for at temaer som forskeren på forhånd ikke visste kunne være relevant kan komme frem i intervjuet.

Forskerens intervjuerrolle har blitt mye diskutert i metodelitteraturen. Et argument for en deltagende forskerrolle fremfor en mer nøytral er, ifølge Rapley (2007), at deltagelse fra begge parter i intervjuet skaper likevekt og en mer naturlig samtale. Rapley fremhever at en nøytral forskerrolle kan innebære en uheldig objektivisering av informanten. Dette kan unngås ved en mer deltagende og interaksjonistisk forskerrolle. Innenfor det interaksjonistiske perspektivet, som jeg forøvrig har valgt å benytte meg av "... fremheves gjensidighet mellom forsker og informant og betydningen av hvordan uformell utveksling og gjensidig åpenhet bidrar til utvikling av kunnskaper og forståelse." (Thagaard 2010:96). Jeg tenkte meg intervjuet som en samtale mellom to personer som begge hadde mye kunnskap om litteraturfeltet og hvor den ene (respondenten) skulle dele sine tanker og erfaringer vedrørende egen forlagsdrift og bransjen generelt med den andre (forskeren). Forskeren ble da en mindre erfaren, men fortsatt kunnskapsrik samtalepartner som kunne tillate seg å komme med innspill og refleksjoner underveis. Det faktum at jeg var en kvinne på 28 år satte nok sitt preg på intervjuet i forhold til hvordan informantene formulerte seg. Jeg vurderte det som en fordel siden det at jeg er relativt ung og uerfaren sannsynligvis satte en lavere terskel hvor informanten hadde "mindre å bevise" fremfor ved en eldre forsker. Samtidig er det å håpe at informanten likevel ikke undervurderte situasjonen og la seg på et unødvendig lavt nivå hvor viktig informasjon og sammenhenger ble utelatt for å forenkle i møte med forskeren. Det skal her være sagt at jeg vurderer meg som både tilstrekkelig kunnskapsrik og kompetent både hva faglige uttrykk angår og når det kommer til forhold innad i bransjen og informasjon om den enkelte respondent og vedkommendes forlag. Dette synes jeg tross alt at jeg fikk bekreftet gjennom intervjuene. Min intervjuerfaring fra tidligere kom godt med. Jeg følte meg stort sett komfortabel og avslappet i intervjusituasjonen, noe jeg håper og tror at hadde en positiv innvirkning på informantene. Gjennom min deltagende

samtale vil jeg si at jeg utførte det valgte interaksjonistiske perspektivet i praksis. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i neste avsnitt.

### 5.2.3 Personfokus i materialinnsamlingen

Materialet kan sies å være mer personfokusert enn fokusert på organisasjonen. Det er forleggeren og forleggers synspunkter som utgjør hovedvekten av spørsmålene.

Vinklingen gjennom problemstillingene vektlegger som sagt, idé, argumenter, oppfatning og rolle heller enn mer nøytral informasjonsinnhenting hva subjektfokusering angår.

Thagaard fremhever at forskerens perspektiv kan avvike fra informantens forståelse av seg selv (Thagaard 2010:143). Gjennom arbeidet med oppgaven har jeg bevisst reflektert over det potensielt komplekse forholdet mellom hvordan jeg som forsker oppfatter at respondenten ønsker å fremstå og min egen oppfatning og tolkning. Det er viktig å være bevisst på hvilke forpliktelser forskeren har overfor informanten og samtidig beholde den nødvendige distanse og integritet som kreves for å få til selvstendig og reflektert forskning.

Et grep som kan bidra til å løse problemet med nærhet og forpliktelser overfor informant kan være anonymisering. Dette grepet vurderer jeg som lite hensiktsmessig i dette tilfellet siden den norske forlagsbransjen er såpass liten og gjennomskiktig. En anonymisering av materialet ville også på flere måter vært som å skrive historie uten å navngi personene. Med andre ord relativt meningsløst. Jeg vurderer også spørsmålene i intervjuene slik at svarene ville vært mer eller mindre det samme om informantene var blitt lovet anonymisering.

Jeg har valgt å omtale personene jeg intervjuer for mine *respondenter* eller *informanter*. Dette valget har jeg gjort ut fra metodelitteratur som etter min mening, fremhever en interaksjonistisk forskerrolle gjennom å være individ- heller enn objekt fokusert. Jacobsen beskriver respondenten som en som selv har opplevd det vi ønsker å undersøke mens informanten er en som ikke har opplevd det selv, men som har god kunnskap om det vi ønsker å undersøke (Jacobsen 2005:169). I denne oppgaven finner jeg det riktig å benytte meg av begge uttrykkene siden materialet jeg ønsker å hente inn er både førstehånds-(respondent) og annenhånds informasjon (informant).

## 5.2.4 Intervjuguide (se vedlegg 1)

*Vet man på forhånd hva man ser etter, bør ikke noe være til hinder for å planlegge hvordan man skal samle inn nettopp den informasjonen. Forhåndsstruktur er også et godt argument for å unngå å samle inn en mengde overflødig informasjon, som i ettertid bare reduserer effektiviteten og analysens kraft (og dermed unngå overflødige bunker med data).*

(Ryen 2006:97)

Den semistrukturerte intervjuformen innebærer at man utarbeider en intervjuguide i forkant av intervjuet som er ment å fungere som en løs guide fremfor en fast plan som man følger slavisk. Jeg valgte å ta intervjuguiden til hjelp for å få belyst ulike temaer som jeg ønsket svar på, samtidig som det var åpning for at informanten kunne komme med innspill underveis. Formen ga en viss form for struktur slik at det innsamlede materialet ble lettere å samle og se under ett, samtidig som det åpnet for informasjon som jeg ikke hadde forutsett før møtet. Intervjuguide ble utarbeidet på bakgrunn av en rekke temaer jeg ønsket besvart som til sammen kunne gi meg et bilde av forlaget og gi meg svar på problemstillingene. Hele intervjuguiden dekket problemstilling nummer en. Bolk fire, åtte og ni bidro spesielt til å besvare problemstilling to. Mens bolk nummer en, to og tre bidro til å besvare spørsmål tre. Jeg valgte å ikke stille spørsmål direkte om posisjonering, men fant at dette samt svar på problemstilling tre ble besvart i første del av intervjuguiden "Type forlag". Jeg vurderte underveis og i etterkant av datainnsamlingen at ingen spørsmål i intervjuguiden var overflødige og fant at de var et godt utgangspunkt for å få besvart problemstillingene på ulike måter. Det jeg imidlertid erfarte var at vekten av de ulike spørsmålene og hvor mye vi snakket rundt de ulike temaene varierte i stor grad fra intervju til intervju. Dette fant jeg som en naturlig følge av at mine informanter hadde svært forskjellig ståsted og utgangspunkt for samtalen. Jeg har tatt for meg de konkrete innholdsmessige forskjellene i materialet i analysedelen av oppgaven.

### 5.2.5 Utvalg

Jeg var ute etter å finne eksempler på ulike måter å drive forlag på og orienterte meg blant alle forlag i Norge startet etter 1990. Jeg var opptatt av at forlagene skulle ha tilsynelatende ulike økonomiske driftsmodeller, en størst mulig variasjon i profil og dekke et bredt spekter av litteratur når det gjaldt grad av markedsorientering, vekt på økonomisk gevinst og sjangervariasjon. Variasjon etter størrelse, antall ansatte og antall utgivelser per år var et mål fra starten. Jeg fant etter hvert forlagets alder som et bedre utvelgelseskriterium enn størrelse, ansatte og utgivelser da det sistnevnte kan forandre seg mye på relativt kort tid. Ut fra endringer i bransjen historisk og ut fra en vurdering i forhold til omfang og innhold i en masteroppgave fant jeg de siste tyve år som en avgrensning. Jeg vurderte en stund å velge meg ut en type forlag og se nærmere på denne (f eks små avantgardeforlag med base i Oslo), men slo etter hvert fast etter råd fra veileder at det ville være mer interessant å se på et bredt spekter da dette ville gi et rikere bilde av utviklingen i norsk forlagsbransje.

Siden jeg har valgt et så bredt spekter av forlag som mulig, vil naturlig nok forleggerne jeg intervjuer inneha svært ulike posisjoner i sitt forlag og være svært ulikt orientert. Dette har jeg sett på som en utfordring som må taes høyde for metodisk og gjennom arbeidet med datainnsamlingen. Jeg mener likevel at forleggerne kan beskrives med noen fellestrekk. Jeg har hentet ulike beskrivelser av forleggerrollen fra utvalgt litteratur. Disse beskrivelsene og mine refleksjoner rundt forleggerrollen finner du i kapittel 2 og 3 i denne oppgaven. Forleggerne jeg har intervjuet innehar forskjellige posisjoner, arbeidsoppgaver og måter å drive sin virksomhet på, men hovedsaken er at de alle har tittelen forlegger og at de selv har tatt initiativet til å starte det aktuelle forlaget. Eksempler på hva som kan gjøre forleggerrollen svært forskjellig kan være antall ansatte, antall utgivelser, om dette er et levebrød eller en bigesjeft, om det er salgshall og kravet til profitt som står øverst på prioriteringslisten eller litterær kvalitet som står i høysetet.

Kun én av seks informanter var kvinne. Dette forholdet utgjør et reelt bilde av kjønnsfordelingen innen bransjen ut fra hva jeg kan se ved grove oversikter over norske forleggere. Jeg har forøvrig ikke tatt høyde for kjønn i mitt valg av forlag og forleggere.

En rask orientering blant norske forleggere røper at det er en solid overrepresentasjon av menn innen forlegger yrket i Norge i dag, slik det alltid har vært.

Regional- og distriktsforlagene er ikke dekket i utvalget. Heller ikke forlag med direkte politisk forankring, opphav eller støtte er representert i utvalget. Denne typen politisk orienterte forlag var det en kultur for i Norge på 70-tallet med venstresidens oppsving. Eksempler på dette er Pax og Oktober. Disse forlagene kan sies å ha en mer moderert politisk stilling i dag, med en mindre profilert politisk agenda. De fleste norske forlagene ligger i Oslo eller andre større byer. I mitt utvalg er fem av forlagene lokalisert i Oslo og ett i Bergen. Sånn sett gir også utvalget mitt et reelt bilde av de norske forlagenes geografiske beliggenhet. Igjen vil jeg presisere at dette heller ikke var noe jeg tok spesielt høyde for i utvalgsprosessen. Det var snarere en følge av praktiske omstendigheter rundt å muliggjøre et møte med forleggerne ansikt til ansikt uten at de eller jeg måtte reise så langt.

Jeg ønsker å presisere at det eksisterer former for forlagsdrift i Norge i dag som ikke er nevnt. En total oversikt er det heller ikke rom for innenfor masteroppgavens rammer. Hensikten var å trekke frem et knippe ulike former for forlagsdrift de siste tyve år for å illustrere utviklingen innen den norske forlagsbransjen.

### **5.2.6 Gjennomføring av intervjuer**

Jeg kontaktet de utvalgte forleggerne per e-post. Enkelte måtte jeg også kontakte per telefon før jeg fikk respons, men da jeg først fikk tak i dem fikk jeg imidlertid positivt svar fra seks av de åtte jeg hadde kontaktet. Forleggerne var travle, men svært imøtekommende. Det var tydelig at de ønsket å snakke om virksomheten og yrket. Jeg oppfattet dem som profesjonelle og medievanne og fikk inntrykk av at flere av dem var vant til å få lignende henvendelser fra andre studenter og fra media. Jeg valgte å booke og gjennomføre ett intervju før jeg gikk i gang med neste avtale. På denne måten hadde jeg mulighet til å "fordøye" erfaringene jeg gjorde meg underveis og dra nytte av dem ved neste intervju. I alt seks intervjuer ble gjennomført i perioden desember 2010 til mars 2011. Når jeg gjorde avtale med informantene gjorde jeg vedkommende oppmerksom på at jeg ønsket å benytte meg av en ferdig utarbeidet intervjuguide. Jeg

utviklet også et informasjonsskriv hvor jeg kort presenterte meg selv og formålet med intervjuet (se vedlegg I). Skrivet inneholdt også informasjon om taushetsplikt og anonymisering samt forespørsel om tillatelse til å bruke opptaker under intervjuet. Disse formalitetene ble også gjennomgått muntlig ved inngangen til hvert intervju. Alle informantene samtykket i å la meg bruke opptaker og til å referere og navngi dem i oppgaven.

Jeg lot respondenten selv få bestemme tid og møtested for intervjuet. Dette for at de skulle føle seg mest mulig komfortable. I de tilfellene hvor forleggeren drev sin forlagsdrift ved siden av en annen fulltidsjobb valgte respondenten å treffes ute på kafé etter arbeidstid. Dette gjaldt to av respondentene. En respondent hadde jeg avtalt å treffe på kontoret, men møtet ble flyttet til hans hjem samme dag grunnet praktiske omstendigheter. De resterende tre respondentene traff jeg på deres kontor om formiddagen. Vi satt i møterom i kontorlokalet eller ved bord ved siden av kontorpulten deres. Jeg opplevde å møtes på kontoret som mest egnet for uforstyrrede samtaler. Men jeg synes ikke det er grunn til å tro at møtestedet var av avgjørende betydning for materialet. Jeg opplevde det som mer egnet å intervju folk på deres kontor eller i deres hjem hvor vi kunne prate uforstyrret, sammenlignet med en kafé hvor det foregår mer i omgivelsene.

Ved kvalitativt forskningsintervju kan man enten samle data gjennom opptak eller ved hjelp av å notere underveis i intervjuet. Man kan også benytte seg av en kombinasjon av disse to. Thagaard fremhever at opptak er å foretrekke siden alt som sies blir bevart ved bruk av en slik metode. Hun advarer mot å notere for mye underveis i intervjuet siden dette, som hun sier, bidrar til å redusere personlig kontakt (Thagaard 2010:102). Jeg valgte å ikke notere siden jeg ønsket å være mest mulig til stede i intervjusituasjonen. Dette fordi man gjennom stadig å respondere på det som blir sagt, bidrar til at respondenten føler seg sett og forstått. Denne formen for positiv og bekreftende oppmuntring underveis kalles *prober* og er en måte å signalisere til informanten at man er interessert og at man ønsker mer informasjon. Ifølge det interaksjonistiske perspektivet til Levin og Trost er forskerens aktivt deltagende kommunikasjon avgjørende for å få til et godt intervju (Levin og Trost 2005:102).

Jeg opplevde at alle informantene var svært kunnskapsrike og profesjonelle på sitt felt. Noen av dem stilte spørsmål rundt min bakgrunn og mine kunnskaper slik at de kunne tilpasse språket og eventuelt forklare formuleringer og bransjetrykk slik at jeg skulle forstå. Andre igjen tenderte til å undervurdere mine kunnskaper om norsk bokbransje og forklare unødvendig eller virke noe belærende. Jeg forsøkte å klargjøre min stilling og ståsted gjennom informasjonsskrivet og ved at jeg var åpen om min bakgrunn og erfaring fra tidligere samt benyttet relevante ord og uttrykk i min respons underveis i intervjuet.

### **5.3 Analytisk fremgangsmåte**

#### **5.3.1 Behandling av innsamlet materiale**

Grunnet at det var lite tilgjengelig forskningsbasert materiale å sammenligne med, har jeg hatt en empirinær tilnæringsmåte i analysen. Jeg har valgt teoretiske perspektiver som hadde relevans for empirien og gjennomgående basert meg på mitt eget materiale. Thagaard mener et godt utgangspunkt for systematiseringsdelen av analysen er å starte kategoriseringen med utgangspunkt i temaene i problemstillingen(e) for deretter å inndele temaene i kategorier som viser seg i være relevante i løpet av analysen (Thagaard 2010:157). I analysen har jeg ordnet materialet systematisk etter temaer jeg fant ut fra innholdet i mitt innsamlede materiale sett i kombinasjon med temainndelingen i intervjuguiden. Intervjuguiden er, som presisert tidligere i kapitlet, bygget ut fra de tre hovedproblemstillingene. Gjennom systematiseringen var jeg opptatt av å la materialet legge grunnlaget for kategoriseringen, fremfor å bruke på forhånd gitte kategorier fra intervjuguiden. Dette fordi viktig informasjon kan gå tapt eller misforstås om forskeren velger å systematisere materialet ved å putte det inn i faste forhåndbestemte bolker.

Det er flere måter å utføre en analytisk tolkning av materialet på. Jeg har som sagt tatt utgangspunkt i problemstillingene og videre de ulike temaene for intervjuguiden for å klassifisere materialet i *enheter* for så å dele inn enhetene i *kategorier*. Thagaard fremhever viktigheten av å ha en fleksibel holdning til analysen slik at man kan foreta endringer underveis. Gjennom en kombinasjon av systematisering underveis ved hjelp av

intervjuguiden og en åpen bruk av den gjennom intervjuene forsøkte jeg å legge et best mulig grunnlag for en ikke for fast, men likevel noe strukturert kategorisering gjennom hele innsamlingen. Jeg har også i systematiseringen vært åpen for å opprette egne bolker for hvert intervju ved særskilt tematikk eller momenter som jeg vurderer som viktig, men som ikke finner plass andre steder i kategoriseringen.

Kategorisering av materialet representerer ifølge Thagaard, en interaksjon mellom forskerens forforståelse og tendenser i datamaterialet (Thagaard 2010:151). Det er viktig å være bevisst at måten vi inndeler materialet på hjelper oss til å fremstille enkelte tendenser, samtidig som det stenger for andre perspektiver. Jeg har derfor forsøkt å være tydelig på hvilke perspektiver jeg har ønsket å fremheve i løpet av analysen. Jeg vil presisere at systematiseringen førte til en reduksjon av materiale som er nødvendig i enhver forskningsprosess for å skape mening og kunne trekke slutninger. For å kunne besvare problemstillingene måtte jeg velge enkelte perspektiver ”å lese” materialet ut fra. Jeg har gjort min lesning eller tolkning på bakgrunn av utvalgte teorier presentert gjennom bakgrunnskapittel og teorikapittelet i oppgaven. Problemstillingene har på denne måten blitt besvart gjennom en veksling mellom systematisering av data og fokus på teori.

### **5.3.2 Transskribering**

Ved å transskribere intervjuene har jeg produsert mitt eget materiale som hovedgrunnlag for analysen. Jeg var opptatt av at viktig og utilsiktet informasjon kunne skjule seg i intervjumaterialet og valgte derfor å nedskrive intervjuene i sin helhet. Jeg fant det likevel nødvendig å forenkle enkelte lydord, tenkepauser og så videre, men har vært bevisst på hvilke ”tap” av informasjon dette kunne medføre. Transskripsjonen ble gjennomført på en konsekvent måte gjennom alle intervjuene. Jeg har vært bevisst på at de på forhånd satte analyseenheter eller bolkene er min egen subjektive inndeling. Andre forskere hadde sannsynligvis valgt å gjøre inndelingen på en annen måte. Gjennom transskripsjonen og systematiseringen av materialet har jeg vært åpen for at jeg kunne avdekke andre, mer naturlige og hensiktsmessige måter å dele inn på. En viss grad av



konsistens gjennom hele bearbeidingen av materialet har likevel vært nødvendig for å greie å fremskaffe et innad sammenhengende og sammenlignbart materiale.

### **5.3.3 Identifisering av mønstre, sammenheng og tolkning**

Kategoriseringen kan beskrives som en deskriptiv første fase i analysen, mens den videre tolkningen fremstår som den tolkende fasen (Thagaard 2010:152). Da jeg hadde fått en oversikt over materialet gjennom kategoriseringen var det neste steg å se mønstre og sammenhenger innad i materialet. Jeg søkte her å finne svar på *hva* og *hvordan*. Steg tre søkte svar på *hvorfor*. Det er i denne fasen at utvalgt teori blir dratt inn og relevante uttrykk og tidligere forskning kommer inn i bildet i større grad. Identifisering av mønstre var et hjelpemiddel til å finne meningsinnholdet i materialet. I denne fasen av analysearbeidet søkte jeg å finne mening med relevans for oppgavens tematikk og problemstillinger.

Ifølge Thagaard kan prosessen med å tolke dataene beskrives som en rekontekstualisering. Det vil si at vi knytter teoretisk relevante begreper til kategorier i materialet (Thagaard 2010:159). I denne tolkningen har jeg hatt fokus på å tolke på en måte som bidrar til å fremheve meningen i teksten. Meningen i teksten kan sies å oppstå gjennom forskerens subjektive forståelse som igjen er et produkt av vedkommendes faglige forankring og kompetanse. Siden tolkningen innebærer å sette fenomenet man studerer inn i en større sammenheng er det viktig å være seg bevisst *hvilken* sammenheng forskeren referer til. Presisering av perspektiv og bakgrunn er derfor avgjørende for at forskningen skal kunne skape mening og kunne komme til nytte for andre.

## 6. Presentasjon og analyse av forleggenes synspunkter

I den første delen av analysekapittelet presenterer jeg de seks forlagene i utvalget. Informasjonen sier noe om hvem de er og på hvilken bakgrunn jeg valgte akkurat dem. Videre tar jeg for meg den første av mine tre problemstillinger. Den handler om forleggenes idéer og argumenter for å sette i gang forlagsvirksomheten. Jeg har funnet det hensiktsmessig å dele besvarelsen inn i *idé* og *bakgrunn*. Da jeg analyserte mitt materiale fant jeg at bakgrunnen og innfallsvinkelen til hver enkelt forlegger syntes å ha stor påvirkning på ideen og driften. Jeg syntes å se en klar sammenheng mellom bakgrunn, fokus og profil i forlaget. For å beskrive og utdype dette nærmere har jeg blant annet brukt Bourdieus teori om avantgarde og ortodoksi.

### 6.1 Presentasjon av forlagene

#### **Agora Publishing: [www.agorapublishing.no](http://www.agorapublishing.no)**

Agora Publishing er et uavhengig forlag som drives av ekteparet Anette og Gabi Gleichmann. Deres ambisjon er å være det lille forlaget med de store forfatterne. Målet deres er å få bøker som tilhører den såkalte "verdenslitteraturen" oversatt til norsk. De planlegger å utgi mellom seks og åtte boktitler i året. Forlaget ble startet i 2009. De er antatt av kulturrådet flere ganger. Forlaget baserer seg kun på oversatt litteratur. Forlaget har to ansatte; Anette og Gabi samt eksterne medarbeidere i samarbeidspartneren Press Forlag. Agoras utgivelser distribueres gjennom Press forlag av Sentraldistribusjonen. Forlaget holder til i Bygdøy Allé i Oslo. Jeg fant forlaget interessant grunnet samarbeidet med Press forlag samt det personlige engasjementet, også økonomisk, noe som gjør forlaget særegent. Intervju med Gabi Gleichmann i ekteparets hjem på Vinderen mandag 13.des 2010 kl 10.

#### **Flamme forlag: [www.flammeforlag.no](http://www.flammeforlag.no)**

Flamme Forlag ble etablert 1. april 2008 og er formelt underlagt Cappelen Damm. Dette innebærer at Cappelen Damm har det økonomiske ansvaret mens Flamme redaksjonen har full redaksjonell frihet. Grunnen til at Cappelen Damm tok initiativet til forlaget kan

forklares ved at de ønsket en rekrutteringsarena. Forlagssjefer og redaktører er skribentene Nils-Øivind Haagenen og Bendik Wold. Flamme Forlag satser på alternative utgivelser, pamfletter, "boksinger", kortromaner og essays. Forlaget er i følge dem selv, ment å utfordre den etablerte forlagsverden i Norge. Forlaget holder i dag til i Thorvald Meyers gate på Grünerløkka i små lokaler på gateplan. Flammes utgivelser distribueres gjennom Cappelen Damm forlag av Sentraldistribusjonen og gjennom deres egen nettside, som forøvrig står for en sentral del av formidlingsarbeidet og forlagets kommunikasjon utad.

Jeg vil beskrive forlaget som en del av avantgarden som markerer seg i det urbane Oslo og som opererer i et ungt akademisk/ kunstnerisk miljø. Jeg vil beskrive redaktørene som svært engasjerte samfunnsdebattanter som ofte uttrykker seg i Klassekampen hvor de begge tidligere har vært ansatt. Jeg fant forlaget interessant på grunn av sin spesielle eierstruktur med Cappelen Damm som finansierer samt at de på beroper seg en rolle i den norske avantgarden.

Intervju på deres kontor på Grünerløkka fredag 17.desember 2010 kl 0900.

### **Gasspedal forlag: [www.gasspedal.org](http://www.gasspedal.org)**

Gasspedal beskriver seg selv som et skandinavisk mikroforlag som utgir Biblioteket Gasspedal og Grønn Kylling (arb.tittel). I tillegg deltar de i ulike samarbeidsprosjekter. Gasspedal ble startet av Audun Lindholm i 1999. Forlaget holder til i Bergen og kan beskrives som del av den litterære kanon. De opererer på mange måter på samme arena som Flamme ved at de ønsker å være en del av den litterære undergrunnsscenen i Norge. Samtlige av deres utgivelser som har oppfylt Kulturrådets formelle sjangerkrav i forhold til støtte har blitt innvilget. De ønsker å være et grensesprengende og sjangeroverskridende tillegg til det som allerede finnes. De er også opptatt av samarbeid på tvers av Nordens grenser. Gasspedal arbeider med bestilte tekster. Jeg fant forlaget interessant grunnet deres rolle som sjangeroverskridende og som en viktig stemme i den norske avantgarden. Jeg fant det også interessant på grunn av økonomien som utelukkende er basert seg på offentlig støtte. Gasspedals formelle distribusjonskanal er gjennom nettbokhandelen Audiatur som også selger Gasspedals utgivelser på nett.

Audiatur står for utsendingen av bøker for flere såkalte mikroforlag. Gasspedal var inntil ganske nylig ikke tilknyttet noen form for distribusjonsnettverk.

Intervju med Audun Lindholm på bar i Kvadraturen søndag 9.januar 2011 kl 20.

### **Kagge forlag: [www.kagge.no](http://www.kagge.no)**

Kagge Forlag ble startet av Erling Kagge i 1996. Han eier selv 88 prosent av forlaget, mens Arne Hjeltnes, Toppen Bech og Are Herrem eier de resterende tolv prosent. Forlaget har utmerket seg blant norske forlag med en driftsmargin som er betydelig høyere enn det som er vanlig. Dette ville jeg høre bakgrunnen for. Forlaget beskriver seg selv som et mellomstort forlag med et stort ønske om å utgi bøker av høy kvalitet. Jeg vil beskrive dem som et kommersielt forlag som har utmerket seg med en omfangsrik og variert backlist samtidig som forlaget driver lønnsomt. Kaggens utgivelser distribueres gjennom Sentraldistribusjonen.

Intervju med Erling Kagge på hans kontor i Stortingsgaten tirsdag 22.februar 2011 kl 10.

### **Frekk forlag: [www.frekkforlag.no](http://www.frekkforlag.no)**

Forlaget ble startet i 2009 av Nicolai Strøm-Olsen og Kristian Meisingset. Med daglig leder Christoffer M. Andersen utgjør de tre personer i forlaget. Deres mål er å utgi pamfletter til et bredt publikum som et bidrag til samfunnsdebatten. Drives av redaktørene Nicolai Strøm-Olsen og Kristian Meisingset. Jeg fant forlaget spennende grunnet sitt spesielle valg av en sjanger og brede innhold, men "smale" sjangervalg. Forlaget holder til på Grønland i Oslo og kan beskrives som en ny stemme og et nytt talerør innen mange forskjellige samfunnstemaer.

*Frekk Forlag har en klar visjon for våre pamfletter, som kan handle om ulike temaer innen samfunn, politikk og kultur. De skal ikke være enkle blockbustere, heller ikke skal de være internakademiske avhandlinger.*

([www.frekkforlag.no](http://www.frekkforlag.no) januar 2011)

Frekk forlag er tilknyttet Inter Press og deres utgivelser distribueres til Narvesen og enkelte andre utsalgssteder gjennom dem. De har også nettsalg fra egen nettside og det

er mulig å abonnere på utgivelsene. Frekks utgivelser er tilgjengelig hos Norli-kjeden vinteren 2011.

Intervju med Nicolai Strøm-Olsen på Café Stolen, Sofienberg onsdag 23.februar 2011 kl 19.

### **Piratforlaget: [www.piratforlaget.no](http://www.piratforlaget.no)**

Piratforlaget gir hovedsakelig ut skjønnlitteratur for barn og voksne, samt lydbøker i de fleste formater. Forlaget ble grunnlagt i 2004, og eies av det svenske Piratförlaget AB (40 %), Gargantua AS (40 %) og Tine Kjær (20 %).

Piratforlaget har som mål å gi sine forfattere gode og rettferdige vilkår. Forlaget har derfor en royaltymodell som skiller seg noe fra standardmodellen for honorering av forfattere. Jeg finner forlaget interessant på grunn av eierstrukturen, deres beskyttelse av forfatterens rettigheter. Forlaget holder til i Oslo og har seks ansatte.

Piratforlagets utgivelser distribueres gjennom av Sentraldistribusjonen. De er medlem av Forleggerforeningen, hvor Tine Kjær er engasjert.

Intervju med Tine Kjær i Piratforlagets lokaler i Nydalen tirsdag 8.mars 2011 kl 10.

## **6.2 Idé og argumenter for etablering og drift**

### **6.2.1 Ideen bak**

Det kan synes som at alle forlagene startet opp med en idé om å gjøre noe nytt. De hadde alle noe de ville tilføre Bok-Norge, for å ta i bruk Andreassens uttrykk. Noen fant potensialet i det rent markedsmessige og så ting som kunne gjøres annerledes og mer lønnsomt. Andre startet med ønsket om å sprengte grensene for hva som fantes av norsk litteratur og skape noe nytt og sjangeroverskridende. Dette kan peke i to retninger, innenfor tradisjonelle sjangertradisjoner og den sjangeroverskridende. Jeg trekker med dette linjer til Bourdieus ortodoks og avantgarde og Escarpits to ulike litterære kretsløp (kap 3).

Kagge forlag kan synes å tilhøre den ortodokse siden av forlagsbransjen gjennom at de ikke søker å bryte ut av de eksisterende rammene for sjanger og innhold, men ønsker å lage god litteratur innenfor de eksisterende rammene på feltet. De startet med et ønske om å utnytte markedsføringspotensialet, som de mente fantes i media gjennom pressedekning, i større grad og på nye måter enn det som var gjort i Norge tidligere. Dette for å få gode salgstall og dermed bidra til å “skape en spennende arbeidsplass” (intervju med Erling Kagge 22.februar 2011). Kagge forlag ønsket “å jobbe hardere med å ta grep og utvikle bøker fra forlagets side.” (ibid). Kagge beskriver videre hvordan de begynte å utvikle bøker mer systematisk og gjennomført og hvordan de hadde omfattende idédugnad internt om hva bøkene skulle handle om og i mange tilfeller om hvem som skulle skrive dem. Slik de jobber så er forlaget i noen tilfeller med på bokprosjektet før forfatteren har tenkt på det selv.

Rolf Yrild skriver, som gjengitt tidligere i oppgaven, om hvordan han mener forleggerrollen beveger seg i en mer forretningsmessig retning. Dette medfører, mener han, at forleggeren blir mer deltagende i hele tilblivelsesprosessen (Yrild 1984). Dette i motsetning til den forleggerrollen hvor forlegger kun mottar ferdige manus som de velger å gi ut eller refusere. Det kan virke som at Yrilds beskrivelse av forleggeren er betegnende for slik Kagge opererer. Likevel forklarer Kagge at de er svært opptatt av å lese og gi tilbakemelding på de mer eller mindre ferdige manusene som blir sendt inn til

forlaget. Sånn sett er de både oppdager og forretningsfører, slik Bourdieu skisserer to ulike forleggerroller. Oppdagerrollen kommer til uttrykk ved at Kagge er opptatt av det aspektet som handler om å oppdage nye potensielle forfatterskap som kan gjøre seg betalt over lengre tid. Samtidig gir han uttrykk for at de er nødt til å stille krav om inntjening og sånn sett kalkulere hvert bokprosjekt. Han fremhever fokuset på markedspotensiale og mediepublisitet som forlagets distinkte arbeidsmetode. Dermed kommer nok forretningsførerrollen mest betydelig frem hos Kagge forlag gjennom bevisstheten på salgspotensiale og verkets verdi her og nå (Bourdieu 1986:204, se s.33 denne oppgaven for beskrivelse av den forretningsmessige forleggeren).

Piratforlaget driver også i mange tilfeller på samme måten. De beskriver hvordan de i noen prosjekter skaper bøker i samarbeid med forfatteren. Det norske Piratforlaget startet med et ønske om å “gi en større del av kaka til forfatteren” (intervju med Tine Kjær 8.mars 2011). Økonomisk overskudd fra starten av var en forutsetning for både Pirat og Kagge. For Piratforlaget ble dette muliggjort ved at de hadde en stall med etablerte forfattere allerede fra starten av<sup>26</sup>. De ønsket å gi bedre betingelser til forfatterne med en modell med 20% royalté eller 50 % av overskuddet<sup>27</sup>. Begge forlagene beskriver hvordan en del av bedriftsidéen er basert på en kryssfinansiering som går ut på å finansiere mindre og smalere utgivelser med bestselgere slik Ringstad beskriver det i sitt kapittel om litteraturøkonomi (Ringstad 2005). Ringstad beskriver her hvordan risikoen for tap på en vilkårlig valgt tittel kan være svært stor, mens ved utgivelse av mange titler kan risikoen for tap bli meget liten (Ringstad 2005:135). Slik jeg har forklart i teorikapittelet, skisserer han en differensiering av boken som produkt (kap 3). Et kjennetegn på en kryssfinansiering i forlagsdriften er at man produserer ulike sjangre av bøker. Disse vil igjen oppføre seg ulikt i et marked. Gjennom kryssfinansiering greier forlaget å fremskaffe en relativt bred backlist i form av ulike titler og sjangre og på denne måten minske den potensielt svært høye risikoen. Denne strategien ser ut til å

---

<sup>26</sup> Piratforlaget ”arvet” stallet til sin svenske storesøster Piratförlaget og fikk på denne måten utgi store etablerte forfattere som Jan Guillou og Liza Marklund fra starten av. Siden starten har de to forlagene, som for øvrig er selvstendige, tipset hverandre om sine henholdsvis svenske og norske utgivelser som de tenker kan være aktuelt for den andre (intervju med Tine Kjær 8.mars 2011).

<sup>27</sup> Piratforlagets royaltémodell går ut på at de regner ut hva nettodelingen for hvert eneste bokprosjekt i året før blir. Det betyr at etter at man har trukket fra utgiftene på boka, så ser man hva forleggerne og forfatteren får om man deler overskuddet. Så kan forfatteren i etterkant velge om hun vil ha dette overskuddet eller 20% som er royaltéen.

gjøre seg gjeldende for flere av de aktuelle forleggenes praksis. Kravet om inntjening gjør at Kagge, Pirat og Flamme forlag kan synes å operere etter disse prinsippene. Som tidligere nevnt har de to førstnevnte hatt som krav å gå med overskudd fra dag én, mens Flamme har en målsetning om å gå i null eller med overskudd i løpet av fem år etter oppstart. I mellomtiden fullfinansierer Cappelen Damm driften til tross for økonomisk tap. Grunnet denne situasjonen kan Flamme synes å befinne seg i en mellomposisjon. Med et stort forlag i ryggen er de ikke avhengige av økonomisk overskudd for å overleve. Samtidig driver de ikke som Gasspedal som kun baserer seg på statlig støtte prosjekt for prosjekt eller på samme vis som Agora som driver ”kulturell veldedighet” av private midler fra forleggerens lomme.

Hvorfor vil Cappelen Damm finansiere dette datterforlaget når det innebærer tapt fortjeneste? Slik jeg ser det så er dette gamle tradisjonsrike forlaget (etter fusjonen mellom Damm og Cappelen per 2011 Norges største) et forlag som tilhører den ortodokse siden av bransjen. Bourdieu hevder, slik jeg har beskrevet det i teorikapittelet (kapittel 3), at forleggeriet handler om en balansegang mellom økonomisk og kulturell kapital. Siden de nyere småforlagene som kan sies å tilhøre avantgarden ofte innehar større frihet til å gjøre eksperimentelle bokprosjekter og dermed i denne økonomiske interesseløsheten oppnår stor grad av kulturell kapital. De store, eldre forlagene innehar ofte mye økonomisk kapital, men savner den kulturelle kapitalen, eller strever etter å opprettholde den. Et prosjekt som Flamme forlag kan for Cappelen Damm bida til å erverve kulturell kapital og opprettholde sitt renommé som en såkalt tung kulturell institusjon som tar kulturansvar. Flamme forlag står på sin side relativt fri til hva de vil produsere samtidig som de får den økonomiske kapitalen de trenger for å sette bokprosjektene sine ut i live. Datterselskapet kan også fungere som en rekrutteringsarena for Cappelen Damm. Flamme forlag har som et undergrunnsforlag, som de kan sies å være, en tettere forbindelse med det unge og eksperimentelle litterære miljøet. Kristian Pedersen beskriver hvordan de nye små avantgardeforlagene er en arena for litterære eksperimenter når det gjelder både sjanger, format og innhold (kap 3, s.25).

I motsetning til de mer markedsrettede Pirat og Kagge står Flamme og Gasspedals ønske om å utgi ny og eksperimentell litteratur, gjerne grenseoverskridende.



Dette for å sikre utvikling, variasjon og bredde i norsk litteratur. Begge forlagene har sitt utspring i fanziner og bærer i seg et ønske om å sprengre grensene som eksisterer i den etablerte forlagsverden i Norge. Gjennom å eksperimentere med boken som medium og med sjangeroverskridende tekster ønsker de å kommentere det som allerede er ved bevisst og demonstrativt å bryte med konvensjonene. Både Flamme og Gasspedal kan beskrives som undergrunn eller avantgarde. Lederne er alle forleggere som tar rollen som "medkunstner" og oppfordrer forfatteren til grensesprenging, sjangeroverskridelse og fornying. Lohne beskriver denne striden om grenser og innhold, status og prestisje (s.27/28). Ifølge henne oppnår man makt gjennom å erverve seg symbolsk kapital som kan oppnåes gjennom sosiale gruppers anerkjennelse. Både Flamme og Gasspedal beskriver hvordan de gjennom litteraturfestivaler, slippfester, blogger, egen hjemmeside, dagspresse, debatter og diverse litterære arrangementer og samarbeid er en aktiv del av den litterære undergrunnsscenen i Norge. Dette fungerer, slik jeg forstår det, som en sosial arena og kilde til anerkjennelsen som Lohne snakker om. Gjennom grenseoverskriding bidrar forleggerne til å definere reglene på feltet og markerer dermed posisjon. Dette kan sees i sammenheng med Bourdieus teori som sier at kunstneren har monopol på å overskride grensene (s.28). Denne formen for maktutøvelse gjennom kulturelle koder blir i Haugen sin tolkning av Bourdieu (Haugen 1998), beskrevet som uløselig sammenbundet med politisk og økonomisk makt (s.26). Gjennom utøvelsen i feltet demonstrerer aktørene sin posisjon.

Lindholm kan fortelle at ideen til Gasspedal opprinnelig var å samle flere fanziner under samme paraply. Gasspedal er opptatt av å ha "en spisset og tydelig agenda".

*Da vi startet hadde vi lyst til å sette en bestemt forlagstradisjon på dagsorden, altså da vi starta Biblioteket Gasspedal, og det var småforlagstradisjonen og chapbook formen. Vi ønsket å være en spesiell type forlag, et "indieforlag".*

(intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011)

Ved første øyekast kan det se ut som at de ortodokse forlagene forholder seg mer til samfunnet enn det avantgarden kan sies å gjøre. Avantgarden kan sies å ville stå utenfor samfunnet og ville produsere *kunst for kunstens skyld* uavhengig av markedskreftene. Men

bildet er nok mer nyansert enn som så. Gjennom å basere seg på statsstøtte er det andre regler som gjelder enn de markedsbaserte, men like fullt er det regler som man må velge å forholde seg til eller ikke. Dette gjelder sjangerkriterier og kriteriene for god litteratur. Disse kriteriene, sier Bourdieu, er ikke absolutte sannheter, men gjenstand for evig diskusjon og forhandling. Samtidig ser man at en rekke av bøkene som blir antatt i innkjøpsordningen, har en form for samfunnsaktualitet som gjør dem mer aktuelle. Gjennom et instrumentelt kulturpolitisk syn kan man forsvare at nok en bok om innvandring eller leseopplæring blir kjøpt inn. Det kan synes som at denne instrumentelle, samfunnsnyttige måten å tenke utvalg til innkjøpsordningen på står i skarp kontrast til kriterier om kunstnerisk kvalitet. Igjen ser man at disse kriteriene gjerne er motstridende med de utgivelsene som har høyest markedsverdi. Ser man på bestselgerlistene i avisen så er det svært sjelden at for eksempel en såkalt smal og gjerne sjangeroverskridende tittel eller en samfunnskritisk bok står på listen. Dette kan fortelle oss at mye av denne typen litteratur i Norge muliggjøres og holdes i live ved hjelp av noe annet enn markedskrefter. Denne rollen dekkes for en stor del av de statlige støtteordningene og primært gjennom innkjøpsordningen.

Det kan se ut som at innkjøpsordningen har en slags oppdragerrolle i og med at den fungerer som smaksdommer over hva som er god og dårlig litteratur. Denne dommen kan både sammenfalle og stå i motsetning til avantgardens ofte samfunnskritiske og systemkritiske innstilling. Avantgarden er gjerne opptatt av å utfordre innkjøpsordningens regler og grenser fremfor å overholde dem (se s.46). Den mer ortodokse siden av forlagsvirksomheten er opptatt av å operere innenfor de vante normene som allerede er innarbeidet i markedet og hos innkjøpsordningen (Bourdieu 1993b). Dette uten at de nødvendigvis blir kjøpt inn ved alle anledninger. Noen utgivelser kan også ha stort kommersielt potensiale uten å dermed gjøre seg fortjent til å bli tatt inn i innkjøpsordningen. Salgspotensiale og litterær kvalitet fungerer ikke som motsetninger, men snarere som to forhold rundt samme sak som etter litteraturpolitisk sigende skal operere helt uavhengig av hverandre. Likevel kan det i noen tilfeller synes som en bevisst holdning fra Kulturrådets side å støtte de verkene som de finner gode, men som de vet ikke ville greid seg "på egen hånd" ute i markedet. På motsatt vis kan det tenkes at man lar være å støtte kvalitetsmessig sett gode verk som man regner for å

ha stort salgspotensiale. Dette blir kun spekulasjoner fra min side, men jeg finner likevel tankerekken interessant i denne sammenheng.

Bourdieu beskriver hvordan de ulike posisjonene i produksjonsfeltets hierarkisk ordnete rom (i form av forlag, gallerier, teatre, kunstnere, skoler) samtidig er sosialt rangordnede smaksdommer som i sin tur bidrar til å forflytte smaksdommenes struktur (Bourdieu 1986:237). Gjennom dette kan smaksdommene og kampene om smakshegemoniet på feltet beskrives som en måte å demonstrere makt på. Når forleggerne i Flamme er opptatt av *å representere en smak og å utbre sin egen smak* så tolker jeg dette som at de ønsker å ta opp maktkampen om smakshegemoniet. Staten er også en aktør på feltet som kan sies å kjempe om smakshegemoniet gjennom Kulturrådet og innkjøpsordningens komiteer. Dette vil jeg komme tilbake til i neste del av analysen som blant annet handler om de statlige støtteordningene.

Som sagt så kan både Flamme og Gasspedal sies å være del av den norske litterære undergrunnen (*Litterær fløyelsrevolusjon* DN jan 2009). I artikkelen *Litterær fløyelsrevolusjon* beskrives denne underskogen som fenomen:

*En alternativ kulturoffentlighet som har ynglet under bena på de store aktørene. Den har begynt å kile. I januar i fjor startet giganten Cappelen Damm et "imprint" – Flamme Forlag – etter småforlagsmodellen.*

(*Litterær fløyelsrevolusjon* i DN Magasinet 17./18.januar 2009)<sup>28</sup>

Er det slik at de små avantgardeforlagene kjemper om makten til smakshegemoniet med de store forlagene? Forleggerne i Flamme sier de har et klart litterært program uten at det er skriftlig formulert. Bendik Wold forteller at de ønsker å gi ut kvalitetslitteratur og utgjøre en forskjell i den norske bokheimen. De er opptatt av å skille seg ut og samtidig ha en klar sammenheng innad. Han fremhever at forlaget som idé var til lenge før Cappelen Damm kom inn i bildet. Idéen går ut på å drive et mer subjektivt forlag hvor man legger sin egen smak og sine egne forutsetninger på bordet som redaktør for å få i

---

<sup>28</sup> Den litterære undergrunnen har i løpet av de siste tre-fire årene organisert nye møteplasser for utveksling av sin litteratur. Til sammen kan de sies å utgjøre en skandinavisk undergrunnsplattform for litteratur. De samles på litteraturfestivalene: *Verbale pupiller* i Århus, startet 2007, (<http://verbalepupiller.dk/>), Textival Göteborg startet 2009 (<http://textival.wordpress.com/>), *Tekstallianse* i Oslo startet 2008 (<http://www.tekstallianse.no/>)

gang en dialog. På denne måten vil de lage et nisjeforlag (intervju med Bendik Wold og Nils-Øivind Haagensen 17. desember 2010). Det kan synes som at Cappelen Damm gjennom sitt datterforlag Flamme har innsett viktigheten av å ha kulturell kapital, og de bruker dem til å vise at de tar "kulturansvar", som Flammes forleggere kaller det.

Agora ønsker å berike norsk litteratur og språk gjennom å oversette store internasjonale forfattere til norsk. Gleichmann sier han vil gi ut de bøkene han har lyst til å se på markedet som de store forlagene ikke vil gi ut. Dette betyr å gi ut de forfatterne han respekterer. "Det finns en så kallad smal litteratur. Den är smal i kommersiella sammanhang, men väldigt bred i mänsklig syn i hjärtat, i estetisk medvetenhet." (intervju med Gabi Gleichmann 13. desember 2010). Han understreker at dette er en ganske uvanlig måte å drive forlag på, kun med private penger og uten noe krav til inntjening, og forklarer dette med sin store interesse for litteratur i kombinasjon med sin gode personlige økonomiske situasjon. Gleichmann beskriver sin virksomhet som litterær veldedighet og en kjærlighetserklæring til det norske folk og til norsk litteratur. "Vissa böcker skall finnas här, det menar jag." Alle Agoras utgivelser er oversatte verk. Gleichmann mener at mye av språkets utvikling og nyansering ligger i nettopp oversettelsen.

*Så om man skall läsa något för att studera det norska språket, så är det inte hembygdingarna man skall läsa utan det är dom stora översatta författarna i norsk översättning som berikar det norska språket. Så det är lilla jag som förläggare och inte norsk, som kan bidra med att ge ut sådana böcker översatt av de bästa norska översättarna så att det norska språket berikas. Plus att mina barn kan läsa dom böckerna och inte bara mina barn.*

(intervju med Gabi Gleichmann 13. desember 2010)

Gleichmann er opptatt av hvordan det er mange store bøker i verdenslitteraturen som aldri blir tilgjengelig på vårt morsmål siden vi er et såpass lite språksamfunn. Han ønsker å bedre denne situasjonen med sine utgivelser.

Bourdieu beskriver prosessen for hvordan verk etter en viss tid kan få en klassikerstatus. Han omtaler denne konsekreringen eller helliggjøringen av verkene som det lange kretsløp hvor verket gjerne går fra lave salgstall og høy kulturell anseelse gjennom en stadig godkjenning av de som til en hver tid sitter med det kulturelle

hegemoniet for så å i sin tur bli konsekrrert. Verket får da nærmest en kultstatus som gjør at verket både kan være svært økonomisk innbringende og inneha stor kulturell anseelse. Det andre kretsløpet, det kommersielle, har kortere levetid og rask inntjening. Denne typen litteratur kjennetegnes av høy popularitet fra starten av, gjerne som bestselger, og nokså kort levetid (Bourdieu 1993b).

Gleichmann kan synes å være opptatt av denne konsekrreringen gjennom sitt fokus på internasjonale og nasjonale litteraturpriser. Når han uttaler seg i intervjuet (13.des 2010) bruker han Nobels litteraturpris som det ypperste målet på god litteratur. Det kan synes som at hans virksomhet går ut på å bringe verk til Norge som på verdensbasis allerede kan ansees som konsekrrerte, samt verk som han mener trolig kommer til å bli det. Jeg tolker det som at han ønsker å oppdage og bringe verk til Norge som allerede har eller som trolig kommer til å få høy kulturell anseelse. Hans jobb går i noen tilfeller ut på å være før litteraturpriskomiteene og andre i å finne de store internasjonale verkene av både eldre og nyere art. Han uttaler også at han bruker innkjøpsordningen som rettesnor og opererer gjerne innenfor denne fremfor å bruke den som et element til overskridelse eller korreksjon.

Frekk forlag har en ganske annerledes innfallsvinkel til forleggeri. I form av sine utgivelser i særegent format ønsker de å tilføre noe helt nytt gjennom å skape et forum for samfunnsdebatt. Idéen består i "å prøve å komme med meningsbærende essays eller reportasjer, intervjuer og den type ting som er lengre enn vanlig magasinlengde" (Intervju med Nicolai Strøm-Olsen 23.februar 2011). Utgivelsene deres er på rundt 100 sider. Målet er at man gjennom dette virkelig får muligheten til å sette seg inn i en sak. Begge forleggerne, Nicolai Strøm-Olsen og Kristian Meisingset, driver dette som del av en portefølje av medievirksomhet som handler om ulike former for politikk og samfunnsforhold som henholdsvis redaktør i Kunstforum og kulturelledaktør i Minerva.

Kan det tenkes at dette er en måte å opprettholde det kulturelle hegemoniet på? Gjennom å skape enda en plattform for maktkamp på feltet kan Meisingset og Strøm-Olsen synes på nye måter i det litterære landskapet og kanskje først og fremst i samfunnsdebatten. Målsetningen til Frekk forlag er nettopp samfunnsengasjement, å gi ut bøker som folk snakker om og å gå inn i en samfunnsdebatt. Denne formen for praksis er ikke ulik Gasspedal (Audun Lindholm), Flamme (Bendik Wold og Nils-Øivind

Haagensen) og Agora (Gabi Gleichmann), hvor alle fire har bakgrunn som skribenter, journalister og samfunnsdebattanter i ulike former. Det er ikke sikkert at det er en ren tilfeldighet at disse forlagene er de av mine respondenter som har minst fokus på inntjening. Strøm-Olsen sier de aldri har vurdert å forsøke å selge inn ideen til et større forlag. Det å starte opp er selve ideen. Mennene bak Flamme sier de aldri har vært interessert i å jobbe i et større forlag, selv om de har fått tilbud om det (intervju med Bendik Wold og Nils-Øivind Haagensen 17. desember 2010). Audun Lindholm bekrefter det samme, at han ikke har noe ønske om å jobbe som redaktør i et større forlag (intervju med Audun Lindholm 9. januar 2011). Alle forleggerne fremhever friheten det innebærer å være små som den fremste fordel ved å drive et mindre forlag. Dette spesifiserer Frekk og Gasspedal blant annet med friheten til å trykke det de vil og friheten til å delta i samfunnsdebatten på hvilken måte man skulle ønske uavhengig av en arbeidsgiver eller fagorganisasjon.

### **6.2.2 Forleggerens bakgrunn og uttryksmåte**

Kagge bruker økonomiske termer og refererer til Adam Smith og hans samfunnsøkonomiske prinsipper<sup>29</sup> for å beskrive sitt syn og meninger, mens Wold, Haagensen og Audun Lindholm bruker en mer sosiologisk Bourdieu-aktig språkdrakt. De benytter seg av ord som *smak* og *litterært felt* som naturlige termer for å beskrive sin drift. Det kan for meg se ut som at språket gjenspeiler innstillingen og fokuset i forlagsdriften. Ser man på bakgrunnen til de ulike forleggerne, stemmer dette med deres ordvalg og språk så vel som innstilling. Det er klart at bakgrunn og utdanning farger din innstilling og språket ditt. Ifølge Bourdieu er det skrevet inn i din habitus og er på den

---

<sup>29</sup> Adam Smith, britisk (skotsk) samfunnsøkonom, studerte teologi, deretter filosofi og historie. I 1776 utkom hans epokegjørende verk *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Dette utmerker seg ved stor klarhet i fremstillingen og ble i lang tid et utgangspunkt for videre samfunnsøkonomisk forskning. I sitt verk fremhevet Smith arbeidet som kilde til et lands velstand, og som den første pekte han på den sentrale betydning arbeidsdelingen har for produktiviteten. Smith mente at en forutsetning for at arbeidsdelingen kunne virke, var økonomisk handlefrihet. Når hver enkelt handlet ut fra sin egeninteresse, ville konkurransen som en «usynlig hånd» lede utviklingen mot en harmonisk tilstand til beste for alle. På dette teoretiske grunnlaget stilte liberalistene krav om næringsfrihet innad og frihandel utad. Hans verk fikk på denne måten betydning også for den politiske og sosiale utvikling. (snl.no)

måten uunngåelig (Bourdieu 1996:109). Gjennom mine intervjuer fikk jeg bekreftet min antagelse om at forleggerne var svært forskjellige både når det gjaldt bakgrunn og innstilling, de kan dermed også sies å ha svært ulik habitus. Noe som igjen manifesteres og kommer til uttrykk i språket, som etter min mening er naturlig å trekke inn i kvalitativ analyse bestående av dybdeintervjuer. Dette bidrar til å beskrive hvilket spenn som finnes innen forleggerrollen. Både bakgrunn, idé og målsetning kan variere i stor grad. Med min bakgrunn fra både økonomi og samfunnsvitenskapelige samt historisk-filosofiske fag kjente jeg igjen begrepsbruken fra de fagopprinnelsene, jeg mener å se en klar sammenheng mellom hver forleggers bakgrunn og deres språk.

Som gjengitt tidligere i oppgaven så hevder Rolf Yrlid at forleggerrollen går mer og mer i retning av det forretningsmessige hvor man ser hele bokproduksjonen mer eller mindre som en markedsplan (s.40). Escarpit fremhever *utvelgelsen* som forleggerens viktigste oppgave (ibid). Det er han som bestemmer hvem og hva som utgis. Andreassen(2006) skriver om forlagskontraktene og hvordan det gjennom forleggerfunksjonen bygges bro mellom produkt og marked. Av funnene mine kan jeg lese at forleggerfunksjonen arter seg svært ulikt for forleggerne avhengig av profil og målsetning. Jeg tolker materialet på den måten at jo mer markedsfokusert produksjonen er, jo større deltakelse i tilblivelsesprosessen har forleggeren når det gjelder detaljer og innhold. Dette gjelder også i motsatt tilfelle der kravet til inntjening ikke eksisterer. I hver ende av skalaen av mine utvalgte forleggere befinner Kagge seg på den markedsfokuserende siden av produksjonen. De har faktisk gjort det til en del av produksjonsprosessen å delta og være medskapende i bokprosjektene sine. Dette forlaget har også som et absolutt kriterium å gå med økonomisk overskudd. I andre enden av skalaen befinner Gasspedal seg, som ikke har noen målsetning i å tjene penger og som utelukkende baserer sine produksjoner på statlig støtte. Trond Haugen, litteraturkritiker i Dagsavisen og fagreferent i norsk og skandinavisk litteratur ved Nasjonalbiblioteket, beskriver følgende:

*Hvis vi tenker oss småforlagene som en vifte, så strekker denne viften seg fra de mest butikkmessige forlagene på den ene siden og de mest litterære på den andre. Selv om "butikkforlagene" også kan sies å representere viktige publiseringsalternativer til de store, har de ikke på samme måte som for eksempel Gasspedal og Attåt sin idealisme først og fremst knyttet til det litterære.*

("Litterær fløyelsrevolusjon" i DN Magasinet 17./18. januar 2009)

Til tross for dette så skal det også i denne sammenheng påpekes at markedsfokus ikke nødvendigvis står i motsetning til litterær kvalitet. Slik jeg ser det, så er markedsfokus kun en av flere komponenter som utgjør motivasjonen bak en litterær produksjon. Ifølge Bourdieu er de ulike kapitalformene (kulturell, økonomisk og symbolsk kapital) uløselig sammenbundet og kan også overføres til hverandre (Bourdieu 1995). Hans begrepsbruk bygger på termer fra markedsøkonomi og sosiologi. Jeg mener at både i analyse av begrepsbruk hos hver enkelt respondent og i karakterisering og plassering av hvert enkelt forlag på feltet så er det viktig å se på hvordan alt er sammenbundet og mangefasettert. Språket kan snarere enn å plassere en forleggers virksomhet brukes som en pekepinn til hvor hun har *hovedfokus* i sin karakteristikk av eget virke og på hvilken bakgrunn. Bourdieu skriver om *det rene og det kommersielle* i *Symbolske goders økonomi* (1996). Her tar han utgangspunkt i hvordan det kunstneriske og litterære feltet er som en speilvending av den økonomiske verden, slik jeg tidligere har nevnt. Videre sier han at det gjennom fornektelse og symbolsk kapital oppstår en verden snudd på hodet som blant annet påvirker språket på den måten at termer som forbindes med markedsøkonomi erstattes av ord som bygger opp om myten om den enestående kunstner. En forlegger til eksempel, er en eufemisme for "bokkjøpman" eller kjøper av litterær arbeidskraft (Bourdieu 1996:98). Dette synes jeg gjennom mine funn å finne tendens til. Jo mer markedsrettet forleggeren synes å være, desto mindre "redd" er han for å ta i bruk markedsøkonomiske termer og ord. Og på motsatt vis synes det i noen grad å være slik at de mer avantgardistiske forleggerne er mindre opptatt av økonomi i sin drift og også i måten å ordlegge seg på. Dette betyr ikke at de i møte med meg fornektet de økonomiske aspektene ved driften. De er snarere åpne om dette når jeg



spør. Tendensen er slik at jo mer avantgardistisk produksjonen synes å være, desto mindre økonomisk motivert er driften. Dette kommer jeg nærmere inn på i neste del av analysen som handler om forleggenes oppfatning av økonomiske vilkår.

### **6.3 Økonomiske vilkår og rammebetingelser**

Gjennom å ta for seg de ulike forlagenes økonomi og deres forhold til inntjening kan jeg nyansere og utdype ulikhetene i holdning og virke ytterligere. Statlige støtteordninger og markedsfokus utgjør etter min mening viktige komponenter i dette bildet.

Bransjeavtaler, fagorganisasjoner og spesielt innkjøpsordningen er sentrale elementer i forleggenes oppfatning av økonomi og rammebetingelser på feltet. I det følgende har jeg presentert deres oppfatninger om økonomi og rammebetingelser i forhold til deres egen virksomhet. Jeg har også forsøkt å avdekke maktstrukturer og har sett på ulike muligheter og hindringer som de ulike forlagene står overfor.

I problemstilling 2 bruker jeg ordlyden *økonomiske vilkår*. Med dette mener jeg hvilke muligheter forleggerne har for drift. Da med spesiell vekt på økonomiske forhold. Med *strukturelle rammebetingelser* er jeg opptatt av hvilke bransjemessige og kulturpolitiske rammer som gjelder for forleggerne i dag. Jeg vil understreke at jeg i min analytiske fremstilling ikke har hatt til hensikt å gjengi et mest mulig detaljert og fullstendig bilde av hva som faktisk finnes, men snarere vært opptatt av hva forleggerne selv er opptatt av og deres meninger om økonomi og rammebetingelser i forhold til egen virksomhet. Jeg finner det spesielt interessant å se på forskjeller og kontraster i hvordan de ulike forlagene forholder seg ulikt til innkjøpsordningen og de litteraturpolitiske rammebetingelsene forøvrig.

Siden problemstillingen (s. 14) er såpass omfattende og mangefasettert, fant jeg det hensiktsmessig å sortere funnene mine i seks underkategorier: *innkjøpsordningene*, *fastprisavtalen*, *Forleggerforeningen*, *distribusjon og markedsføring*, *lønnsomhet* og *fremtiden*. Kategoriene er utledet fra det jeg fant dekkende for mitt innsamlede materiale, sett i kombinasjon med de ulike temaene som jeg delte inn spørsmålene mine i i intervjuguiden. Jeg vil her understreke at jeg har latt materialet være den styrende faktoren for inndelingen av kategorier.

### 6.3.1 Innkjøpsordningen og støtteordninger generelt

Alle forlagene er tilhengere av innkjøpsordningen. Kagge og Flamme mener innkjøpsordningen for sakprosa burde bli større. Innkjøpsordningen og nullmoms er de eneste støtteordningene for litteratur som fungerer, ifølge Kagge. Alle andre ordninger er det vanskelig å se hva man får ut av. Det meste av Flamme sine inntekter kommer fra innkjøpsordningen. Forleggerne forteller at stammen i deres økonomi er statlig. Dette til tross for ganske bra salg på flere titler. Flamme er opptatt av hvordan innkjøpsordningen har bidratt til å skape et miljø. De mener innkjøpsordningen har bidratt til å skape en flora av norske forfattere, litteraturfestivaler, fanziner med mer. Dette underbygger påstanden om at innkjøpsordningen har bidratt til å skape mye av det litterære miljøet i Norge og at det ikke hadde vært mulig uten.

Flamme synes antallet sakprosabøker som blir støttet hvert år er altfor lavt og at kriteriene for støtte er vage. De mener dette skyldes et sjangerhierarki med skjønnlitteratur på toppen og viser til poetokratiet (som går ut på at noen skjønnlitterære forfattere *oppdrar oss*). Flamme har fått kjøpt inn alt de har søkt om til innkjøpsordningen og er fornøyd med at de ”..fortsatt ikke har blitt nulla, bank i bordet.”<sup>30</sup> (intervju med Haagensen og Wold 17. desember 2010).

Agora har også fått alle bøkene de hittil har søkt om innkjøpt, hittil 5 bøker. Gleichmann forteller at han også personlig har fått beste skjønn for de siste utgivelsene sine fra sentrale personer i Kulturrådets komité. Dette innebærer at utgivelsene har ekstremt høy kvalitet, sier han. Gleichmann mener at innkjøpsordningen åpner opp for fantastiske muligheter og at norske forleggere generelt er bortskjemt av staten gjennom innkjøpsordningen og bransjeavtalene. Det samme sier Strøm-Olsen i Frekk forlag som påstår at det med dagens støtteordninger ikke er så vanskelig å være forlegger i Norge. Frekk forlag (startet i 2009) har hittil ikke sendt noen titler inn til innkjøpsordningen, men kommer ifølge Strøm-Olsen sannsynligvis til å gjøre det i fremtiden.

---

<sup>30</sup> Bøker fra medlemsforlagene i Forleggerforeningen blir automatisk innkjøpt ved oppmelding og forlagene må levere hhv. 1000 eks. (skjønnlitteratur for voksne) og 1550 eks. (skjønnlitteratur for barn) av hver tittel til distribusjon. Dersom tittelen ikke tilfredsstiller rådets krav (nulling), får ikke forlaget betaling for de bøkene som allerede er utsendt. Medlemsforlag som ikke kan eller vil bære en slik risiko, kan i hvert enkelt tilfelle be om å bli behandlet som ikke-medlem, og mot betaling få tittelen vurdert før den sendes ut.

(Kilde:[http://www.forleggerforeningen.no/nor/om\\_dnf/hva\\_gjoer\\_forleggerforeningen/innkjoeopsordningene](http://www.forleggerforeningen.no/nor/om_dnf/hva_gjoer_forleggerforeningen/innkjoeopsordningene))

Forlegger Kjær i Piratforlaget mener innkjøpsordningen ikke er optimal siden dens dom uansett er subjektive vurderinger. Hun stiller spørsmål til hva man kan erstatte den med og uttrykker at hun tror det er bedre å ha en innkjøpsordning på bøker hvor man har en minimumsterskel for laveste nivå for innkjøp. På denne måten kunne man hatt en større forutsigbarhet i forhold til hva som blir tatt inn i ordningen og hva som blir utelukket (Intervju med Tine Kjær 8.mars 2011). ”Hva er mangelfull litterær kvalitet?” spør hun. Jeg forstår henne som at Piratforlaget er opptatt av å holde seg innenfor rammene for det Kulturrådet gjennom Innkjøpsordningen definerer som litterær kvalitet. I en bransje som kjennetegnes av økonomisk usikkerhet er det forståelig at forlagene ønsker mest mulig forutsigbarhet når det kommer til inntjening. Likevel finner jeg en ganske ulik innstilling til innkjøpsordningen og inntjening generelt blant forleggerne jeg har snakket med. Piratforlaget står sånn sett i motsetning til Flamme og Gasspedal. Forlaget gir uttrykk for et ønske om mer standardisering og forutsigbarhet. Mens Flamme og Gasspedal har et slags dobbeltforhold til innkjøpsordningen gjennom at de både nyter godt av fordelene ved å bli kjøpt inn, samtidig som de er opptatt av å bryte med sjangerkonvensjoner og til dels ser det som sin oppgave å bryte dem. Gasspedal ønsker til og med å fungere som et korrektiv til innkjøpsordningen og har ved flere anledninger kritisert den, blant annet for å være for fastlåst i sjanger og format. Lindholm mener at innkjøpsordningen på denne måten har hatt en veldig normerende funksjon i norsk litteratur siden det for eksempel er vanskelig å få en sjangerblandende bok godkjent fordi man er nødt til å melde på etter kategori. Han forteller om hvordan de i starten var veldig opptatt av å oppmuntre forfatterne til å skrive ting som gjerne falt utenfor innkjøpsordningens kriterier og at de oppfattet de store forlagene som veldig vanetenkende og firkantet.

*En av de få programerklæringene vi kom med var at vi ville få forfattere til å skrive gjennom å utfolde seg innenfor et annet format, vi ville la dem utfordre andre former enn de som var godkjent av de offentlige instansene da. Og det tror jeg at har veldig mye for seg. Samtidig så er det såpass mange fordeler med å gjøre noe som faller inn under innkjøpsordningen at jeg innrømmer at jeg har tilpassa meg det.*

(Intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011)

Samtale mellom flere forleggerne i norske mikroforlag i det ukentlige tirsdaysarrangementet *Litteratur på Blå* om "Å starte forlag" 4.10.2011 bekrefter dette<sup>31</sup>:

*En del mikroforlags produksjon passer ikke inn i sjangerspesifikke kategorier/kriterier. Støtteordningene er basert på publisering i bokhandel, de er basert på sjanger og mediespesifikke / formspesifikke produkter.*

(<http://litteraturpabla.no>)

Samtidig virker det som at mikroforlagene hyller innkjøpsordningen som en fantastisk mulighet, men at det også for dem handler om hva som finnes "utenfor" den. Dette i et ønske om å tilvirke litteratur som ikke hadde blitt til innenfor "mer ordna former". Lindholm trekker også frem hvor begeistret han er for innkjøpsordningen og hvordan den, om man er flink til å planlegge og til å søke, muliggjør veldig mange bokprosjekter. Innkjøpsordningen tilpasser seg over tid når det oppstår nye behov i feltet, forteller han og sier seg enig i min formulering om at det på denne måten vil være mulig "å være i en evig forhandling med innkjøpsordningen hvor den vil etterstrebe å tilpasse seg." (Intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011). Lindholm mener at en byråkratisk instans på denne måten blir en del av hele den kreative prosessen. Sånn er det i Norge, fastslår han. Og sier videre at dette er noe, om enn ikke forfatterne, så i alle fall forleggerne er svært bevisste på.

*De (forleggerne) tenker hele tiden innafor de kategoriene som er godkjent og stimuleres av innkjøpsordningen. Innkjøpsordningen er en usynlig medforfatter på alle norske bøker.*

(ibid)

### **6.3.2 Fastprisavtale**

Når det gjelder fastprisavtalen så er det enighet blant forlagene om at det er lurt å beskytte det norske bokmarkedet med en fastprisavtale som bidrar til å sikre bredde i både bokhandlerleddet og i utgivelser. Som Kjær uttaler det i forhold til fastprisavtalen:

---

<sup>31</sup> Deltagere denne kvelden var Det stille forlaget, Transfer Forlag, Feil Forlag. Mer info om deltagere og arrangement på: <http://litteraturpabla.no/a-starte-forlag-3/>

“Det er en del ting som gjør at lille Norge må holde på et rammeverk hvor vi kan få fram nye litterære stemmer og hvor leserne får et bredt tilbud.” (intervju med Tine Kjær 8.mars 2011). Gleichmann i Agora mener at forleggerne skjemmes bort og at norsk forlagsbransje dyrkes frem på falske markedspremisser gjennom fastprisavtalen.

*Jag tror att förlagen är överbeskyddade i Norge. Hade de sålt cement skulle de varit i fängelse allihop för länge sedan. Böcker och kultur har ett högre värde där man värnar om bildning, språk, intellekt. Detta sker genom kultur, genom denna viljan till att skapa ett bra samhälle. Jag tror på den fria marknaden samtidigt.*

(intervju med Gabi Gleichmann 13.des 2010)

Kagge støtter også opp om troen på det frie marked. Samtidig ser han at visse reguleringer må til for at litteraturfeltet i Norge skal eksistere.

I kapittel 2 har jeg beskrevet det historiske forløpet til fastprisavtalen svært kort. Der har jeg beskrevet og gjengitt kilder som sier at vi går i retning av et stadig mer markedsstyrt prissystem i norsk bokbransje. Flere av forleggerne jeg snakket med mener også at dette er tilfelle. Strøm-Olsen mener at det er noe sykt i norsk bokbransje siden såpass store deler av den holdes i live ved hjelp av statsstøtte. Han og Kjær mener begge at vi vil se et enda større 'topp ti' fokus fremover. Samtidig eksisterer det, etter min mening, en undergrunn i avantgardebevegelsen som representeres av blant andre Flamme og Gasspedal. Vi ser at nye formater vokser frem, eksempelvis Frekk sine utgivelser i magasininform i lengre format (krysning mellom bok og magasin) og Gasspedals animerte poesi. Kjær mener vi vil komme til å se en nødvendig avskalling i bokhandlerleddet i tiden fremover. Kagge og Strøm-Olsen trekker begge frem hvilken uforholdsmessig god bokhandlerdekning vi har i Norge sammenlignet med andre land.

Du skal ikke lenger enn til de andre skandinaviske landene før du ser at utviklingen går i retning av stadig færre utsalgssteder. Også sørover i Europa, for eksempel i Tyskland, ser man den samme utviklingen. Nettbokhandlere og en stadig økende interesse for engelsk litteratur har nok noe av skylden for dette, men det er grunn til å tro at de faste bokprisene bidrar til å holde liv i mange distriktsbokhandlere rundt om i landet, uttaler Strøm-Olsen. Gjennom at de store forlagene, som tidligere nevnt, eier de aller fleste bokhandlerne i Norge, kan man si at fastprissystemet indirekte

støtter de store forlagene. Er det slik det er ment fra statens side? Det er nok blant annet på grunn av dette at Strøm-Olsen mener at staten holder liv i bokbransjen på en kunstig måte. Dette kommer jeg tilbake til også i neste avsnitt, som handler om hvordan også Forleggerforeningen kan utgjøre en maktfaktor på litteraturfeltet.

### **6.3.3 Forleggerforeningen som maktfaktor**

Fire av mine seks informanter er medlem av Forleggerforeningen, som er forleggenes bransjeorganisasjon.<sup>32</sup> Medlemskap eller ikke medlemskap har vært kilde til mye debatt og splid i forlagsbransjen de siste årene. Konkurransesvridning og kryssregnskap med vertikale eierskap kan synes å forsterke ulempene ved å ikke være medlem. Dette fordi medlemskap i noen tilfeller har ført til at boktitlene har blitt prioritert i de store forlagsbokhandlernes hyller. Enkelte titler fra forlag som ikke har medlemskap har blitt stengt ute fra salg i bokhandlerkjedene som nesten uten unntak eies av store forlag som alle er medlem av Forleggerforeningen. Denne formen for forfordeling fører til en maktkonsentrasjon i bransjen. Strøm-Olsen i Frekk forlag sier han er klar over medlemmenes fordeler. Samtidig argumenterer både han og Lindholm (som ikke er medlemmer) for fordelene med å stå utenfor med større frihet og fleksibilitet. Strøm-Olsen fremhever at du uten medlemskap står fri til å uttale deg i debatter om litteraturpolitikk og lignende. Dette veier opp for at man må stable på bena et større salgsapparat på egenhånd om man velger å stå utenfor.

Forlegger i Piratforlaget, Tine Kjær, sitter i dag i styret i Forleggerforeningen og sier at hun heller vil være med på å påvirke politisk fra innsiden enn å sitte på utsiden og ”rope og rase” (Intervju med Tine Kjær 8.mars 2011). Forlagsetikk og vertikal integrasjon er noen av tingene de har jobbet med i Forleggerforeningen den siste tiden, forteller hun. Da Piratforlaget søkte om medlemskap ble de først avvist på grunn av sin radikale royaltymodell. Senere ble de ønsket inn i varmen da de var mer etablert og

---

<sup>32</sup> Forløperen til Den norske forleggerforeningen ble stiftet i 1875 ved navnet Den norske Forlagsforening. Fra 1895 ble organisasjonen landsdekkende for en stadig voksende gruppe av norske forleggere. Den har siden den gang hett Den norske forleggerforening (Ringdal 1995). Foreningen er en bransjeorganisasjon for forlag som representerer den vesentlige del av bokomsetningen i Norge. Foreningen tar hånd om fellestiltak og service overfor medlemsforlagene og har en bred kontaktflate overfor myndigheter, organisasjoner og presse i inn- og utland. Forleggerforeningen er forhandlingspart overfor Kulturrådet i fastsettelsen av økonomiske rammer og arkpriser i de ulike innkjøpsordningene. (<http://www.forleggerforeningen.no> november 2011)

hadde bevist at de greide å stå på egne ben i noen år. Dette til tross for at de hadde holdt på den samme royaltymodellen, forklarer Kjær.

Av mine informantere forlag så er for øvrig Frekk forlag og Gasspedal ikke medlem, mens Piratforlaget og Kagge er det. Agora forlag er indirekte medlem gjennom sin samarbeidspartner når det gjelder distribusjon og marked, Press forlag. Flamme forlag er medlem, i likhet med moderselskapet Cappelen Damm.

#### **6.3.4 Distribusjon og markedsføring**

Gasspedal har tenkt alternativt når det gjelder distribusjon og markedsføring og gått egne “underskogsveier”. De selger sine utgivelser på noen utvalgte større, sentralt beliggende bokhandlere som Norli Universitetsgata og Tronsmo samt Norli Galleriet Bergen. Lindholm forteller også om alternative måter å drive markedsføring og salg på gjennom kreativitet og aktiv bruk av nettverk. Nylig har DSSP<sup>33</sup> blitt en distribusjonskanal som et alternativ til de store forlagenes Sentraldistribusjonen<sup>34</sup> og Forlagssentralen<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup>Distribusjon for skandinavisk småpresse (dssp) ble etablert i 2008 og er et prosjekt tilknyttet og drevet parallelt med Audiatur bokhandel. Hovedambisjonen med initiativet er å skape en stabil salgs- og markedsføringskanal for norske og skandinaviske småforlag, samt å øke bokhandelbransjens bevissthet overfor det som produseres av bøker og tidsskrifter på de mindre forlagene. Tilbudet har kommet som et svar på at de mindre forlagene ikke finner de etablerte distribusjonskanalene i Norge som et reelt alternativ for mindre aktører grunnet blant annet prisen det koster å være tilknyttet. Audiatur stilte derfor fra våren 2010 med utvidet distribusjons- og lagringskapasitet av bøker/tidsskrifter tilpasset småforlagenes og tidsskriftenes budsjetter. (Kilde: <http://www.tekstallianse.no/2011/06/16/distribusjon-for-skandinavisk-smapresse-dssp/esse>)

<sup>34</sup> Sentraldistribusjon (sd.no), er et distribusjonsselskap for bøker som eies av forlaget Cappelen Damm AS. De er det andre store distribusjonsselskapet i bokbransjen, i tillegg til Forlagssentralen. De distribuerer og lagerfører årlig over 13.000.000 bøker fordelt på 29.000 titler for 114 forlagskunder. Sentraldistribusjon distribuerer nærmere 50% av bøkene til det norske bokmarkedet. Omsetningen i 2008 var 161,7 millioner kroner. (Kilde dsl.no)

<sup>35</sup> Forlagssentralen ANS (forlagssentralen.no), er Norges største bokdistributør og leverer logistikk- og rapporteringstjenester til ca 200 forlag og vareeiere i bokbransjen. Boksentralen, den første distribusjonssentralen for bøker i Norge, ble opprettet i 1922 av bokhandlere og forlag. Boksentralen var en felles ekspedisjonssentral som samordnet bestillinger og utsendelser av bøker. I 1964 opprettet Gyldendal og Aschehoug Forlagssentralen ANS, og i 1973 gikk Boksentralen inn som en del av denne. Forlagssentralen eies i dag av Gyldendal ASA og H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) AS med 50% hver. (Kilde dsl.no og forlagssentralen.no)

Piratforlaget bruker andre kanaler. Kjær forteller at de bruker Sentraldistribusjonens web mye til informasjon for bruk i markedsføring. Der ligger oppdatert informasjon om statistikk og salgstall på ulike titler på alle utsalgsstedene i Norge som SD distribuerer til. Hun mener at distribusjonen burde vært billigere, men er ellers svært fornøyd med SD. Ønsket er å nå ut til flest mulig. Dette gjør de blant annet gjennom å ha utvalgte titler på bensinstasjoner og matvarebutikker og lignende i tillegg til bokhandel. Kjær kaller denne typen konsumenter for massemarkedet.

Frekk forlag er i likhet med Kagge opptatt av å benytte seg av de ulike titlenes markedspotensial i forhold til aktualitet og mediedekning for å kommunisere bøkene sine ut til markedet. Frekk bruker Interpress<sup>36</sup> i tillegg til Norli-kjedens nettverk til å distribuere bøkene sine. Strøm-Olsen kjente som redaktør av Kunstforum<sup>37</sup> godt til Interpress fra før. Han forteller at dette er hovedgrunnen til at Frekk forlag valgte dem som distributør. Han kan fortelle at de har fått mye mediepublisitet hittil og at det har vært lettere å få bøkene inn i bokhandlerne enn først antatt. Strøm-Olsen mener at de selv må jobbe mye hardere med salg og med å selge inn et konsept sammenlignet med store etablerte forlag som Gyldendal og Aschehoug, som får ting i distribusjon uansett. Han forteller at de har ansatt en egen person nå for å utnytte markedspotensialet i utgivelsene mer til det fulle. Han fremhever at Meisingset (medforlegger) og han selv først og fremst er redaktører, ikke markedsførere eller salgspersoner.

Kagge forteller at de fleste bøkene deres blir solgt gjennom bokhandelen. Han trekker frem det fantastiske bokhandlernettet som han mener preges av stor tilgjengelighet og god kvalitet. Kagges bøker distribueres gjennom Sentraldistribusjonen (som for øvrig eies av Cappelen Damm) til de aller fleste bokhandlere i Norge inkludert

---

<sup>36</sup> Interpress Norge AS er landets eneste åpne distribusjonskanal for magasiner. De distribuerer nærmere 2000 magasiner over hele Norge. Selskapet eies av Reitangruppen (Kilde: [interpress.no](http://interpress.no))

<sup>37</sup> Kunstforum er et tidsskrift som kommer ut i papir fire ganger i året. Papirutgaven fokuserer på dybdeartikler, presentasjoner av aktuelle kunstnere, intervjuer, kunstbøker og markedsanalyse. Nettsiden [www.kunstforum.as](http://www.kunstforum.as) oppdateres ukentlig med egne artikler, anmeldelser, og byreportasjer. Magasinet og nettstedet er en bred utgivelse som dekker samtidskunst og historisk kunst både nasjonalt og internasjonalt. (Kilde: [kunstforum.as](http://kunstforum.as))



alle kjedebokhandlene. Deres medlemskap i Forleggerforeningen muliggjør blant annet dette.

Forleggerne i Flamme forlag gir uttrykk for at de gjerne skulle sittede igjen med mere, for mye går bort i de ulike salgsleddene. De har et markedsføringsbudsjett, men også de fremhever i likhet med Strøm-Olsen at deres kompetanse ligger ikke på markedsføring. De har derfor nylig fått inn en person til å ta seg av denne delen av forlagsarbeidet. Både Flamme og Gasspedal gir uttrykk for at med mer tid og penger kunne de utnyttet salgspotensialet for hver enkelt tittel bedre.

Agora forlag hyrer inn Press forlag til distribusjon og markedsføring. Dette kan sees som en noe ukonvensjonell måte å gjøre det på, men Gleichmann, som var med å starte Press, mener at den løsrevne formen å drive Agora på bidrar til å opprettholde kvaliteten på utgivelsene. På denne måten er han ikke avhengig av å utgi et visst antall utgivelser for å brødfø sine ansatte, men kan hyre inn gode medarbeidere på prosjektbasis etter behov.

Det kan se ut som at Kagge og Piratforlaget integrerer markedsføring mer som en del av forleggeri og bokproduksjonen. Dette kan sies å være karakteristisk for de mer kommersielle forlagene siden deres produksjon som nevnt heller er et tilsvar til markedets etterspørsel enn en produksjon uavhengig av disse hensynene. Når målet er å skape best mulig litteratur, som også faktisk selger såpass at man kan overleve på det, så må forleggeren nødvendigvis operere på denne måten, om ikke med alle utgivelser, så i alle fall med en del produksjoner. Dette er slik jeg forstår Kagge og Kjær når de uttaler seg om sitt syn på markedsføring og forhold til salg. Fokuset på markedsføring henger selvsagt nøye sammen med fokuset på salg og inntjening. Dette vil jeg si mer om i neste avsnitt.

### **6.3.5 Lønnsomhet**

*Det är en stor ära att lägga pengar på stor litteratur. En del folk ger bidrag till folk med handikapp eller ger andra donationer, vi gör det i kultur.*

(Intervju med Gabi Gleichmann 13. desember 2010)

Gleichmanns utsagn bekrefter Bourdieus påstand om forkastelsen av økonomien.

*Oppkomsten av et kunstnerisk eller litterært felt er som en speilvendning av den gradvise framveksten av en økonomisk verden, for i dette feltet er markedets positive sanksjoner enten uten betydning eller til og med ansett som negative.*

(Bourdieu 1996:97)

Bourdieu beskriver som tidligere nevnt, fordommene mot de kommersielle kreftene som en sentral drivkraft innen litteraturfeltet (Bourdieu 1986:163). Gleichmanns form for kulturell veldedighet kan forståes og forklares gjennom en romantisk myte om kjærlighet til kunsten og litteraturen. Samtidig, og kanskje mer nærliggende å tro, kan tanken også ha sitt utspring i en mer instrumentell idé om at litteratur er godt for menneskene og at man derfor må støtte opp under den. På denne måten kan forleggerne sies å gjøre en god gjerning ved å produsere litteratur. I forståelsen av at litteraturen ikke overlever uten dem, blir de selv en slags god hjelper som tilrettelegger for at skapelsen av litteraturen skal skje. Forleggeren som forretningsmann kommer i skyggen av forståelsen av den selvoppofrende kulturarbeideren. Dette bygger opp under både forholdet til økonomi og den typiske terminologien innenfor kulturelle kretser. Likevel er ikke dette bildet så unyansert som det kan se ut til i min fremstilling hittil. Gjennom min empiri finner jeg som sagt et bredt spekter av måter å forholde seg til inntjening på og alle grader av økonomisk fokus. Bourdieu mener at den romantiske kunstforståelsen hvor man er uavhengig av økonomi, taper terreng. Gjennom stadig nye former for samarbeid mener han at kulturell produksjon mister sin selvstendighet (Bourdieu 1996:97).

Dette kan etter min mening diskuteres med tanke på de stadig økte bevilgningene over kulturbudsjettet. Samtidig bevilges disse midlene, som nevnt i forrige avsnitt, etter visse kriterier. Hvorvidt litteraturen noen gang har vært fri er et svært vidt spørsmål, men det vi kan slå fast og som jeg stadig kommer tilbake til i denne oppgaven, er hvordan litteraturen blir til i samspill med omgivelsene og samfunnet rundt. Økonomiske forhold er en faktor som spiller en uunngåelig rolle for enhver forlegger uansett markedsfokus og litterært prosjekt. Både markedskreftene og de statlige støtteordningene påvirker i hver sin forstand litteraturen. Jeg finner det interessant å se

på om den statlige støtten som tradisjonelt sett av mange har blitt regnet som fri, både muliggjør og former litteraturen innenfor de kriterier og rammer som til enhver tid gjelder. På et vis blir litteraturen til gjennom et rammeverk av økonomiske forhold. I det videre vil jeg skissere de ulike forlagenes målsetning og situasjon når det gjelder lønnsomhet.

Målet med Frekk forlag er ifølge Strøm-Olsen ikke å bygge opp et stort forlagshus, men å få til et overskudd og penger til lønninger som vil komme til å øke etterhvert som de forhåpentligvis går bedre og bedre. De har etter første driftsår fått støtte av Fritt Ord. De to forleggerne startet med å spytte inn egenkapital med tanken om at salget skulle generere nok penger til at de greide seg videre. Kjær forteller at de var helt avhengige av å ha svenske Piratförlaget i ryggen for å starte. Aksjekapitalen er det eneste de selv har investert. Senere har alt overskudd gått tilbake til forlaget til nye produksjoner. Lindholm beskriver Gasspedal som et non-profit fritidsforetak. Forlaget fullfinansieres fra bunnen av gjennom søknader. Han forteller at han har søkt Bergen kommune, Fritt Ord og Kulturrådet om støtte. Det finnes masse muligheter mener Lindholm. Til tross for dette kan han fortelle at han ved en anledning brukte opp alle sparepengene sine på noen Gasspedal-utgivelser som ble litt dyrere enn beregnet. Dette kan synes som den selvoppofrende kulturarbeideren som setter litteraturen fremfor alt annet og som ikke ser økonomi i noen produksjon.

Kagge har derimot vært opptatt av at forlagsdriften skal være lønnsom fra dag én. Kagge fremhever likviditet som viktig siden forlaget har så store utlegg underveis i produksjonen uten garanti for at disse pengene vil tjenes inn igjen. De var i flere år Norges mest lønnsomme forlag. Kagge mener nøkkelen til dette kan ligge i å bevisst bruke medieoppslag som del av markedsføringen og i det å være sulten i forhold til salg. Han mener deres bøker ikke er bedre eller dårligere enn bøker som eldre forlag som Aschehoug gir ut. Slik jeg forstår ham, så mener han at en god arbeidsplass og god økonomi ikke er en motsetning til god litteratur. Han mener snarere at god økonomi er en forutsetning for å kunne produsere gode utgivelser.

Flamme har en avtale med Cappelen Damm om å bli lønnsomme innen 5 år etter oppstart.<sup>38</sup> Inntil da er forlaget fullfinansiert av Cappelen Damm. Haagensen trekker frem at det paradoksalt nok fungerer slik at jo mer (økonomisk-) avhengige de er av Cappelen Damm, jo mer uavhengige har de vært. Dette forstår jeg som at pengene de får fra Cappelen Damm har mindre føringer og hensyn knyttet til seg enn om Flamme skulle basert sine produksjoner på innkjøpsordningen og markedskreftene alene. Størst mulig frihet er et ønske og en forutsetning for produksjon av avantgarde-litteratur.

Hvor fritt Wold og Haagensen står kan det være delte meninger om i og med at de faktisk har et krav om økonomisk overskudd innen 5 år etter oppstart. I hvilken grad dette har noen effekt på valg av utgivelser, er uvisst. Uansett så er, slik vi har slått fast, litterær produksjon uløselig knyttet til økonomi på et eller annet vis. Hvordan dette hensynet påvirker valg innen forlagsdriften, er et interessant spørsmål. Gjennom spørsmål om økonomi og innkjøpsordningen skjønner jeg at forleggerne med ulik vektning baserer seg på salg (altså markedet) og statlige støtteordninger. Måter å "unngå" disse to på er en god privatøkonomi eller eierskap av et annet forlag som er villig til å satse pengene sine.

Mine respondenter sier at den største fordel med å være liten er at man er friere enn de større aktørene i bransjen. Dette stemmer også med Bourdieus beskrivelse av de store og små forlagene (Bourdieu 1986). Spørsmålet som da kan stilles, er hvilken av disse to, markedskrefter eller statlig støtte, som gir størst frihet.

### **6.3.6 Fremtiden**

Bourdieu beskriver hvordan forlagene over tid enten må bli større eller mindre ettersom de blir eldre. Han sier at den banen som leder fra avantgarde til konsekkrering og den som leder fra småforlag til stort forlag utelukker hverandre. Det lille kommersielle forlaget har like små utsikter til å bli ett stort konsekkrert forlag som sjansen for at en stor kommersiell forfatter med tiden vil bli ansett som en konsekkrert avantgardeforfatter (Bourdieu 1986:216). Forlagene det er snakk om i denne oppgaven har et aldersspenn på 2-17 år.

---

<sup>38</sup> Flamme eies av Cappelen Damm. Dette innebærer full økonomisk støtte med et månedlig driftsråd med eierne. De har full redaksjonell frihet. Lignende eierrelasjoner er Kolon og Tiden overfor Gyldendal og Oktober overfor Aschehoug.

Kagge forlag utgjør det eldste av disse. Kagge selv forteller at han ikke hadde planer om å drive forlaget såpass lenge som han nå har gjort, da han startet virksomheten. Forlaget vokste i flere år før det de siste to årene har blitt mindre. Vel vitende om at forlaget av økonomisk nødvendighet må bli enten større eller mindre, sier Kagge seg fornøyd med å ha nådd vekstpunktet og blitt litt mindre. Han trekker frem fordelene ved å ikke være for store i forhold til fleksibilitet og frihet. Gjennom overskudd øker forlagets størrelse og dermed de allmenne kostnadene og tvinger dermed forlaget til å søke et enda større overskudd og som igjen fører til massespredning og den popularisering dette medfølger (ibid:17).

Flamme ønsker å bidra til at underskogen vokser, til rekruttering av nye forfattere. Forleggerne ønsker å utgi forfatterskap og bidra til å skape et litterært miljø i Norge. Ifølge Bourdieu ligger mye av forleggerens oppgave i å påføre verket anerkjennelse (Bourdieu 2006). Gjennom å opprette et litterært miljø og en *fanskare* kan forleggerne i Flamme opprettholde sin makt som smaksdommere og forsette å overføre institusjonell anerkjennelse og høy kulturell kapital til sine verk. Flamme ser ikke for seg å skape e-bøker. For dem er det papirboken som medium som gjelder fremfor noe. Jeg vil si de er et avantgardeforlag som bruker egenskapene til papirboken som medium som middel til å krysse grensene for konvensjonelle produksjoner.

Det samme gjelder på mange måter Lindholm og måten han driver Gasspedal på. Han uttaler at han for øyeblikket har lyst til å fortsette omtrent som nå med ganske lite aktivitet, kun et par utgivelser i året. Han ønsker i tillegg å gi ut noen prosjekter som er helt nye med helt nye navn slik som Gasspedal Animert som er nytt av fjoråret. Han begrunner den begrensede aktiviteten med at dette ikke er hans hovedvirke og forteller at han har ideer til hva han hadde ønsket å gjøre med forlaget om han hadde kunnet gjøre dette på full tid. Men legger til at det for øyeblikket ikke er aktuelt. Lindholm ser også fordelene med å være liten. Slik jeg forstår det så er det nærmest en nødvendighet for å være et avantgardeforlag.

*Jeg synes egentlig det er greit å være en sånn liten sildrende bekk som er viktig og som nærer kulturen eller områdene rundt istedenfor å måtte ha en viss output, rekruttere så og så mange forfattere. For jeg vet egentlig at da vil jeg ikke kunne gjøre sånn som jeg har lyst til. Da vil jeg ikke kunne bare gi ut det som jeg synes er veldig bra.*

(Intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011)

Agora ønsker å produsere maks 7-8 titler hvert år som et lite eget *minus-profit* foretak som Gleichmann uttaler det. Han mener at ved produksjon av flere titler vil det være vanskelig å opprettholde kvaliteten på hver utgivelse. Han ønsker selv å ha full kontroll over hele tilblivelsen av hver bok i alt fra innhold til design.

Bourdieu fremmer en teori om litterær kvalitet som proporsjonal motsetning til økonomisk inntjening (Bourdieu 2006). Denne tankegangen kan det se ut som at Gleichmann slutter seg til ettersom han setter litterær kvalitet i sentrum for sin produksjon. Økonomisk gevinst er ifølge ham selv overhodet ikke et mål for den litterære produksjonen.

To år gamle Frekk forlag ønsker å bli større og lønnsomme i tiden fremover. De har ikke ambisjoner om at det skal bli et fulltidsforetak, men at det kan utgjøre ett av flere prosjekter i "porteføljen" til de to forleggerne. De ulike gesjeftene til forleggerne utgjør til sammen en sterk og mangefasettert kulturell kapital. Et slags kvalitetsstempel settes på de ulike prosjektene de driver frem. Strøm-Olsen sier de vil fortsette å være på papir, men vil også gradvis gå over til digital, noe han selv ikke har helt troen på siden han er usikker på hvordan dette med digitale bøker vil utvikle seg. Kanskje 25% av leserne til Frekk etterhvert vil ha utgivelsene digitalt tipper han. Strøm-Olsen synes å se en generell tendens til mer og mer ensretting i norsk bokbransje, alla 'topp 10'. Likevel virker det som at han mener at driften av Frekk er ganske uberørt av denne utviklingen.

Kjær i Piratforlaget tror i likhet med Strøm-Olsen at bransjen går mot mer og mer ensretting. Hun mener at kjedestyringen har gått langt og tror det vil skje en nødvendig avskalling i bokhandlerleddet. Hun mener det i fremtiden vil bli mer nettsalg. Fordelen med dette, sier hun, er at det på denne måten er lett å opprettholde bredde siden du slipper lagerrollen som bokhandelen må slite med. Forlaget planlegger å lansere flere e-bøker i fremtiden og også se nærmere på barnebokaspektet for e-boken. Ellers later hun til å ville fortsette driften som før.

## **6.4 Forleggerne og forlagenes rolle på det litterære feltet**

I mitt avsnitt om forleggerrollen (s. 33) har jeg gjengitt hvordan Escarpit beskriver forleggeren som en *muliggjører*. Alle forleggerne synes å se hull og muligheter i det som allerede eksisterer i norsk forlagsbransje og videre posisjonere seg ut fra dette som noe annerledes enn det som allerede eksisterer. De vil gjøre noe nytt eller gjøre noe bedre enn det eksisterende, de har noe å tilføre det norske litteraturfeltet snarere enn å være én av mange like. Vi er, som beskrevet innledningsvis, et lite språksamfunn og en relativt liten og ung nasjon. Her er det ikke plass til mange av samme sort. Min empiri tilsier at forleggerne kjenner godt til de andre aktørene i bransjen og vet å posisjonere seg og skille seg ut seg fra de andre. De ulike respondentene mine befinner seg på ganske ulike steder i feltet. Min antagelse på forhånd viste seg dermed å stemme. Hvor i feltet og hvilken rolle de ulike forlagene ønsker å ha, er det dette avsnittet vil handle om.

### **6.4.1 En kompromissløs fortropp**

Bourdieu beskriver, som sagt i kapittel 3, forleggeren som ”skaperen av skaperen”. Han beskriver forskjellen mellom de ”kommersielle” og de ”kulturelle” virksomhetene og hvordan forlaget og forlagets navn og omdømme fungerer som en merkevare som setter sitt preg på deres litterære produksjoner (Bourdieu 2006:16).

Janike Kampevoold Larsen, litteraturforsker og leder av juryen som utpekte en litterær kanon i 2007:

*Det kretsen rundt Gasspedal og Attåt gjør, er ikke først og fremst å synliggjøre litteratur, men å skape den. Disse folkene har et blikk og en kompetanse som er helt uomgjengelig og som nå har begynt å informere de store forlagene.<sup>39</sup>*

(Litterær fløyelsrevolusjon DN 2009)

Min informant Audun Lindholm er en av flere småforleggere som er intervjuet i samme artikkel. Han uttaler i denne sammenheng at de norske småforlagene er offensive svar på

---

<sup>39</sup> Forlaget Attåt: <http://forlagetattat.wordpress.com/>

en presset situasjon der det blir mindre og mindre plass til visse typer litteratur (Litterær fløyelsrevolusjon DN 2009). Lindholm sier i mitt intervju at det er interessant å se på i hvilken utstrekning man faktisk er et alternativ eller en protest. Dette finner jeg interessant i forhold til Bourdieus beskrivelse av avantgarden som grenseoverskrider (s. 28/29). Lindholm mener at hvis man skal gjøre noe kompromissløst må man ha ryggen fri. Han har lyst til at Gasspedal skal være noe kompromissløst som kun følger ideene som han og de aktuelle forfatterne har, hundre prosent (intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011). Ideen for ham var å utgjøre en slags alternativ sfære fra kulturlivet. Lindholm ønsker at Gasspedal kan være en type aktivister som ser hvor det til enhver tid er huller å tette i det norske litteraturfeltet. Han finner det interessant å se på hva man kan gjøre for å få nye ting ut til lesere som ikke blir gjort på grunn av vanetenkning og slapphet eller at ingen tidligere har fått ideen.

*Så hvis man ser på hele det litterære Norge som et slags litterært økosystem så er jo vi bare en bitteliten del, men da en del som responderer veldig til det som skjer andre steder i feltet da. Hvis jeg ser noen som starter et prosjekt som ligner på det jeg har gjort og de har mye mer ressurser, så gidder jo ikke jeg å gjøre det samme for færre lesere og mindre medieoppslag og sånt.*

(intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011)

Gasspedal har blitt beskrevet som en fortropp. Det er en beskrivelse som ikke var med fra starten av, men som har blitt brukt ved flere anledninger senere, forteller Lindholm. De er åpne for nye formater og medier selv om de hittil har lagt veldig stor vekt på papir og layout. De har ønsket ”å rendyrke det som papirboka kan gjøre” og å vise hva som kan gjøres på alle de frontene som til enhver tid oppstår. Poesi i animasjonsfilmformat under labelen Gasspedal Animert er eksempler på dette. Gasspedal kan sies å operere som oppdager fremfor forretningsfører gjennom at de stadig leter etter nye formater og ”huller å tette”.

Lindholm sier at det må være en merverdi i det om det skal være noen vits for forfattere å utgi på Gasspedal. Der større forlag kan tilby penger og et stort distribusjonsnett, kan Gasspedal tilby maks kontakt og oppfølging samt fullt fokus på å få til hvert enkelt prosjekt på aller beste måte. Lindholm forteller om en iherdig og omfattende satsing på verket i alle deler av tilblivelsesprosessen. De gjør grundig



redaksjonelt arbeid. En layout kan eksempelvis bli til gjennom en flere dager lang workshop med forfatter, designer og forlegger.

*Vi har en målsetning om å ha bedre papir, bedre typografi og en mye mer gjennomarbeida helhet enn det de store forlagene gjør. Det er det vi kan tilby våre forfattere.*

(Intervju med Audun Lindholm 9.januar 2011)

Flamme ønsker å være en annen portal til skrivermiljøet, rekruttere på en annen måte. De mener de er eieren, Cappelen Damms *kulturelle alibi*. Forleggerne i Flamme uttaler at de har et klart litterært program og ønsker å gjøre en forskjell i den norske bokheimen. De ønsker å være forleggere på en annen måte gjennom å være tydelige på hva de selv står for.

*Forlaget står for ett uttrykk, en slags slagside, som vi har tenkt kunne være bra for feltet.*

(intervju med Bendik Wold og Nils-Øivind Haagensen 17.desember 2011)

Slik jeg tolker dette så er Flamme i likhet med Gasspedal, begge avantgardeforlag, oppdagere fremfor forretningsførere. De er opptatt av å bryte grenser og skape nye ting fremfor å lage kassasuksesser innenfor vante konvensjoner. Likevel har forlaget som nevnt, økonomiske krav å forholde seg til. Jeg skjønner at et hett tema blant forleggerne er hvor vidt slike forhold påvirker den litterære prosessen og valg av utgivelser.

Frekk forlag mener at Flamme er det norske forlaget som ligner mest på dem selv. Dette må slik jeg forstår det, være på grunn av størrelse og evne til nyskaping. Begge forlagene har to forleggere som har svært mye de skulle ha sagt når det kommer til det innholdsmessige og tilsynelatende også alle andre forhold rundt utgivelsene sine. Når det gjelder økonomisk situasjon og type utgivelser, er de svært forskjellige. Norge har høy kvalitet når det gjelder tidsskrifter og magasiner, sier Strøm-Olsen, og legger til at denne delen av bransjen har mer bevilgede midler nå enn før. Han mener utgivelsene deres er enestående og banebrytende, "ikke en i rekka liksom". På denne måten utgjør Frekk noe nytt. De er oppdagere fremfor forretningsførere.

## 6.4.2 Konsekrering og smådriftsfordeler

Agora er oppdager i den forstand at Gleichmann bringer en rekke utenlandske verker til Norge. Han er ikke opptatt av å sprengre grenser i form av nyvinninger når det gjelder format og innhold, men å bringe litteratur som har høstet internasjonal anerkjennelse til Norge i form av gode norske oversettelser i et godt layout- og designmessig format. På denne måten kan han også sies å være som forretningsfører å regne, vel å merke i den forstand at han ikke har økonomisk overskudd som hovedmålsetning (se *forretningsfører* og *oppdager* beskrevet i 3.4). På denne måten finner verken jeg eller Gleichmann selv noen eksempler på forlag i Norge som er deres like. Forlagsdrift ut fra en privatpersons egen bukselomme synes ikke å være normen.

Gleichmann er svært opptatt av litteraturprisene. De bidrar til å gi verket høy kulturell kapital og fører i mange tilfeller til konsekrering/ klassikerstatus. Verkene Gleichmann oversetter, har i mange tilfeller allerede høy kulturell kapital i det internasjonale markedet, eller de er forventet å få det. Forlaget kan sies å bringe allerede konsekrerte verk til Norge og kanskje først og oversette verk som Gleichmann selv mener vil gjennomgå konsekreringen og dermed bli stående i verdenslitteraturen. På sikt blir det spennende å se om Agora forlag likevel viser seg å være en gullgruve ved at de etter hvert sitter på rettighetene til en rekke verk som kan synes å bli som klassikere å regne. Ifølge Bourdieu så er denne delen av det litterære kretsløpet svært langsiktig (se kapittel 3). Det blir spennende å se hvor Agora er om noen tiår fra nå.

Kjær i Piratforlaget mener de store forlagene har en viktig rolle og funksjon. Hun mener at forlaget hennes kan tilby noe annet enn de store forlagene. Dette blant annet gjennom tett oppfølging og større avkastning til forfatterne.

*Vi har ikke store fancy lokaler og sånt, men vi bruker en del penger på forfatterne våre.*

(intervju med Kjær 8.mars 2011)

Slik jeg ser det er Piratforlaget forretningsfører i de fleste av sine produksjoner. Gjennom sine store kommersielle navn, både norske og skandinaviske, som

krimdronningene Anne Holt, Lisa Marklund og Unni Lindell<sup>40</sup> sikter de seg inn på bestselgerlistene. Samtidig har de en bred backlist fordelt på flere sjangre (fortrinnsvis krim og barnebøker). Forlaget opererer heller innenfor gitte sjangerkonvensjoner enn å søke å bryte dem. Kjær vil ikke sammenligne dem med ett spesielt forlag, men jeg synes å se flere likhetstegn ved Kagge forlag og andre kommersielle såkalte *småforlag*.

### 6.4.3 Gründer og kremmer

Kagge fremstiller seg selv som kremmer og gründer. Han mener forlaget er gode nok litterært sett, på høyde med de store forlagene som Aschehoug og Gyldendal. I likhet med Pirat er de forretningsførere i de fleste produksjoner. Dette gjennom at de stadig er på jakt etter den gode bokideen som kan slå an salgsmessig og at de satser mye på presseoppmerksomhet og salg for å holde målsetningen om en lønnsom forlagsdrift. Den store salgssuksessen julen 2011 er boken *Hel ved*. Dette bokprosjektet er etter min mening et typisk eksempel på måten Kagge opererer på. I en artikkel i Aftenposten 10/12 2011 fremgår det hvordan forlaget selv kom opp med ideen og så fikk journalist og forfatter Lars Mytting til å forske på emnet og skrive boken over en treårsperiode. Produksjonen har ført til at forlaget har truffet blink og et opprinnelig opplagstall på 4000 eksemplarer er nå 106 000 (Aftenposten papirutgaven 10/12 2011).

*Det akselererer så vanvittig. Slikt skjer av og til med bøker i Norge, det er nesten urettferdig at folk samler seg sånn rundt én bok. Det er et slags litteraturens Joker Nord. Ingen kjenner spillereglene, sier Mytting selv.*

(<http://www.aftenposten.no/kultur/Kjrlighet-p-kubbe-6717444.html> 12/12 2011)

Det virker som at det er en konsentrasjonen av kulturell kapital blant den mer nyetablerte delen av litteraturfeltet, i avantgarden/undergrunnen. Den største konsentrasjonen av økonomisk kapital per tittel ligger hos de nye forlagene som tilhører det kommersielle kretsløpet. Det er hos forlag som Vigmostad og Bjørke og Spektrum og at de "kjappe pengene" ligger. Dette er forlag som har toppet bestselgerlistene i

---

<sup>40</sup> Lindell har kun barnebokserien *Nifse Nella* og *Gullkorn fra barnemunn* på Piratforlaget. Krimbøkene hennes har de siste årene blitt utgitt på Aschehoug.

Norge de siste årene og som har ligget på topp i lønnsomhetsstatistikken blant forlagene.

#### **6.4.4 Imprint som kilde til kulturell kapital**

De eldste veletablerte forlagene som Gyldendal og Aschehoug står for konsekkrering og høy økonomisk kapital samtidig som de stadig må jobbe for å opprettholde sin kulturelle kapital. Som sagt tidligere så kan et såkalt imprint<sup>41</sup> som Flamme bidra til å opprettholde den kulturelle anseelsen for et forlag utad. Forleggerne i Flamme mener at det var nettopp dette som var motivasjonen bak Cappelen Damms ønske om å ha Flamme som imprint. Gjennom Flamme kan Cappelen Damm kommunisere at de tar kulturansvar og bidra til å skape en rekrutteringsarena for nye norske forfattere (intervju med Wold og Haagensen 17.desember 2010).

En annen måte å beskrive dette på er at de gjør det for å styrke sin kulturelle kapital. Etter fusjonen mellom Cappelen og Damm i 2007 kan nye Cappelen Damm AS beskrives som den store, men nye jypingen blant de etablerte forlagene. I en slik posisjon er det viktig å styrke den kulturelle kapitalen for å vise at de ikke bare er en døgnflue som kan produsere bestselgere her og nå, men de vil også være et betydelig forlag som også satser langsiktig. Flamme kan være deres måte å uttrykke interesseløshet på, noe som ifølge Bourdieu bidrar til å opprettholde den symbolske kapitalen et forlag og all kunstproduksjon for øvrig er avhengig av for å opprettholde prestisje.

Jeg har tidligere beskrevet hvordan Haugen (2000) og Bourdieu (1996) hevder at de estetiske verdimålene ikke er faste, men at målene for kunstnerisk kvalitet er i stadig endring. Min tolkning er at Flamme og Gasspedal som en del av undergrunnen/ den litterære avantgarden, styrer denne maktkampen gjennom bevisst å fremprovosere og krysse grensene for de etablerte litterære sjangrene. Gasspedal tar bevisst på seg rollen

---

<sup>41</sup> Imprint: betegnelse brukt av større bokforlag om utgivelser innen spesielle områder eller om utgivelser knyttet til bestemte forleggere (snl.no/imprint). Ett og samme forlag kan ha flere imprinter; de forskjellige imprintene brukes for å markedsføre bøkene mot bestemte konsumentgrupper. I noen tilfeller skyldes bruken av imprinter også at større forlag overtar andre, mindre forlag, og fortsetter å bruke navnene på de tidligere forlagene som imprinter, dette gjelder spesielt om de overtatte forlagene har spesialisert seg på områder som det store forlaget ikke har en etablert aktivitet innen. Et imprintnavn kan se ut som et vanlig forlagsnavn og gi inntrykk av å være et eget forlag. Ofte vil dette også i en viss grad være tilfelle gjennom at det er en egen redaksjon for hvert imprint som i større eller mindre grad opptrer som et selvstendig forlag.

som et korrektiv til de eksisterende støtteordningene gjennom å ta et oppgjør med kriteriene for støtte og fastlåste sjangerkriterier. Ifølge Bourdieu manifesteres dette i ortodokse og avantgardegrupper som kjemper om hegemoniet på feltet.

#### **6.4.5 Plassering på det litterære feltet**

Av forlagene i utvalget er nok Kagge og Piratforlaget de som ligner hverandre mest hva idé, målsetning og produksjon angår. Jeg opplevde at det lå svært varierende grad av forretningssans/ -fokus bak nyetableringene. Forlagene i utvalget mitt har sånn sett helt ulike utgangspunkt og målsetninger, ikke bare for produkt, størrelse og driftsmåte, men også for det økonomiske og for hvordan de forholder seg til innkjøpsordningen og den regjerende litteraturpolitikken. Ut fra forlagenes idé, mål, distribusjonsmuligheter og forhold til økonomi har jeg plassert hvert av dem på litteraturfeltet. Mitt teoretiske utgangspunkt var Escarpits og Bourdieus to litterære kretsløp; det kommersielle og det kulturelle.

Jeg har plassert Kagge og Piratforlaget innenfor det kommersielle kretsløpet. De har som mål å drive økonomisk lønnsomt og å holde seg innenfor kjente sjangerkonvensjoner. De ønsker bestselgere og håper på høye salgstall, men ser verdien av en bred backlist av høy kvalitet. De har ikke tro på topp-10 bestselgere alene. Begge er medlem i forleggerforeningen og bøkene deres distribueres derfor gjennom Sentraldistribusjonen. De retter seg mot et bredt publikum og produserer bøker innen flere sjangre.

Agora forlag kan gjennom sitt samarbeid med Press forlag og på grunn av sin formkonvensjonelle utgivelseslinje, sies å tilhøre det kommersielle kretsløpet de også. Men utfra målene for driften er det motsatt i forhold til at det ikke er et mål i seg selv å tjene penger på driften. Produksjonene skjer uavhengig av utsikter for økonomisk inntjening. Det er den litterære kvaliteten som står i sentrum for utgivelsene, sier forleggeren. Men forlaget ender likevel opp i det kommersielle kretsløpet når man ser på produkter, tilblivelse og distribusjonskanaler, slik Escarpit gjør (1971). Når det gjelder det markedsføringsmessige så er Agora atypisk det kommersielle kretsløpet ved at de sier de ikke er opptatt av å markedsføre bøkene sine, foruten å tilgjengeliggjøre dem i de

fleste av landets bokhandlere gjennom opptak i innkjøpsordningen. Dette kan slik jeg tolker det, ha en sammenheng med troen på at god litteratur selger seg selv til de som vet å finne frem til det. Denne innstillingen kan være et resultat av fordomsfullheten mot markedskreftene som eksisterer innen det kulturelle kretsløp, slik jeg har beskrevet det i analysekapittelet (kap 6). Ser man på fokus når det gjelder forleggerens kriterier for utgivelse, har Agora forlag trekk fra både kommersiell og ikke-kommersiell tankegang. Slik jeg forstår Escarpit og Bourdieus kretsløpstankegang så tilhører Agora likevel det mer tradisjonelle, sjangerkonvesjonelle kretsløpet. Men innen dette kretsløpet finnes variasjoner av langsiktighet og fokus på kulturell kredibilitet. Innen sitt kretsløp representerer Agora de mest langsiktige forlagene med gode utsikter for konsekkrering av flere verk i fremtiden. Slik sett er det likheter mellom de ulike kretsløpene og store variasjoner fra forlag til forlag innen hvert kretsløp.

Både i utgivelser og tilblivelse- og distribusjonsnett tilhører Gasspedal det ikke-kommersielle kretsløpet. Gjennom sine eksperimentelle, sjangeroverskridende verker tilhører de en del av undergrunnen som ikke berører den kommersielle delen av forlagsverden, slik jeg ser det, på noe punkt bortsett fra gjennom innkjøpsordningen som de aller fleste forlagene forholder seg til.

Flamme har en ikke kommersiell profil og utgivelsene er også det jeg vil kalle avantgarde, men distribusjonsnett og kravet til inntjening etter fem år gjør at de i likhet med Agora har trekk fra begge kretsløp. Slik jeg ser det så operer de innenfor begge leire, både det kommersielle og det kulturelle kretsløpet.

Frekk forlag befinner seg på noen måter innenfor og andre måter utenfor enkelte deler av begge kretsløpene siden deres distribusjonsnett er Interpress og både produkt og utsalgsteder befinner seg innen både bok og bladsjangeren. De har et ønske og mål om økonomisk overskudd ved hjelp av høyere salgstall innen relativt kort tid.

En nærmere vurdering av Escarpit og Bourdieus kretsløp sett i sammenheng med Vestheims trekantmodell finnes i neste og siste kapittel i denne oppgaven i avsnitt 7.1.

## 7. Oppsummering, konklusjon og avslutning

Jeg har skrevet om en bransje som i disse dager er i stor utvikling. Feltet forandres mens jeg skriver oppgaven. Slik er det å skrive om samtiden. Ikke desto mindre fungerer oppgaven som et vitne på en bransje som står overfor store omveltninger grunnet teknologisk utvikling og litteraturpolitiske svingninger. Det finnes vel knapt ett tidspunkt hvor behovet for informasjon, refleksjon og ettertanke er større enn i en slik brytningsprosess. Jeg vil i det følgende oppsummere svaret på hovedproblemstillingene mine for så å konkludere oppgaven og runde av. Det oppsummerende svaret er delt inn etter de tre hovedproblemstillingene (s.14).

### **7.1 Idé: ønsket om å skape gode bøker**

Jeg fant en felles grunninnstilling som gjalt for alle forleggerne i at de delte ønsket om å skape noe nytt og ville ”skape gode bøker”, som de selv sa. Hva som menes med ”gode bøker” varierte etter mitt skjønn, svært mye fra forlegger til forlegger, men ordene og holdningen var altså mye av den samme. Måten dette defineres på kommer ut fra min forståelse, an på hvilken posisjon forleggerne ønsker og maktkampene i denne utvalgte delen av feltet. Med visjonen om å skape gode bøker som grunnidé for opprettelsen av forlaget vil jeg påstå at forleggerne idé og praksis har opphav i en idealistisk tankegang.

Som jeg har argumentert med i metodekapittelet mitt (kapittel 5), var jeg på jakt etter å finne en størst mulig bredde i driftsmåten og idéen til de utvalgte forlagene. Dette kan jeg ved oppgavens slutt bekrefte at jeg lykkes med. Innenfor masteroppgavens begrensede omfang greide jeg ved hjelp av mine forkunnskaper gjennom 14 år i bokbransjen, samt ved en research i planleggingsfasen av oppgaven, å finne seks helt ulike forlag som er startet innenfor de siste 20 år. I det følgende skisserer jeg bakgrunnsidéen til de ulike forlagene i utvalget.

**Kagge Forlag** så utnyttet markedspotensialet i litteraturen og ønsket å utnytte dette på nye måter til markedsføring av sine titler. De ønsket også å eksperimentere med idéskapingsprosessen forut for selve bokproduksjonen gjennom å spille en mer aktiv rolle enn det som tradisjonelt har vært vanlig. De vurderer

dagsaktualitet og muligheten til publisitet i mediene som avgjørende faktorer til at boken blir gitt ut.

**Gasspedal Forlag** utvikler også sine bøker i tett samarbeid med forfatteren. Og de gir også ut på oppdrag, men ellers driver de på en ganske annen måte enn Kagge. Der Kagge stort sett forholder seg innenfor vante sjangerkonvensjoner ønsker Lindholm i Gasspedal å eksperimentere med nye sjangerformer og formater gjennom litterære prosjekter sammen med ulike samarbeidspartnere innen det litterære feltet, og da spesielt innenfor det jeg har valgt å kalle den litterære undergrunnen. De har ønsket å fungere som et direktiv til innkjøpsordningen ved å påpeke huller og mangler ved ordningen.

**Flamme Forlag** ble opprettet gjennom ideen om å skape et nytt litterært miljø i Norge. De to forleggerne ønsket, slik de selv sier det, å oppdra leserne og tilføre norsk litteratur noe nytt utenom de sjangerkonvensjonelle utgivelsene. Deres mål var på lik linje med Gasspedal å få frem nye stemmer og å lage nye forfatterskap.

**Frekk Forlag** er nyskapende på den måten at de konsekvent, gjennom én utvalgt sjanger, setter dagsaktuelle temaer i samfunnsdebatten på agendaen. På denne måten er ideen bak Frekk forlag snarere å være et bidrag i samfunnsdebatten enn i det rendyrkede skjønnlitterære feltet. I en tid da prosa kommer stadig mer på banen, kan forlaget etter min tolkning, være et ledd i denne dreiningen. Også støtteordningene gjenspeiler det økte fokuset på prosa gjennom økte bevilgninger.

I motsetning til de prosafokuserte og nyskapende forleggerne har **Agora Forlag** som mål å bringe stor utenlandsk skjønnlitteratur til Norge. Gjennom å oversette verker som forleggeren selv mener at tilhører verdenslitteraturen, driver han og hans kone, som sammen er innehavere av forlaget, det han selv kaller kulturell veldedighet. Virksomheten er ikke ment som noen fulltidsjobb, men mer som ”finesmecker prosjekter” hvor kun de beste oversettere og bokdesignere blir benyttet.

**Piratforlaget** startet som den norske grenen av det opprinnelig svenske Piratförlaget. Ideen var å benytte seg av forfatternavn som allerede var kjente for det norske publikummet. Navnene hadde de tilgang på gjennom sitt svenske moderforlag. De har utvidet til flere sjangre og flere norske forfattere etter hvert som økonomien har tillatt det.



Jeg har dermed funnet at det ikke finnes soleklare skillelinjer innen Escarpit og Bourdieus påståtte to kretsløp i litteraturfeltet. De to kretsløpene jeg har skissert tidligere og plassert de ulike forlagene i, har slik jeg ser det, et berøringspunkt i innkjøpsordningen. I empirien min finner jeg bekreftelse på Bourdieus og Escarpits kretsløpsteori i form av to uavhengige kretsløp gjennom alle ledd i den litterære tilblivelsesprosessen (undergrunnen og den tradisjonelle og markedsbaserte løsningen). I ønsket om å plassere de ulike forlagene i ett av kretsløpene finner jeg at det ikke nødvendigvis går an å plassere hvert forlag i ett kretsløp. Det finnes ulike modeller for drift som gjør at ett forlag kan benytte seg av ulike funksjoner og mekanismer i hvert av kretsløpene. Ulike samarbeidsmetoder med andre forlag (for eksempel Flamme med Cappelen Damm og Agora i samarbeid med Press) bidrar til å skape nye driftsmodeller. Kretsløpene møtes i innkjøpsordningen som de begge inngår i.

Sett ut fra Vestheims trekomponentmodell så kan man si at gjennom et mangfold av litteraturprodusenter og litteraturformidlere og et hav av ulike publikummere med vidt forskjellig tilnærming til litteraturen og feltet, møtes det hele i de litteraturpolitiske ordningene (Modell 2 s. 42). De ulike litterære verkene skal alle opp til vurdering i samme organ: Kulturrådets komité. Vestheim beskriver de tre komponentene som makthaverne i bransjen. Ut fra Bourdieus kultursosiologiske teorier om maktkampene på feltet, sett i kombinasjon med Vestheims trekantmodell, ser jeg at de ulike komponentene gjensidig påvirker hverandre. Flamme påvirker Cappelen Damm gjennom rekruttering av nye forfatterstemmer og sin spesielle *litterære smak*. Gasspedal fungerer som et korrektiv til innkjøpsordningen. Innkjøpsordningen setter i sin tur rammene for de mer sjangerkonvensjonelle Kagge og Piratforlaget samtidig som den også muliggjør en rekke smale prosjekter i regi av for eksempel Flamme og Gassepedal.

## **7.2 Økonomiske vilkår: innkjøpsordning og nye samarbeidsformer**

Forleggerne uttrykker at de stort sett er tilfreds med måten innkjøpsordningen fungerer for dem. De er enige om at den muliggjør en rekke litterære prosjekter som ikke kunne sett dagens lys uten. Innkjøpsordningen bidrar til å bøte på den økonomiske uforutsigbarheten som preger bransjen. Gjennom tilpasning åpner innkjøpsordningen,

som den største og viktigste støtteordningen på litteraturfeltet, opp for nye former og formater og bidrar dermed til å opprettholde bredde og mangfold. Staten støtter dermed en litterær undergrunn og åpner opp for alternative driftsmåter.

Til tross for sin evne og vilje til tilpasning til nye former og behov i bransjen er innkjøpsordningen likevel, slik jeg ser det, en normgivende faktor for forleggerne i og med at de vil strebe etter å holde seg innenfor de gitte retningslinjer for sjanger og formkrav som til enhver tid gjør seg gjeldende.

Innen mer tradisjonell kommersiell forlagsdrift fant jeg at kryssfinansiering, slik blant andre Ringstad og Andreassen skisserer, er vanlig praksis. Jeg fant også flere andre økonomiske mønstre som speilbilde av det enkelte forlags målsetning om økonomisk inntjening. De økonomiske målsetningene var svært varierende fra forlag til forlag. Noen forlag har som forutsetning å gå med overskudd fra dag én (Piratforlaget og Kagge), noen ønsker å gjøre det over tid (Flamme og Frekk), mens andre ikke har som mål å gå med overskudd overhodet (Agora og Gasspedal). Dette påvirker driftsmodellen til forlaget og indikerer at det er svært ulike motivasjoner bak forlagsdriften.

Samtlige forlag uttrykker fordelen ved å være små i forhold til fleksibilitet og evne til nyskaping. De ønsker å opprettholde konkurransen ved å være flere små fremfor noen store mediekonsern som eier alle ledd i "næringskjeden". Alle forlagene er skeptiske til maktkonsentrasjonen i bransjen, men til ulik grad. De forholder seg også her svært forskjellig til mektige aktører i bransjen som forleggerforeningen, de største forlagene og de kommersielle distribusjonskanalene.

Med en ny boklov som åpner opp for enda større fripris på det norske bokmarkedet, mener jeg at bransjen åpner opp for sterkere markedsstyring. Samtidig støttes bransjen vel så mye som før. Gjennom momsfrirket på bøker (med unntak av e-bøker) og innkjøpsordningen, subsidierer staten både enkeltprosjekter og bransjen generelt. På denne måten synes jeg å se at bransjen går i to retninger. På den ene siden ser jeg en bransje som går i retning av økt markedsliberalisme. Samtidig ser jeg en evne til å finne nye samarbeidsmåter blant både markedsorienterte og mindre kommersielle aktører på feltet hvor de ulike aktørene kan dra nytte av hverandre på nye måter. Jeg ser økt mobilitet i bransjen etter som samfunnet rundt forandrer seg: oppkjøp og hybrider har hatt sterk økning. Dette bekrefter Bourdieu / Escarpit / Furuland /

Andreassens påstand om bokbransjen sett som en del av samfunnet og som et kommersielt system hvor hver del påvirker hverandre. De deler av bransjen som ikke greier seg så godt på egne markedsbaserte økonomiske ben, blir hjulpet av statlige midler (forutsatt at prosjektet deres er funnet godt nok). Jeg ser en polarisering i bransjen hvor staten åpner opp for økt markedsstyring samtidig som det stadig bevilges mer penger fra statskassen til å utfylle der markedskreftene ikke strekker til.

### ***7.3 Rolle: konvensjonell eller sjangeroverskridende***

Forlagene posisjonerer seg bevisst i feltet. De ønsker å fungere som et direktiv til det som allerede er, som et tillegg, bidra til økt konkurranse som noe nytt og nyskapende, som grensesprenger, som korreks til innkjøpsordningen, bidra til samfunnsdebatt, bringe utenlandsk litteratur til Norge. De avantgardistiske forlagene spiller en rolle som korreksjon til de litteraturpolitiske ordningene og som pådrivere til nyskapning. De kommersielle forlagene bidrar til å fastsette og opprettholde de til enhver tid regjerende sjangerkonvensjoner på feltet. Samtidig ser vi nye driftsmåter som beveger seg i grenselandet mellom de to kretsløpene. På denne måten ser alle de ulike definisjonene som ble presentert innledningsvis i oppgaven ut til å stemme innen mitt utvalg. Forleggerens rolle er og blir sammensatt. Motivasjon, fokus og rolle preges av økonomiske målsetninger og på motsatt vis formes økonomien av forleggerens mål og mening med forlagsdriften. Hvilken rolle aktøren (forleggeren) ønsker å spille på feltet påvirker de økonomiske og produksjonsmessige forutsetningene til forleggeriet og bidrar til å definere forlagets plassering i de to kretsløpene.

## 7.4 Avslutning

Gjennom å se på nyetableringer i bransjen har jeg fått se hvor skoen trykker og sett ulike retningen bransjen går i. Mindre foretak er mer fleksible og gjerne mer kontroversielle enn de større, mer etablerte. Dette er et argument for at man burde se til småforlagene om man skal få en forståelse av bokbransjens kompleksitet og bredde og se hvilken retning den går i. Derfor vil jeg for fremtiden ønske at mere forskning blir gjort på denne delen av feltet og at min oppgave kun er en begynnelse.

I denne oppgaven har jeg fått utvalgte små aktørers syn på en rekke forhold rundt egen drift og bransjen generelt. Det kunne også vært interessant å høre hva de større aktørene, som i disse dager blir beskyldt for maktkonsentrasjon, synes om de samme forholdene. Jeg har påpekt at Kulturrådet er en viktig maktfaktor i bransjen. Det kunne også vært spennende å vite mer om hvordan de legger til grunn sjangerkriterier og kriterier for utvelgelse mer spesifikt. Men det er altså en annen oppgave.

Så tilbake til utgangspunktet: Hvordan kan det ha seg at mens de store blir større og mer markedsorienterte blir de små flere og smalere? Jeg mener svaret ligger i en polarisering mot mere markedsstyring og vertikal integrasjon samtidig som de statlige tilskuddsordningene øker. William Nygaards bekymrede uttalelse (sitert s.9) angående litteraturfeltets utvikling og fremtid vil ikke være reell så lenge støtten til feltet opprettholdes, tilpasningen til nyskapninger prioriteres og dialogen om utvalgskriteriene fortsetter. Det ser ut til at bransjen vet å styrke seg selv gjennom nye hybride driftsformer. Samtidig er både store og små aktører, kommersielle og ikke-kommersielle avhengige av den statlige støtten. Om man åpner opp for stadig økt markedsstyring innen bransjen må det samtidig kompenseres i støtteordninger for de smalere og mindre kommersielle delene av litteraturfeltet og fokuseres på å styrke alle ledd i kjeden fremfor kun produktstøtte. Dette vil slik jeg ser det, gi både den tradisjonelle og kommersielle og den smalere bokproduksjonen gode eksistensvilkår.

## Litteraturliste

- Abbing, Hans (2002) *Why are artists poor?* Amsterdam University Press, Amsterdam
- Amdam, Rolv Petter m fl (2005) *Markedsøkonomiens utvikling* Fagbokforlaget, Bergen
- Andreassen, Trond (2006) *Bok-Norge* 3.utg (1.utg 1992) Universitetsforlaget, Oslo
- Barker, Chris (2008) *Cultural studies* Sage, London
- Becker, Howard S. (1982) *Artworlds* University of California Press, California
- Björkegren, Dag (1992) *Kultur och ekonomi* Carlsson, Stockholm
- Bourdieu, Pierre (1996) *Distinksjonen* Pax forlag, Oslo
- Bourdieu, Pierre (1995) *Symbolisk makt* Pax forlag, Oslo
- Bourdieu, Pierre (1993a) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature.* Polity Press, Cambridge/Oxford
- Bourdieu, Pierre (1993b) "Produksjonen av tro", "Distinksjonen" *Kultursociologiska texter.* Brutus Östlings Bokförlag, Stockholm
- Bourdieu, Pierre (1986) "Produksjonen av tro" *Kultursociologiska texter.* Salamander, Stockholm
- Bourdieu, Pierre (1985) "Social space and the genesis of groups", *Social Science Information*,24, Sage, London
- Bourdieu, Pierre (1983) "Kapitalens former", *Agora 1-2* 2006 Aschehoug, Oslo
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth (2006) *To knurrende løver* Universitetsforlaget, Oslo
- Danielsen, Arild (1995) *Staten i den litterære republikk* Norges forskningsråd KULTs skriftserie nr.35, Oslo
- Denzin, Norman K. og Lincoln, Yvonna S. (2000) *Handbook of Qualitative research* Sage Publications, California, USA
- Escarpit, Robert (1972) *Bogen og læseren* Hans Reitzel, København
- Escarpit, Robert (1971) *Litteratursosiologi* Cappelen Reistad og Sønn, Oslo
- Fjeldstad, Anton (2001) *Å sette pris på bøker* Rapportserien nr. 24 Norsk Kulturråd, Oslo
- Fjeldstad, Anton, Arild Danielsen og Sverre Tusvik (1992) *Litteraturen mellom staten og marknaden* Norges allmennvitenskaplige forskningsråd LITINORs skriftserie, Oslo

Fjeldstad, Anton (2001) *Å sette pris på bøker : om prissystema for bøker i ein del europeiske land* Norsk Kulturråd, Oslo

Fredriksen, Jørgen Bakke (2009) *Å koke suppe på krimbøker* Masteroppgave i medievitenskap Universitetet i Oslo

Fredriksen, Terje (2003) «Den usynlige hånd» eller «Lovens lange arm» Notatserien nr. 52 Norsk Kulturråd, Oslo

Gran, Anne-Britt og Donatella de Paoli (2005) *Kunst og kapital* Pax, Oslo

Haugen, Pernille (2000) *Litterær mediedebatt* Rapportserien nr. 20, Norsk Kulturråd, Oslo

Hillmand-Chartrand, McCaughey (1989), ACA Books, American Council of the Arts, New York

Jacobsen, Dag Ingvar (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser* Høyskoleforlaget, Kristiansand

Kaasa, Monica red. (2009) *Innkjøpsordningene ABM utvikling*, Oslo

Lindholm, Audun m fl *Tekstallianse* (2009) "Alla små, kom tilsammans!" Utgitt av Audiatur, Feil, Vagant og Gasspedal forlag m fl, Bergen

Lohne, Toril Fjørtoft *Å utgi eller ikke utgi* (2009) masteroppgave i Nye kulturstudier, Høyskolen i Telemark

Mangset, Per (1992) *Kulturliv og forvaltning* Universitetsforlaget, Oslo

Mangset, Per (1976) *Om boklesning* Bibliotekbasen, Stavanger

Munch- Petersen, Erland red. (1995) *Litteratursociologi -en antologi* Dansk Bibliotekscentralens Forlag, Ballerup Danmark

Naper, Cecilie (1991) *Det norske bokmarkedet* Bibliotekssentralen, Oslo

Naper, Cecilie (1994) *Jakten på kvalitet* Pax Forlag. Oslo

Naper, Cecilie (1997) *Lesestoff eller hyllefyll?* HiO Rapport nr.5, Oslo

Nygaard, William (2010) *Forlag, forfattere, frihet* Aschehoug, Oslo

Pedersen, Kristian (2009) *Animert grafikk som publiseringsmetode* Masterprosjekt KHiB

Rapley, Tim (2007) *Doing conversation, discourse and document analysis*  
 Dokumentet er del av serien The Sage Qualitative research kit Red. Uwe Flick, Bind nr:7, England

Repstad, Pål (2004) *Mellom nærhet og distanse* Universitetsforlaget, Oslo

Ringdal, Nils Johan (1995) *Kardinaler og kremmere* Den norske forleggerforening, Oslo

Ringstad, Vidar (2005) *Kulturøkonomi* Cappelen, Oslo

Ringstad, Vidar og Knut Løyland (2002) *Norsk bokbransje ved tusenårsskiftet* Rapport nr 197 Telemarksforsking, Bø

Ringstad (2009) *Evaluering av Bokavtalen* TF-rapport nr. 249 Telemarksforsning, Bø

Ringstad, Vidar og Knut Løyland (2004) *Hva bestemmer etterspørselen etter bøker i Norge?* Rapport nr 214 Telemarksforsking, Bø

Ryen, Anne (2002) *Det kvalitative intervjuet* Fagbokforlaget, Bergen

Schiffin, André (2002) *Bøker og business* Aschehoug, Oslo

Svedjedal, Johan (2001) *Den sista boken* Wahlström og Widstrand, Smedjebacken Sverige

Svedjedal, Johan og Lars Furuland (1970) *Litteratur och samhälle. Litteratursociologiska frågeställningar.* Wahlström och Widberg, Stockholm

Thagaard, Tove (2010) *Systematikk og innlevelse* Fagbokforlaget, Bergen

Vestheim, Geir (2005) *(...) der er Gift paa Pennen hans* Unipub.as ,Oslo

Vestheim, Geir (2001) *Ni liv* Rapportserien nr. 25 Norsk Kulturråd, Oslo

Vestheim, Geir (1995) *Kulturpolitikk i det moderne Noreg* Det Norske Samlaget

Yrild, Rolf (1984) *Litteraturens villkor* Studentlitteratur, Lund Sverige

## **Artikler, magasiner og tidsskrifter**

Bokvennen nr. 1-4 2010, Oslo

Bok og samfunn, månedlig bransjemagasin div utg. 2010-2011, Oslo

*Litterær fløyselsrevolusjon* i DN Magasinet 17./18.januar 2009 Dagens næringsliv, Oslo

Vinduet Gyldendals Tidsskrift for litteratur No 4 2010, Oslo

Nettart om Gabi Gleichmann og Agora forlag i Dagsavisen 17.nov 2010, Oslo

Kultur og kirke departementet *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Stortingsmelding nr. 48

2008-2009: <http://www.regjeringen.no/nn/dep/sd/dokument/proposisjonar-og-meldingar/stortingsmeldingar/2008-2009/stmeld-nr-48-2008-2009-.html?id=567908>

nsl.no : Store norske leksikon, nettleksikon

## **Nettsider**

agorapublishing.no

bokskya.no

bokhandlerforeningen.no

flammeforlag.no

forleggerforeningen.no

frekkforlag.no

fribokhandel.no

forlagsliv.no

gasspedal.org

grafill.no

kagge.no

piratforlaget.no





## Oversikt over modeller

**Modell 1** s.25 Det litterære system fremstilt som prosess

Andreassen, Trond (2006) *Bok-Norge* 3.utg Universitetsforlaget, Oslo

**Modell 2** s.42 Trekantmodell over makthaverne i bokbransjen

Vestheim, Geir (1995) *Kulturpolitikk i det moderne Norge* Samlaget, Oslo

**Modell 3** s.45 Tilbud og etterspørsel i de litterære prosess

Ringstad, Vidar og Knut Løyland (2002) *Norsk bokbransje ved tusenårsskiftet* Rapport nr 197 Telemarksforsking, Bø

## Vedlegg Intervjuguide

### **Type forlag**

Kan du starte med å fortelle litt om virksomheten din?

Hvordan vil du beskrive forlagets visjon/målsetning? Hva slags bøker er det dere gir ut?

Er det noen forlag du synes ligner på dere eller som du liker å sammenligne deg med?

Har dere en spesiell visjon eller målsetning med forlagsdriften?

Er det en type forlagsdrift du ikke vil drive? Hvorfor?

### **Etableringshistorie**

Kan du fortelle "historien" om hvorfor og hvordan du etablerte denne virksomheten?  
Når ble forlaget etablert?

Hva var bakgrunnen for at du valgte å starte denne virksomheten?

Når tok du valget?

Har du (hatt) alternative karriereplaner? Evt. hvilke?

Hva slags kunnskaper trenger man som forlegger? Hvordan har du tilegnet deg denne kunnskapen?

Er det noen spesielle hendelser i ditt liv som har bidratt til at du i dag driver forlag?

### **Målgruppe**

Hvem leser bøkene deres?

Er du opptatt av hvem som leser bøkene du utgir?

Arbeider du med en målgruppe i hodet når du beslutter å utgi en bok?

Hvordan vil du beskrive den typiske leser av bøkene du utgir?

Vil du si at dere henvender dere til flere målgrupper?

## **Finansiering**

Hvordan finansierer dere driften av forlaget?

Har dere noen gang søkt om/fått innvilget støtte fra noen eller noe?

Har du/dere har tatt i bruk private midler i forlagsdriften?

Er forlagsdriften lønnsom?

Hvordan har den økonomiske utviklingen i forlaget vært siden starten?

Er det noen spesielle forhold du vil trekke frem som har hatt påvirkning på økonomien?

## **Forfatterne**

Hvordan vil du beskrive forfatterne dere utgir?

Hvordan er kontakten mellom forlag og forfatter?

Utvikler dere verk i samarbeid med forfatteren?

Utgir dere gjerne flere verk av en og samme forfatter?

Er du opptatt av å bygge en stall eller baserer dere dere mer på enkeltutgivelser?  
Hvorfor?

Har du noen spesielle kriterier til forfatterne dere utgir?

## **Utsalg**

Hvor selges bøkene deres?

Hvordan distribueres de? Har dere inngått noen distribusjonsavtaler?

Hvor og hvordan synes du bøkene ideelt sett skulle distribueres og selges?

Hvilke salgskanaler har ditt forlag tilgang til?

Er du fornøyd med disse?

## **Markedsføring**

Har dere i forlaget noen tiltak for å markedsføre bøkene?

Hvem markedsfører dere bøkene til? Publikum? Bokhandlerne?

Har dere et eget markedsføringsbudsjett?

## **Bransjeavtaler**

Hvordan forholder dere dere til innkjøpsordningen? Er det eventuelt et mål å få utgivelsene inn i innkjøpsordningen?

Hvilke bransjeavtaler vil du si at dere berøres av?

Er det noen såkalte bransjeavtaler som har en særskilt innvirkning på dere?

Er det noe du er spesielt misfornøyd eller fornøyd med hva angår de eksisterende bransjeavtalene?

## **Kulturpolitikk**

Hvordan vil du beskrive det kulturpolitiske klimaet for forlagsdrift i Norge i dag?

Hvordan har kulturpolitikken innvirkning på forlagsdriften din?

Har det skjedd noen kulturpolitiske forandringer som har påvirket forlaget siden det startet opp? Hvilke?

Tror du hvilket parti som er regjerende har noe å si for din forlagsdrift? På hvilken måte?

## **Fremtiden**

Hvordan ser du for deg at det kulturpolitiske klimaet vil utvikle seg i tiden fremover?

Hvilke ønsker og forhåpninger har du for forlaget i fremtiden?

Hvilke utfordringer tror du fremtiden vil by på for deg som forlegger og for forlagsbransjen generelt?

Hvordan tror du digitaliseringen vil påvirke forlagsbransjen og bokbransjen generelt?

Har du en fremtidsvisjon for forlaget?

Noen egne planer og prosjekter som du planlegger for nærmeste fremtid eller på sikt?

### **Bakgrunnsspørsmål**

Hvilket år er du født?

Hva slags utdanning har du?

### **Avrunding**

Er det noen spørsmål som jeg ikke har stilt som du synes jeg bør stille? Er det temaer som er viktige for deg som vi ikke har snakket om? Er det noe av det vi har snakket om som du har lyst til å si noe mer om/utdype?

