

Om å kle opp og å kle ut

*Autentisitet og kostymebruk på friluftsmuseene
Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen*

Ellen Johanne Melby



MUSKUL4590 – Masteroppgave i museologi og kulturarv
30 studiepoeng

Museologi og kulturarvstudier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2023

© Ellen Johanne Melby 2023

Om å kle opp og å kle ut: Autentisitet og kostymebruk på friluftsmuseene Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen

Ellen Johanne Melby

<http://www.duo.uio.no>

Sammendrag

Museer formidler kunnskap, og når man går på museum forventer man gjerne at det man ser er sannheten. Samtidig er det vanskelig å skulle fortelle hele sannheten, med alle forbehold og hele konteksten. I denne oppgaven har jeg forsøkt å belyse hvordan museene håndterer denne balansegangen i én del av formidlingen. Museene Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen er alle helt eller delvis friluftsmuseer. I det daglige formidlingsarbeidet bruker de kostymer som i større eller mindre grad etterlikner historiske draktskikker i det daglige formidlingsarbeidet. Oppgaven er en undersøkelse av hvordan disse museene forholder seg til autentisitet i denne kostymebruken. Hovedfokuset ligger på arbeidet som gjøres på kostymeavdelingene, men også delvis i formidlernes bruk av kostymene i praksis. Undersøkelsen bygger på observasjon av kostymebruken, besøk på kostymeavdelingene og fire intervjuer med ansatte på museene. Tre av informantene er ansatte på hver sin kostymeavdeling, den siste er formidler på Skansen.

Kostymebruken på de tre museene har røtter tilbake til de tre museenes første år – til da folkedrakter var i flittig bruk på museene. I løpet av årene har denne draktbruken utviklet seg til dagens kostymebruk. Kostymeavdelingenes tilnærming til autentisitet er formet av en rekke forskjellige faktorer, noen av dem så alminnelige ting som økonomi og tidsbegrensninger. I tillegg kommer kunnskap om håndverksmetoder og tilgang til materiale, hensyn til formidlerne som skal bruke plaggene, og hva plaggene selv skal formidle. Som regel påvirker alle disse faktorene kostymeproduksjonen i større eller mindre grad.

Det er også særlig to aspekter ved kostymebruken som skiller seg ut. Det ene er en gruppe kostymer som brukes på tvers av de tidsmessig og geografisk inndelte miljøene på museene, og som forholder seg til autentisitet på en ganske annen måte enn de øvrige kostymene. Det andre aspektet er folkedraktenes rolle i kostymebruken som representasjon for gammel draktskikk, men uten normene og tradisjonene for bruk som utgjorde en sentral del av folkedraktskikken da den var levende.

Forord

Aller først vil jeg si takk til veilederen min, Bjørn Sverre Hol Haugen. Takk for motivasjon, inspirasjon og kunnskap du har delt med meg. Og ikke minst takk for troen du har hatt på meg, som nok til tider har overskredet min egen.

Takk til kostymeansvarlige på Maihaugen og Norsk Folkemuseum, sjef for drakt – tekstilavdelingen på Skansen og pedagogen på samme museum, som alle møtte meg med entusiasme da jeg spurte om å intervju dem til oppgaven min. Bidraget deres har vært uvurderlig og intervjuene, som jeg var veldig nervøs for, var utrolig hyggelige opplevelser.

Takk også til alle de andre ansatte jeg har snakket med på museene, til de som hjalp meg med å komme i kontakt med de riktige folkene og til tunverter og formidlere som gjerne la ut om alt de hadde på seg av skjørt og skjorter.

Og til slutt, tusen takk til alle mine medstudenter på MUSKUL for to flotte år, og takk til foreleserne våre som har gjort disse årene så interessante.

Innhold

Sammendrag.....	iii
Forord.....	v
Innhold	vi
Introduksjon	1
Problemstilling.....	2
Empirien	2
Oppgavens struktur.....	2
Begrepsavklaring.....	2
Teori	5
Fortidsbruk	5
Levendegjøring, performativitet og iscenesetting	7
Presence/tilstedevær	8
Autentisitet	9
Kostymer og kopier	11
Metode.....	13
Feltarbeid som ikke-deltagende observasjon.....	13
Formelle intervjuer	14
Noen etiske betraktninger.....	16
Kostymebrukens historie på de tre museene.....	18
Hverdag og fest på Skansen.....	18
Folkedrakter, høstfest og oppsynsfolk på Norsk Folkemuseum.....	20
Liv i stuene på Maihaugen.....	22
Folkedrakt eller kostyme?	23
Hovedtrekk ved kostymebruken i dag	24
Formidling i kostymene.....	26
Overordnede føringer for kostymebruken	27
Mål for autentisitet og ‘gullstandarden’ på Norsk Folkemuseum	28
Hvor kommer kostymene fra?	29
Anakronisme-utfordringer og generelle kostymer	30
Bunadens egen autentisitet	31
Autentisitet som gjenkjenning	33
Håndverk og materiale	34
Autentisitet i håndverksmetode	34
«så dårlige vever har vi ikke i dag»	36
Når man ikke vet.....	37
Bruk og bruksmerker	38

Flekker og flenger.....	38
Folk og kostymer	40
Vær og føreforhold	42
«Sko er det verste. Det er helt forferdelig.».....	45
Konklusjon: Autentisitet ≠ formidlingspotensiale	47
Bibliografi	51
Appendiks: Intervjuguider	55
Ansatte i kostymeseksjonene ved museene Skansen, Norsk Folkemuseum og Maihaugen.....	55
Ansatte som bruker historiske drakter som arbeidsuniform ved museene Skansen, Maihaugen og Norsk Folkemuseum.....	55

Introduksjon

Levende historie på museer er blitt kritisert for å være uautentisk og ren underholdning.¹ Det er for så vidt et underholdningsaspekt ved det – kostymebruk på museer bringer noe mer til formidlingen enn når man stiller ut gamle klær i monterer. Det er noe teater-aktig over det hele, uten at det nødvendigvis er negativt. Kostymebruken på museene er heller ikke en nøyaktig representasjon av draktbruken den fremstiller, for det kan den ikke få til å være. «We can be insiders only in our own culture and in our own time.»² skriver Susan Vogel, kurator og professor i kunsthistorie ved Columbia University. I artikkelen sitatet er hentet fra tar Vogel for seg rekontekstualiseringen som skjer når gjenstander havner på museum, men bemerkningen er like relevant for kostymebruk på museer. Formidling må ikke bare ta høyde for det materielle, men også konteksten gjenstander hører til i. Hva en gjenstand har vært brukt til, hvor den har vært brukt, når, og hvem som har brukt den. Når dette skal gjengis på et museum er omgivelser og formål ganske annerledes, og det betyr at å forsøke å formidle alle disse aspektene ved en gjenstand kan bli et ganske omfattende arbeid. For så vidt også et ganske umulig arbeid.

Det er tradisjonelt antatt at museer formidler sannheten.³ Men altså ikke den hele og fulle sannheten. Begge disse tingene er noe jeg har inntrykk av at de aller fleste museer er seg bevisst. Når man ikke kan formidle *alt*, betyr det at man må undersøke, vurdere og prioritere hva som kan komme med og hva som må utelates. Det gjelder like fullt om gjenstanden er en museumsgjenstand, eller en rekvisitt slik som et kostyme. Formålet med denne oppgaven er å undersøke hvordan museene forholder seg til slike utfordringene i kostymebruken. Hvordan vurderer de når de planlegger, lager og bruker kostymer basert på historiske drakter? Oppgaven er en slags komparativ analyse av tre museers tilnærming til autentisitet i deres kostymebruk. Likevel er ikke intensjonen å sette de tre museene opp mot hverandre og se på hvordan hver enkelt avgjørelse likner de andres eller skiller seg ut. I stedet ønsker jeg å se etter mer overordnede mønstre i hvordan de nærmer seg utfordringer knyttet til autentisitet. Problemstillingen lyder derfor slik:

¹ Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London: Routledge, 2006). 195, 199.

² Susan Vogel, "Always True to the Object, in Our Fashion," i *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display*, red. Ivan Karp og Steven D. Lavine (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991). 193.

³ Smith, *Uses of Heritage*. 197.

Problemstilling

Hvordan forholder museene seg til autentisitetsspørsmål i produksjon, bruk og vedlikehold av kostymer som brukes i den daglige formidlingen på museene?

Empirien

For å undersøke problemstillingen har jeg valgt å ta for meg tre museer der kostymer brukes jevnlig i formidlingsarbeidet. Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen er alle friluftsmuseer med tilflyttede bygninger og inventarer, og formidlere i de forskjellige miljøene bruker kostymer som etterlikner historisk draktskikk og klesmote. Jeg valgte Norsk Folkemuseum og Maihaugen fordi jeg har besøkt begge museene før og var litt kjent med kostymebruken deres. Skansen tok jeg med etter oppfordring fra veilederen min, som mente det ville være nyttig å se på et museum også utenfor Norge. Det var viktig for meg at det var ganske store museer, med nok besøkende, og at jeg kunne se for meg at økonomi ikke ville være en for stor utfordring for arbeidet til museenes kostymeavdelinger. Reiseveg var også med på å påvirke valget av museer, da det var viktig for meg å kunne besøke museene, gjerne flere ganger, og selv se hvordan ting gjøres.

Oppgavens struktur

Jeg vil begynne med å avklare noen av begrepene jeg bruker gjennom teksten. Deretter følger en gjennomgang av teori, og så metoder jeg har brukt i arbeidet med å samle inn materiale. Før jeg går inn i analysen av materialet gir jeg en kort gjennomgang av historien til kostymebruk på de tre museene, og deretter en innføring i omfanget av kostymebruken på de tre museene i dag. I neste kapittel tar jeg for meg et aspekt ved kostymebruken jeg har kalt generelle kostymer – kostymer som skal kunne fungere på tvers av de forskjellige stedene og tidene som er representert i friluftsmuseene. I kapittelet om håndverk og materiale ser jeg på autentisitet i forhold til hvordan kostymene lages, og hva kostymene lages av. Dette følges av et kapittel om hvordan kostymene brukes av formidlerne, og hvordan kostymene står i forhold til kontekstene de brukes i. Til slutt har jeg valgt å dedikere et eget kapittel til utfordringer rundt sko til kostymene, før jeg deretter konkluderer.

Begrepsavklaring

Formidler/pedagog/tunvert: De tre museene har ulike måter å referere til formidlere på. På Norsk Folkemuseum betegnes formidlerne i friluftsmuseet som omvisere, tunverter og landbrukstunverter. På Skansen fortalte informantene om pedagoger og håndverkere.

Maihaugens kostymeansvarlig refererer til formidlerne som blant annet skuespillere, bønder og tunverter. Tunvert, pedagog og skuespillere refererer gjerne til de som formidler i enkeltmiljøer. Bønder og landbrukstunverter har andre arbeidsoppgaver som går ut over formidlingsarbeidet – de steller dyrene på museene og driver med jordbruk, både som formidling og vedlikehold av museumsområdene. Gjennom oppgaven har jeg valgt å referere til alle disse med den felles betegnelsen formidlere, og har heller brukt mer spesifikke betegnelser når jeg snakker om en av disse mindre gruppene.

Miljø/tun/interiør: De tre friluftsmuseene er delt opp i flere mindre grupperinger. Felles for dem alle er at flere av bygningene er plassert i mindre grupper som har opphav i samme geografiske område og i tilnærmet samme periode. Disse betegnes ulikt på museene. På Skansen omtales disse grupperingene som miljøer. På Norsk Folkemuseum brukes begrepene tun eller sted. På Maihaugen refereres de til som steder. I tillegg kommer begreper som stue, hus og gård. Jeg velger å referere til områder på museene der bygningene er avgrenset til tilnærmet samme tid og sted som miljøer, og refererer til innsiden av bygningene, med møblering og dekor, som interiører.

Klær, kostyme og drakt: Tim Edwards (Senior Lecturer ved Department of Sociology, Leicester Universitet) definerer drakt, på engelsk 'dress', som «prevaling forms of personal decoration or adornment». ⁴ Mary Ellen Roach-Higgins (tidligere professor ved University of Wisconsin) og Joanne B. Eicher (tidligere professor ved Department of Design, Housing, and Apparel, University of Minnesota) har en enda videre definisjon: «dress of an individual is an assemblage of modifications of the body and/or supplements to the body.» ⁵ I dette inngår alle tillegg og modifikasjoner til kroppen, uavhengig av estetisk kvalitet. Dette inkluderer smykker, klær og sko, men også hull i ørene, hårfrisyre og sminke. ⁶ Klær er altså bare én del av det som utgjør drakt. Kostyme kan defineres som drakt som uttrykker en aktivitet eller sosial rolle utover det hverdagslige, slik som i teateret, på diverse festivaler eller seremonier. ⁷ Begrepet kostyme vil da også omfatte draktbruk i formidling på museer lik den på Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen. I oppgaven bruker jeg kostyme om spesifikke

⁴ Tim Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society* (London: Cassell, 1997). 2.

⁵ Mary Ellen Roach-Higgins og Joanne B. Eicher, "Dress and Identity," *Clothing and Textiles Research Journal* 10, no. 4 (1992), <https://doi.org/10.1177/0887302X9201000401>. 1.

⁶ Roach-Higgins og Eicher, "Dress and Identity." 1.

⁷ Roach-Higgins og Eicher, "Dress and Identity." 3.

drakter som brukes i formidlingen. Klær bruker jeg om ett eller flere plagg som er del av disse kostymene, slik som ei jakke eller ei skjorte.

Folkedrakt/nasjonaldrakt/bunad: Overgangene mellom begrepene folkedrakt, nasjonaldrakt og bunad kan være litt vage. Folkedrakt betegner ifølge Norsk institutt for bunad og folkedrakt «lokalt særprega klede som hørte heime på bygdene i førindustriell tid, og som bunadene våre byggjer på.»⁸ Folkedraktbruken var preget av lokale tradisjoner og skikker, og godt innarbeidede normer styrte hva man brukte til hverdags, helg og høytid.⁹ Aagot Noss, folkedraktforsker og tidligere førstekonservator ved Norsk Folkemuseum, bruker begrepet folkedrakt om de ulike tradisjonelle draktene som ble brukt rundt om i landet og begrepet bunad om «ei fest og høytidsdrakt som har sitt opphav og sin føresetnad i ei tradisjonell drakt.»¹⁰ I Norge er samiske folkedrakttradisjoner fortsatt levende enkelte steder, mens de norske folkedraktene er gått ut av bruk, i stedet er flere av disse gått over til å bli bunader.¹¹

På 1800-tallet ble begrepet nasjonaldrakt også brukt om folkedrakter, men ikke entydig. Det kunne også brukes om drakter som ble brukt av mange rundt om i landet, slik som hardangerdrakten og Hulda Garborg-drakten, og om nye drakter som hadde preg av folkedraktenes utseende.¹² Dette kommer også til syne i noen av de historiske kildene mine, der flere personer omtales som «nasjonalkledde», uten at det er tydelig hvilken av disse kategoriene klærne deres hører inn under.

I Sverige brukes ordet folkdräkt om både tradisjonelle og rekonstruerte drakter, men i mer tekstilvitenskapelig sammenheng brukes begrepet bygdedräkt om tradisjonelle folkedrakter som er blitt tatt i bruk igjen i dag.¹³ I intervjuet med sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling omtalte hun kostymene med opphav i folkedrakttradisjoner som folkdräkter.¹⁴

Folkedraktkostymer: I materialet mitt fra de forskjellige kostymeavdelingene varierer det hvordan kostymer med opphav i folkedrakttradisjoner omtales, blant annet som bunader og

⁸ Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, "Folkedrakt," (U.Å.). <https://bunadogfolkedrakt.no/folkedrakt>.

⁹ Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, "Folkedrakt."

¹⁰ Aagot Noss, "Frå folkedrakt til bunad," i *Folk og klede - skikk og bruk : festskrift til Aagot Noss*, red. Morten Bing og Hege Steen (Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994). 50.

¹¹ Lena Aarekol, "Kvenske minnesteder 1970-2001 : Materialitet og minne" (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Tromsø, 2009), <https://hdl.handle.net/10037/2596>. 204.

¹² Noss, "Frå folkedrakt til bunad." 50.

¹³ Nordiska museet, "Begrepp, folklig dräktkultur," U.Å., besøkt 19. mai, 2023, <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/begrepp-folklig-draktkultur>.

¹⁴ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling, Intervju, 20. januar 2023.

som folkdrakter.¹⁵ Dette gjør at jeg har hatt behov for ytterligere ett begrep, som jeg har valgt å kalle folkedraktkostymer. Jeg bruker dette om kostymer som har opphav i folkedraktskikkene, men som ikke nødvendigvis er folkedrakter i definisjonens forstand, eller passer inn i bunadstradisjonen slik den forholder seg i dag. Da folkedraktene gikk ut av bruk, eller gikk over til å bli fest- og høytidsplagg, var det ikke lenger behov for mange av normene og tradisjonene som styrte hvordan man brukte draktene. Draktene som brukes på museene i dag mangler også dette aspektet, som er en sentral del av hva som gjør folkedraktene til folkedrakter.¹⁶ Derfor synes jeg det fungerer bedre å kalle draktene som brukes på museene i dag for folkedraktkostymer. Jeg kan ikke klart definere når denne overgangen fra folkedrakt til folkedraktkostyme skjedde, noe jeg kommer tilbake til i et eget avsnitt etter den historiske gjennomgangen. Som følge av denne usikkerheten har jeg derfor noen steder valgt å bruke begrepet folkedrakt slik det står i kildene mine når jeg ser på historien til kostymebruken på de tre museene.

Teori

Fortidsbruk

Tove Kruse og Anette Warring, henholdsvis lektor emerita og professor ved Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab på Roskilde Universitet, definerer historie som det å forholde seg til og bruke fortidige ting i nåtid.¹⁷ Tilde Jessen, postdoktor ved samme institutt, utdyper skillet i sin avhandling «Fortid i og for nutid: Levendegørelse som formidlings- og opplevelsesform gjennom 100 år». Hun parafraserer historieteoretiker og historiedidaktiker Bernard Erik Jensen og skriver: «Historie er heller ikke det samme som fortid, altså det, der tidsmessigt ligger forud for et givent nu. Vi har at gøre med historie, så snart en person eller en gruppe interesserer sig for noget fortidigt og gør brug af deres viden herom til et eller andet formål, ...»¹⁸ Jessen selv skriver at fortidsbruk vil si å «tage ved lære af hidtil gjorte erfaringer, og det kan være så vel ens egne som andres.»¹⁹ Alle mennesker er

¹⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum, Intervju, 17. januar 2023; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁶ Aagot Noss, "Tilhøvet: folkedrakt - bunad." I *Folk og klede - skikk og bruk : festskrift til Aagot Noss*, redigert av Morten Bing og Hege Steen, 121-123. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994.

¹⁷ Tove Kruse og Anette Warring, "Reenactment og historiebrug - indledning," i *Fortider tur/retur. Reenactment og historiebrug*, red. Tove Kruse og Anette Warring (København: Samfundslitteratur, 2015). 10.

¹⁸ Tilde Strandbygaard Gabriel Jessen, "Fortid i og for nutid : Levendegørelse som formidlings- og opplevelsesform gjennom 100 år" (Ph.D.-avhandling, Roskilde Universitet, 2021). 40.

¹⁹ Bernard Eric Jensen, *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor* (Aarhus: Aarhus University Press, 2014), Book. 13.

fortidsbrukere, men fortidsbruken vår endrer seg etter hva formålet ved bruken er.²⁰ Jensen omtaler flere typer fortidsbruk, med glidende overganger mellom dem: identitetsnær, opplysende, inngripende, fornøyende og belærende fortidsbruk.²¹ Kostymebruken på Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen minner mest om opplysende og fornøyende fortidsbruk. Som eksempel på opplysende fortidsbruk bruker Jensen nåtidige studier og formidling av oldtidens romeres forhold til liv og død. Fornøyende fortidsbruk beskriver han derimot som «når folk læser en historisk roman eller ser en historisk film».²² Men museenes fortidsbruk kan også minne om identitetsnær fortidsbruk, som handler om fortider som kan være knyttet til «politiske, identitetsmessige og følelsesmessige interesser».²³ For folkemuseene, der Maihaugen og Norsk Folkemuseum er blant Norges største, var identitetsbygging og tanken om en nasjonal kultur et viktig aspekt ved virksomheten.²⁴ Det samme gjelder for Skansen, der besøkende alt fra museets begynnelse skulle inspireres av historien til å kjenne fellesskap, stolthet og selvfølelse.²⁵

Historie er ikke én ting, og det er heller ikke fortid. Kruse og Warring skriver at det alltid vil være flere fortider til stede samtidig, «fortider og fremtider, flere tidslag og tidsrytmer.»²⁶ «Desuden», fortsetter de, «er reenacternes livshistoriske fortider i spil som den erfaringsverden, de gjør brug af, når de reenacter.»²⁷ Noe liknende skriver Jensen: «Fortidsbrug er noget, der sker på brugernes betingelse og ansvar.»²⁸ Det samme vil gjelde for de ansatte på kostymeavdelingene og for formidlerne på museene. Fortidene de tar utgangspunkt i og bruker vil være forskjellige, avhengig av deres erfaringer og kunnskap, i tillegg til hva de skal bruke dem til. Dette er det viktig å ha i bakhodet når jeg analyserer kostymebruken på de tre museene. Fortidsbruken på museene er bare én av flere måter å gjøre ting på, formet av museenes historie og av menneskene som jobber der. Derfor skal det vanskelig gjøres å finne en fasit for hva som burde gjøres når museene lager og bruker kostymer.

²⁰ Jensen, *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor*. 15.

²¹ Jensen, *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor*. 16.

²² Jensen, *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor*. 16.

²³ Jessen, "Fortid i og for nutid." 46.

²⁴ Anne Eriksen, *Museum : en kulturhistorie* (Oslo: Pax forlag A/S, 2009). 69, 75.

²⁵ Sten Rentzhog, *Friluftsmuseerna : en skandinavisk idé erövrar världen* (Stockholm: Carlssons, 2007). 28.

²⁶ Kruse og Warring, "Reenactment og historiebrug - indledning." 10.

²⁷ Kruse og Warring, "Reenactment og historiebrug - indledning." 10.

²⁸ Jensen, *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor*. 15.

Levendegjøring, performativitet og iscenesetting

En del av kostymebruken på de tre museene er knyttet til en spesiell type fortidsbruk: levendegjøring. Levendegjøring, eller «living history» på engelsk, ble i 1982 definert av folkloristen Jay Anderson som «an attempt by people to simulate life in another time.»²⁹ Han beskriver videre praksisen som «obviously theatrical with its use of costume (period clothing), props (artifacts), sets (historic sites), role playing (identifying with historical characters), and the designation of time and space as special and somehow not part of our ordinary everyday world.»³⁰ Levendegjøring er en form for performativ, eller iscenesettende fortidsbruk, og en av ideene bak praksisen er å gjøre det lettere for folk å identifisere seg med historien gjennom et personlig, subjektivt perspektiv.³¹ Performans, eller iscenesetting, kan defineres som et arrangement der noen personer gjøres til aktører, og noen til betrakere, og der det er forventet at beskuerne skal gi aktørene respektfull oppmerksomhet.³² Dette er da også dekkende for formidling i kostyme på museum. Flere, slik som sosiologen Gaynor Bagnall, peker på at performativitet er en del av det å besøke et kulturarvssted i seg selv, og Laurajane Smith, professor i kulturarv og museologi, trekker fram levendegjøring som en spesiell type iscenesetting.³³

Lotten Gustafsson, professor i etnologi ved Stockholm Universitet bruker også iscenesettingsbegrepet i sin avhandling om Medeltidsveckan på Gotland. Medeltidsveckans iscenesetting varierer mellom teaterforestilling og festivalstemning, og det er til tider et uklart skille mellom aktører og betrakere i Medeltidsveckans skuespill.³⁴ Hun forteller at «En grunnleggende idé – och en väsentlig del av Medeltidsveckans framgångsrecept – är att skapa en fullskalig illusion av medeltida liv med Visbys säregna miljöer och minnesmärken som kulisser.»³⁵ Når man går kledd i middelalderklær på de offentlige stedene som er del av Medeltidsveckan er det en slags performans i seg selv, og det kan også senke terskelen for andre, mer tydelige typer performativitet.³⁶ Å tolke og formidle fortid kan gjøres i 1. og 3. person, der 1. person er mest uttalt performativ.³⁷ Levendegjøring i 1. person er å fortelle om

²⁹ Kruse og Warring, "Reenactment og historiebrug - indledning." 9.; Jay Anderson, "Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums," *American Quarterly* 34, no. 3 (1982), <https://doi.org/10.2307/2712780>, <http://www.jstor.org.ezproxy.uio.no/stable/2712780>. 291.

³⁰ Anderson, "Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums." 291.

³¹ Smith, *Uses of Heritage*. 69.; Lotten Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland* (Nora: Nya Doxa, 2002). 24, 76.

³² Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 24.

³³ Smith, *Uses of Heritage*. 66, 69.

³⁴ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 111.

³⁵ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 16.

³⁶ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 25.

³⁷ Jessen, "Fortid i og for nutid." 27.

fortiden som om man selv lever i den, i jeg-person. I 3. person forteller man heller om det som fortiden, om noe som skjedde forut for ens egen tid.³⁸ Begge typene formidling brukes på museer. Mange formidlere forteller om miljøene som fortidige hjem, om tradisjonene man hadde da og om menneskene som en gang levde slik, men noen deltar i mer klassisk skuespill. De framstiller spesielle karakterer med bakgrunnshistorier, navn og personligheter.

Bruken av kostymer på museene Skansen, Maihaugen og Norsk Folkemuseum kan kalles performativ i seg selv, slik som middelalderklærne i Visby. I tillegg gjør kostymebruken formidling, kanskje særlig formidling i 1. person, mer naturlig og troverdig. Klærne som formidlerne bruker må sees i forhold til disse perspektivene – de er ikke bare klær, men er en viktig del av levendegjøringen som foregår på museene. Miljøene er iscenesettinger – representative framstillinger av byggeskikk og hjem – og kostymebruken gjør det lettere å forestille seg menneskers liv i disse omgivelsene. Slik blir valgene som tas i utviklingen av kostymene betydningsfull for levendegjøringen.

Presence/tilstedevær

Begrepet presence kan på norsk oversettes med tilstedevær.³⁹ Tine Damsholdt (ph.d. og lektor i etnologi ved Københavns Univeristet) og Dorte Gert Simonsen (ph.d. og lektor i historie ved Københavns Universitet) skriver i boken *Materialiseringer : Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse* at tilstedeværsteorier gir «nogle måder at beskrive, hvordan materialiteter, rum og kroppe kan være aktive deltagere i vores oplevelser, sansninger, handlinger og erindringer.»⁴⁰ De knytter også begrepet til museumskonteksten og skriver at tilstedeværsbegrepet tematiserer «hvordan udstillingsgenstande kan skabe forbindelse til den verden eller den kontekst, genstandene kommer fra.»⁴¹ I samme bok forteller Camilla Mordhorst, ph.d. og formidlingsleder ved Københavns Bymuseum, at kulturelle oplevelser «skaber en form for ‘verdens-tilstedevær’».⁴² Disse eksisterer i tillegg til tolkingene vi gjør av oplevelsene, der «kulturelle fænomener og begivenheder bliver fysiske og håndgribelige og dermed påvirker vores sanser og kroppe.»⁴³

³⁸ Jessen, "Fortid i og for nutid." 27.

³⁹ Tine Damsholdt og Dorte Gert Simonsen, "Materialiseringer," i *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, red. Tine Damsholdt, Dorte Gert Simonsen og Camilla Mordhorst (Aarhus, Danmark: Aarhus Universitetsforlag, 2009). 19.

⁴⁰ Damsholdt og Simonsen, "Materialiseringer." 20.

⁴¹ Damsholdt og Simonsen, "Materialiseringer." 19.

⁴² Camilla Mordhorst, "Museer, materialitet og tilstedevær," i *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, red. Tine Damsholdt, Dorte Gert Simonsen og Camilla Mordhorst (Aarhus, Danmark: Aarhus Universitetsforlag, 2009). 121.

⁴³ Mordhorst, "Museer, materialitet og tilstedevær." 121.

Klærne som brukes som kostymer ved Norsk Folkemuseum, Skansen og Maihaugen er ikke regelrett museumsgjenstander, men de utspiller en liknende funksjon i museenes miljøer. Museumsgjenstander registreres med den intensjon at de skal bevares for fremtiden, og det legger føringer for hvor ofte og hvordan de kan håndteres. Bruker man derimot tilsvarende gjenstander som ikke er registrert, enten de er originale gjenstander eller kopier, kan man formidle bruken deres på en mer sanselig og tilgjengelig måte. Kostymene fungerer på samme måte og brukes på samme måte som andre rekvisitter i museene, om det så er forklede eller osteform. Selv om klærne er rekvisitter og i bruk, skaper de altså fortsatt forbindelser til verdenen eller konteksten de kommer fra.

Autentisitet

Muligheten for autentiske opplevelser har vært en markedsføringsstrategi for turisme knyttet til kulturarv, blant annet museer.⁴⁴ Samtidig er kostymekledde skuespillere ved kulturarvsteder blitt kritisert. På grunn av det teatraliske aspektet ved denne typen formidling oppfattes den som falsk og «uautentisk».⁴⁵ Derfor er også autentisitet blitt ett av de store målene for de som utformer og tar del i slike levendegjøringer.⁴⁶ Det er altså en forventning fra museenes side at de skal være autentiske, og likeså har besøkende et ønske om autentiske opplevelser.⁴⁷ På Norsk Folkemuseum, Skansen og Maihaugen varierer det om kostymebruken inngår i tydeligere skuespill – om formidlere spiller en bestemt karakter – eller om kostymet framstår som en slags arbeidsuniform eller rekvisitt. Likevel kan kostymebruken i begge tilfeller sies å ha et aspekt av performativitet. Også når formidlerne ikke spiller definerte roller, som Norsk Folkemuseums 'Björg' på Trøndelagstunet, inngår kostymebruken i en slags iscenesetting. De framstiller klær som kan ha vært brukt i disse husene på et tidspunkt, og blir slik like mye en del av utstillingen som øvrige tekstiler og møbler i husene, samtidig som de er i bruk. Slik blir deres autentisitet like relevant for museet og dets besøkende som andre ting som inngår i iscenesettelsen.

Ordet autentisk kan ifølge ordboka defineres som ekte, opprinnelig, sant og pålitelig. Men å måle autentisitet er ikke noe som lett lar seg gjøre, og mye vil påvirkes av personlig forhold til og tolkning av temaet.⁴⁸ UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) har delt autentisitet opp i en rekke kategorier for å lettere vurdere om

⁴⁴ Smith, *Uses of Heritage*. 71.

⁴⁵ Smith, *Uses of Heritage*. 69.

⁴⁶ Jenny Kidd, "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity," *International Journal of Heritage Studies* 17, no. 1 (2011), <https://doi.org/10.1080/13527258.2011.524003>. 23.

⁴⁷ Kidd, "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity." 25.

⁴⁸ Kidd, "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity." 25.

steder er autentiske nok til å innlemmes i UNESCOs Verdensarvliste. I deres «Operational Guidelines for the Implementation of the *World Heritage Convention*» er autentisitet delt opp i «form and design; materials and substance; use and function; tradition, techniques and management systems; location and setting; language and other forms of intangible heritage; spirit and feeling; and other internal and external factors.»⁴⁹ Noen av disse er mer relevante enn andre for temaet jeg skal ta for meg. Lars Roede, arkitekt og tidligere antikvar for Riksantikvaren, benytter seg av noen av UNESCOs kategorier i sin artikkel «Autentisitet i friluftsmuseene», der han tar for seg bygningsmateriale på museet. Han ser særlig på fire kategorier av autentisitet: design, materialbruk, håndverksmetoder og situasjon.⁵⁰ Dette er en veldig konkret modell, som vil være et hjelpsomt rammeverk for analysen min. Vedlikehold av originaler vil ikke være hovedfokuset i analysen, men begrepene kan med fordel overføres til kostymebruken, fordi design, materialbruk, metode og brukssituasjon også er relevant her.

I oppgaven min velger jeg å bruke Roedes begreper som en måte å kategorisere ulike aspekter ved autentisitetsvurderingene som gjøres på museene, og slik sette dem i et slags system. Men disse begrepen har ikke klare grenser, og holder heller ikke til å belyse nyansene i utfordringene rundt autentisitet som de ansatte på kostymeavdelingene må hankses med. I det henseendet er det nyttig å også behandle autentisitet som noe litt mindre konkret enn det denne strukturalistiske tilnærmingen åpner for. Det uttrykker også Roede, som trekker fram et annet aspekt ved autentisitetsbegrepet, nemlig visuell autentisitet: «Et museum kan finne formidlingsformålet viktigere enn hensynet til bevaring av originalt kildemateriale. Da må utseendet virke troverdig og overbevisende som pedagogisk *illustrasjon* til det budskapet som skal formidles til publikum.»⁵¹ Roede omtaler derfor også visuell autentisitet som pedagogisk autentisitet.⁵² Han skriver at «Det visuelt autentiske vil i praksis også måtte være prosessuelt autentisk, ettersom en troverdig overflate *ikke* lar seg konstruere uten gamle dagers materialkvaliteter og metoder.»⁵³ Likevel vil graden av opplevd autentisitet kunne variere fra betrakter til betrakter, også selv om noen ting ikke helt stemmer.

I noen tilfeller er 100% prosent autentisitet hverken mulig å oppnå, eller alltid idealet man arbeider mot. I et kapittel om en spørreundersøkelse på tre sosialhistoriske museer

⁴⁹ «Operational Guidelines for the Implementation of the *World Heritage Convention*» Avsnitt 82, s. 31. versjon 2021.

⁵⁰ Lars Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene," i *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red. Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen (Oslo: Novus forlag, 2010). 173.

⁵¹ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene." 176.

⁵² Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene." 176.

⁵³ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene." 176.

skriver Laurajane Smith om hvordan besøkende la større vekt på en emosjonell autentisitet enn materiell autentisitet:

While many people made observations about inauthentic cleanliness and the staged nature of museums, these were often simply remarked on in passing and were not seen as very significant. Instead, what was significant for many was the emotional authenticity their visit engendered – how well the place triggered either memories or stories to pass on, or invoked stories that had been told to them.⁵⁴

Det viktige for besøkende var altså hvordan det følte å besøke stedene, hvordan de trigget minner og historier. Det kunne stedene gjøre selv om ikke alt så ut nøyaktig slik det opprinnelig gjorde. Lotten Gustafsson tar for seg noe liknende med begrepet «autenticitet som egenkännande», som omhandler det å oppnå troverdighet gjennom å spille på konvensjoner.⁵⁵ Hver framføring, skriver hun, er knyttet til hvordan slike framføringer pleier å presenteres og oppfattes, og opplevelsen av autentisitet kan slik være et resultat av at man kjenner igjen etablerte konvensjoner i det man opplever.⁵⁶ I en formidlingssituasjon kan dette være vel så nyttig, da det kan gi en forståelse av konteksten til temaet uten at dette trenger å være uttalt informasjon. Slik kan også gjenstander eller steder som ikke er helt autentiske gjøre at kontekstene de representerer føles nærværende, selv om denne representasjonen ikke er 100% autentisk.

Kostymer og kopier

Museer assosieres gjerne med autentisitet og ekte gjenstander, men på museene finner man også en rekke kopier, enten de er digitale eller fysiske gjenstander.⁵⁷ «Copying might serve to preserve historical remnants, to separate something from time or space or to re-enact or recapture a specific historical period.»⁵⁸ skriver professor i museologi Brita Brenna, professor i kulturformidling Hans Dam Christensen og historiker Olav Hamran i boken *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*. Kostymer som brukes på historiske museer kan følge gamle draktskikker og klesmoter, og om man ikke bruker originalklær vil klærne følgelig være en form for kopi. Kopier er ikke nødvendigvis helt like

⁵⁴ Smith, *Uses of Heritage*. 218.

⁵⁵ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 168.

⁵⁶ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 167.

⁵⁷ Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran, "Introduction," i *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, red. Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran (Oxfordshire: Routledge, 2019). 1-2.; Samuel J.M.M. Alberti mfl., "The art and science of replication : Copies and copying in the multi-disciplinary museum," i *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, red. Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran (Oxfordshire: Routledge, 2019). 13.

⁵⁸ Brenna, Christensen og Hamran, "Part I : Copying and modeling : Introduction." 10.

objektet de kopierer.⁵⁹ Noen ganger veier andre hensyn enn eksakte mål og detaljer tyngre. Bruken av kostymer er annerledes enn hvordan man bruker egne klær. Det kan være andre krav til renslighet når flere bruker samme klær, og høyere brukerfrekvens kan gjøre at klærne må tåle mer og repareres oftere. Man kan også velge å gå vekk fra noen aspekter ved originalen for å øke formidlingspotensialet.⁶⁰ Eksakte kopier og kopier som skiller seg mer fra originalene gagnar altså forskjellig bruk.⁶¹ I kostymesammenheng kan for eksempel teaterkostymer ha mindre grad av nøyaktighet i forhold til klesmotene de etterlikner enn klær som skal formidle håndverkskunnskaper på et museum, fordi klærnes detaljer ikke er hovedfokuset.

I kapittel 3 av *Museums as Cultures of Copies* omtaler Hamran to modeller for å forstå hvordan gjenstander relaterer seg til historien, og hvordan disse modellene bunner i forskjellige forståelser av original og kopi.⁶² Den performative modellen knytter gjenstander til gjenstandens originale situasjon og gjenstandens skaper, og «implies an understanding that there exists one original object with eventual copies, of different types, that will relate to the original in different ways.»⁶³ For eksempel kan man lage Gokstadskipet igjen uendelig mange ganger, men det vil alltid være ett som var det første, det originale skipet, og de andre vil være kopier. Etter substitusjonsmodellen forstås gjenstander derimot som originale og autentiske ved hjelp av en funksjon, bruk eller sosial enighet, og en gjenstand er ikke nødvendigvis enten en kopi eller original.⁶⁴ Et eksempel Hamran gir er en ny kirkebygning, som ikke nødvendigvis er enten ny eller en kopi, men en fortsettelse av funksjonen kirkebygningen har, eller institusjonen den er en del av.⁶⁵ Hvordan man forstår gjenstanders tilknytning til historien kan altså påvirke kriterier for autenticitet.

Klærne på Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen faller i hovedsak i to kategorier. Noen er originale klær som har overlevd fra for eksempel 1950-tallet, og er siden blitt tatt i bruk som kostymer. Andre er det nyttig å se i lys av den performative modellen, som kopier av fortidens klesmoter og draktskikk. De tar mer eller mindre utgangspunkt i originale klær, men er altså kopier av originaler. Forskjellen i opphavet deres gjør at de forholder seg til ulike typer autenticitet på litt forskjellige måter, og at noen typer autenticitet

⁵⁹ Alberti mfl., "The art and science of replication : Copies and copying in the multi-disciplinary museum." 20.

⁶⁰ Alberti mfl., "The art and science of replication : Copies and copying in the multi-disciplinary museum." 20.

⁶¹ Alberti mfl., "The art and science of replication : Copies and copying in the multi-disciplinary museum." 24.

⁶² Olav Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum," i *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, red. Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran (Oxfordshire: Routledge, 2019). 42-43.

⁶³ Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." 43.

⁶⁴ Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." 43.

⁶⁵ Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." 43.

er mer relevante for én gruppe enn for en annen. Noen av kostymene relaterer seg mer til substitusjonsmodellens gjenstandsforståelse. Spesielt mener jeg dette gjelder bunadene, slik som råndastakkene med rutiliv som brukes på Maihaugen. De forholder seg til et eget sett med autentisitetskrav, knyttet til den større tradisjonen vi har for bunadbruk. De er ikke mer eller mindre originale eller autentiske om de er gamle eller nye, men veies ut ifra sosialt anerkjente kriterier. Disse distinksjonene er noe jeg vil ta med meg videre inn i analysen, spesielt når jeg ser på kostymer som brukes på tvers av museenes forskjellige miljøer.

Metode

Jeg har valgt å bruke feltarbeid som metode for å undersøke problemstillingen min. Jeg ønsker å undersøke hvilke vurderinger museene gjør rundt autentisiteten til kostymene de bruker, og jeg mener den beste kilden til dette er de som arbeider med det til daglig. Samtidig vil det være nyttig å se hvordan kostymene brukes i praksis, og å se kostymeavdelingene på museene, for å få et inntrykk av hvordan arbeidet med å produsere og vedlikeholde kostymer foregår. Line Esborg, førsteamanuensis i kulturhistorie og museologi ved Universitetet i Oslo, skriver at «Grovt sett kan feltarbeid sies å bestå av intervju og observasjon.»⁶⁶ Skillet mellom disse to er litt utydelig, og besøkene mine på de tre museene kan beskrives som både observasjon og intervju avhengig av hvordan man ser på det. Likevel har jeg valgt å dele opp dette kapittelet om metode, med de mer formelle intervjusituasjonene i et eget avsnitt.

Feltarbeid som ikke-deltagende observasjon

Kostymebruk er et veldig visuelt tema, og i møtet med besøkende dreier det seg i det store og hele om hvordan kostymene ser ut. Derfor synes jeg det var viktig at jeg også så hvordan de så ut og hvordan de ble brukt. Jeg brukte også det tidlige feltarbeidet som en måte å finne ut av hva jeg lurte på, og finne konkrete ting jeg kunne spørre de ansatte på kostymeavdelingene om. Slik begynte jeg med det Lars Kaijser, professor ved Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusvetenskap på Stockholms Universitet, kaller en pilotstudie: «en mindre undersökning för att få det material som behövs för att lära sig att ställa de frågor som är relevanta.»⁶⁷ Jeg besøkte Norsk Folkemuseum først. Jeg tenkte å begrense det første besøket til ikke-deltakende observasjon – jeg skulle se og notere hvordan formidlerne var kledd. Ganske fort fant jeg likevel ut at jeg var nødt til å snakke med formidlerne. Delvis

⁶⁶ Line Esborg, "Feltarbeidets mange samtaler," i *Kulturvitenskap i felt: metodiske og pedagogiske erfaringer*, red. Anders Gustavsson (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005). 92.

⁶⁷ Lars Kaijser, "2. Fältarbete," i *Etnologiskt fältarbete*, red. Lars Kaijser og Magnus Öhlander (Lund, Sverige: Studentlitteratur, 2011). 44.

fordi jeg følte meg litt rar når jeg bare så på dem uten å si noe – deres jobb er jo å snakke med besøkende, som jeg jo også var. Men det var også begrenset hva sjal, skjørt og sko kunne fortelle meg, og om jeg skulle finne ut noe om hvordan ting faktisk fungerte måtte jeg jo spørre. Dette resulterte i flere uforberedte samtaler med formidlere i kostyme, det Esborg kaller feltsamtaler.⁶⁸ Feltsamtalene var ikke planlagt på noen måte, men begynte som oftest med at jeg hadde spørsmål om kostymene formidlerne hadde på. Siden jeg følte jeg måtte forklare hvorfor jeg spurte så fælt fortalte jeg som regel om at jeg skriver masteroppgave om kostymer. Mange av formidlerne var selv veldig engasjerte i temaet, noe som førte til flere lengre samtaler. Jeg tilbrakte noen dager på Norsk Folkemuseum med slikt feltarbeid, spredt utover et par måneder. På Maihaugen ble ett besøk dedikert til observasjon og feltsamtaler, på museets julemarked i desember 2022. På Skansen fikk jeg ikke anledning til å gjøre denne typen feltarbeid før intervjuet, siden det var begrenset når jeg hadde mulighet til å reise hele veien til Stockholm og når informanten min på Skansen hadde anledning til å snakke med meg. I stedet fikk jeg forsøkt meg på litt digitalt feltarbeid gjennom et foredrag om Skansens kostymer og kostymeavdeling på FacebookLive, holdt av en av museets kostymetilvirkere.

Esborg skriver at en av fordelene med feltarbeid er at man kan bli klar over temaer man kanskje ikke ville kommet på å spørre om.⁶⁹ Flere av formidlerne jeg snakket med på Norsk Folkemuseum og Maihaugen fortalte gjerne om kostymene sine og også mer generelt om hvordan det er å bruke kostymene, flere ganger uten at jeg trengte å spørre. Slik fikk jeg belyst temaer jeg ikke hadde tenkt på selv, og inspirasjon til intervjuene med de ansatte på kostymeavdelingene. Det hjalp også at mye av inspirasjonen og innsikten fra det tidlige feltarbeidet på Norsk Folkemuseum var overførbart til de to andre museene. En annen fordel med feltarbeidet og de korte samtalenes med formidlerne var at jeg også fikk et inntrykk av hvordan kostymebruken fungerer i møtet med besøkende. Museene og kostymeavdelingene har et ideal for hvordan kostymebruken skal være, men når kostymene tas i bruk belyses skillet mellom hva museene vil få til, og hva som faktisk fungerer i praksis.

Formelle intervjuer

I tillegg til observasjonen og feltsamtalene gjorde jeg fire formelle intervjuer. Skulle oppgaven ha vært større kunne jeg ha intervjuet mange flere, for eksempel formidlere og flere av de ansatte på kostymeavdelingene. I stedet valgte jeg heller å gjøre færre, men mer

⁶⁸ Esborg, "Feltarbeidets mange samtaler." 93.

⁶⁹ Esborg, "Feltarbeidets mange samtaler." 98.

omfattende kvalitative intervjuer. Slik ble ikke intervjuene og etterarbeidet for tidkrevende, og jeg kunne gå mer i dybden i de intervjuene jeg valgte å gjøre.

Alle informantene mine har jobbet på hver sine museer i flere år, noen av dem mer enn 10 år. Tre av intervjuene gjorde jeg med ansatte på kostymeavdelingene: kostymeansvarlig på Maihaugen, kostymeansvarlig på Norsk Folkemuseum og sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling. Gjennom teksten refererer jeg også til dem som henholdsvis kostymeansvarlig M, kostymeansvarlig NF og sjef SDTA. Jeg ønsket å snakke med disse tre fordi alle er sentrale personer ved hver sin kostymeavdeling, og slik har innsikt i arbeidet og vurderingene som gjøres i kostymebruken. Det fjerde intervjuet gjorde jeg med en av formidlerne på Skansen, som jeg refererer til som pedagogen. Opprinnelig hadde jeg tenkt å gjøre flere intervjuer med formidlere på de tre museene, men feltarbeidet mitt ga meg såpass mye informasjon på Maihaugen og Norsk Folkemuseum at det å gjøre intervjuer i tillegg ville bli litt overflødig med tanke på omfanget av prosjektet mitt. På Skansen hadde jeg derimot ikke anledning til å gjøre så mye feltarbeid, og det gagnet meg derfor å gjøre et formelt intervju med en av formidlerne.

Jeg hadde planlagt å gjøre opptak av alle intervjuene, men det ble med intervjuene på Maihaugen og Norsk Folkemuseum. Ved begge anledningene satt vi og snakket på arbeidsrom på kostymeavdelingen, uten særlig mange forstyrrelser. På Skansen ble intervjusituasjonene litt annerledes. Intervjuet med sjef SDTA ble kombinert med en omvisning i Klädkammarens lokaler og arbeidsrom. Med tanke på bakgrunnsstøy og sjansen for at personer som ikke hadde samtykket til det ville bli med på opptaket valgte jeg å ta notater i stedet. Det samme gjaldt for intervjuet med pedagogen, som foregikk mens hun satt vakt i Älvrosgården, ett av museets miljøer. Intervjuet ble avbrutt med ujevne mellomrom, da flere besøkende kom inn i huset og snakket med pedagogen. For å unngå å gjøre opptak av fremmede uten at de var klar over det tok jeg notater i stedet.

Opptakene jeg gjorde valgte jeg å transkribere så nøyaktig som jeg kunne. Det inkluderer også mange fyllord og muntlige vendinger. Hvordan man transkriberer materiale påvirker analysen av materialet, og jeg synes dette var den beste måten å overføre så mye kontekst på som mulig fra lyd til tekst.⁷⁰ I sitatene jeg bruker i teksten har jeg tatt bort noen fyllord og gjentakelser av enkeltord som fremstår som rene muntligheter og tenkepauser, slik at for eksempel 'eh- vi, vi, vi har ikke' blir 'vi har ikke'. Siden jeg bare tok notater under de

⁷⁰ Ida Tolgensbakk, "'More or Less Word for Word'" Barbro Klein and Transcription as Analytical Craft," *Western Folklore* 79, no. 4 (09.01. 2020). 454.

to intervjuene på Skansen er materialet mitt derifra noe mindre detaljert enn det jeg fikk fra opptakene på Maihaugen og Norsk Folkemuseum. I ettertid har jeg stilt sjef for drakt- og tekstilavdelingen noen oppfølgingsspørsmål per e-post for å forsøke å gjøre opp for dette, og dette noen hull forårsaket av ufullstendige notater og hektisk håndskrift. Dessverre har de ikke hatt anledning til å svare på disse spørsmålene. Det vil også være litt forskjell på mengden materiale jeg har om forskjellige temaer fra de forskjellige museene. Noe av dette er på grunn av at materialet fra Skansen er mindre detaljert, men også fordi intervjuene på de forskjellige museene ikke var veldig stramt strukturerte. Selv om jeg brukte samme intervjuguide var denne mer en rekke temaer jeg var interessert, og den ble ikke gått igjennom spørsmål for spørsmål i hvert intervju.⁷¹ I stedet følte jeg det mer nyttig å gå dit samtalen gikk. Dette gjorde at jeg fikk belyst flere av temaene uten å spørre om dem direkte, og det kom også fram noen ting jeg ellers ikke ville ha kommet på å spørre om.

Noen etiske betraktninger

Det er altså litt forskjell i materialet fra de forskjellige museene. Omfanget av informasjon om enkelttemaer er ulikt, og noen aspekter illustreres bedre i materialet fra ett museum. Særlig gjelder dette materialet fra Skansen. Materialet jeg har inkludert i oppgaven skal likevel være korrekt, da all informasjon fra intervjuene er blitt sendt til informantene for sitatsjekk og endret i tråd med deres tilbakemeldinger. Jeg mener også at selv om jeg skulle ønske materialet var mer utdypende, er materialet fra Skansen tilstrekkelig til å diskuteres i sammenheng med de andre museene. Variasjonen i mengden materiale om forskjellige temaer ved de ulike museene er heller ikke noe jeg mener er av avgjørende betydning for undersøkelsene mine, og det er overlappende nok til å kunne diskuteres i sammenheng. For som nevnt er ikke hovedformålet med oppgaven å sette hvert enkelt museums praksis opp mot de andre, men å undersøke hvordan museene forholder seg til forskjellige aspekter ved autentisitet i kostymebruken.

Med tanke på informantene ved de forskjellige museene har jeg valgt å oppgi hvilke stillinger disse har på respektive museer. Jeg vurderer dette som hensiktsmessig, da oppgavens formål er å belyse faglige vurderinger som gjøres rundt autentisitet på museenes kostymeavdelinger. På grunn av størrelsen på institusjonene er dette informasjon som gjør informantene mine identifiserbare. Dette har jeg innhentet skriftlig samtykke til. Prosjektet er

⁷¹ Se Appendiks: Intervjuguiden

også vurdert og godkjent av NSD, og alle informantene mottok skjema for samtykke og informasjon om prosjektet etter mal fra NSD.

Jeg ser det også som relevant å nevne at veilederen min, Bjørn Sverre Hol Haugen, er ansatt hos Stiftelsen Norsk Folkemuseum. Han hører til kulturhistorisk seksjon, mens kostymeavdelingen er underlagt formidlingsseksjonen på Norsk Folkemuseum. Han har derfor innsikt i Norsk Folkemuseums historie og praksis, men jobber ikke direkte med utvikling eller produksjon av kostymer. En eventuell utfordring med denne tilknytningen til det ene studieobjektet mitt er muligheten for skjevfordeling i materialet mitt. Det har likevel ikke vært intensjonen min å sammenlikne de tre museenes praksis detalj for detalj, eller å bedømme kvaliteten i deres produksjon og bruk av kostymer. Derfor tror jeg ikke at denne tilknytningen til det ene museet har påvirket oppgaven spesielt negativt. Til tider har det heller vært en styrke, da veilederen min har kunnet peke meg i retning av kilder og tematikker som jeg også har kunnet koble til de to andre museene. Hovedkilden til informasjon om museenes praksis har uansett vært intervjuene med informantene mine, og det er denne informasjonen jeg lener meg på i analysen min.

Materialet mitt formes både av spørsmålene jeg stiller, og at jeg som forsker stiller dem.⁷² Dette er spesielt tydelig i de formelle intervjuene. Spørsmålene jeg stiller påvirkes blant annet av erfaringer og forkunnskaper jeg har selv. Disse forkunnskaper kan legge noen hindringer for arbeidet mitt, som Esborg skriver at: «(...) feltarbeideren lett kan gå i den fellen at feltet virker kjent, nært og derfor forutsigbart.»⁷³ Jeg har interesse for drakthistorie og søm, og hadde derfor noe forkunnskap om disse temaene da jeg gikk i gang med oppgaven. Dette har vært nyttig i arbeidet mitt, fordi en grunnleggende kunnskap om utviklingen i teknologi og moter har gjort det lettere for meg å stille mer utdypende spørsmål. Samtidig har det også påvirket svarene jeg har fått. Flere av informantene mine har spurt meg om jeg syr selv, og når jeg har svart bekræftende har det trolig påvirket hvordan de har snakket om arbeidet sitt. Kanskje spesielt hvilket språk de har valgt å bruke. Feltarbeidet jeg gjorde før intervjuene på museene var et forsøk på å finne de mest relevante spørsmålene, og ikke la materialet formes for mye av mine egne forventninger, men av hva jeg kunne se og høre om kostymebruken fra formidlerne. Det å la intervjuene være forholdsvis løst strukturerte, og heller bruke intervjuguiden min som en huskeliste enn en mal, mener jeg også har hjulpet.

⁷² Tolgensbakk, "More or Less Word for Word" Barbro Klein and Transcription as Analytical Craft." 461.

⁷³ Esborg, "Feltarbeidets mange samtaler." 99.

Kostymebrukens historie på de tre museene

På slutten av 1800-tallet og begynnelsen 1900-tallet økte bekymringen for at viktig kulturarv skulle gå tapt både i Norge og Sverige. Å samle inn det man kunne av materiell kulturarv ble derfor viktig for mange, også for grunnleggerne av Maihaugen, Norsk Folkemuseum og Skansen.⁷⁴ Draktskikkene som fantes rundt omkring i de to landene fikk også mye oppmerksomhet. Folkedraktene var på veg til å gå ut av bruk, noen hadde også gjort det for flere år siden, og motedrakter overtok. I Norge bidro dette til bunadbruken slik vi kjenner den i dag, men folkedraktene ble også tatt inn på museene som museumsgjenstander.⁷⁵ De ble også etter hvert tatt i bruk som folkedraktkostymer, noe som er blitt vanlig på en rekke museer i dag. Skansen, Norsk Folkemuseum og Maihaugen har alle lange historier med drakt- og kostymebruk.

Hverdag og fest på Skansen

På verdensutstillingen i Paris i 1867 kunne man i den svensk-norske paviljongen se dokker i naturlig størrelse, kledd i folkedrakter.⁷⁶ Dokkene skapte stor interesse, og også Artur Hazelius bemerket suksessen deres og sammenhengen deres med ideene bak Skansen og Nordiska museet i et brev fra 1872.⁷⁷ Hazelius var på reise med sin kone Sofi i Dalarna i 1872 da han så hvor raskt folkelige tradisjoner og draktskikk begynte å bli utvannet av nye moter og tradisjoner. Paret begynte å samle inn gjenstander for å bevare disse tradisjonene, og ut av dette kom ideen til det som skulle bli Nordiska museet og Skansen.⁷⁸ Da Hazelius grunnla Nordiska museet i 1873 var folkedraktklede dokker med.⁷⁹ Hazelius ønsket at Nordiska museet skulle ha dioramaer som viste folkelig liv, og dokkene fikk også plass i dioramaene. Han videreførte dette på Skansen, der dokker i folkedrakter ble plassert i og

⁷⁴ Nordiska museet, "Berättelsen om Nordiska museet," Nordiska museet, oppdatert 24. mars, 2019, besøkt 14.03.2023, <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/berattelsen-om-nordiska-museet>.; Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern : Historien om de første friluftsmuseene i Norge* (Oslo: Universitetsforlaget AS, 1984). 14, 91-92.; Tonte Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994). 9, 11.

⁷⁵ Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, "Bunadshistoria," (U.Å.). <https://bunadogfolkedrakt.no/bunadshistoria>.; Trond Bjorli, "Fra stue til gårdstun : Hans Aalls friluftsmuseum 1898 - 1946," i *By og bygd 38: Museum i friluft*, red. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen, By og bygd (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004). 14.; Leif Pareli, "En gamle blant nasjonalskattene : Om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum," i *By og bygd 38: Museum i friluft*, red. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen, By og bygd (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004). 34.

⁷⁶ Bo Grandien, "Tiden före 1891," i *Skansen under hundra år*, red. Arne Biörnstad (Höganäs: AB Wiken, 1991). 9.

⁷⁷ Grandien, "Tiden före 1891." 10.

⁷⁸ Nordiska museet, "Berättelsen om Nordiska museet.;" Grandien, "Tiden före 1891." 16.

⁷⁹ Grandien, "Tiden före 1891." 11.; Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 15.

utenfor stuer som var flyttet til museet.⁸⁰ Men det var også mennesker i alle stuene, gjerne kvinner fra Dalarna (kalt 'dalkullor'), hvor folkedraktskikkene fortsatt var levende.⁸¹

Det ble også arrangert større fester på Skansen, knyttet til bonde- og kirkeåret. På vårfestene gikk deltakere i festtog, mange av dem kledd i historiske kostymer.⁸² Hazelius ville vise hele spennet fra de aller fattigste til de rike.⁸³ Det første festtoget (i 1893) hadde «Gustaf III:s marknadsfärd» og «Ett bröllopståg från Österåker» som tema.⁸⁴ Et fotografi i Nordiska museets samling viser folk kledd i kostymer fra Gustav IIIs tid (1700-tallet) foran Bollnässtugan.⁸⁵ De vanlige soldatene var vanlige folk, men de historiske personene, blant dem hoffet og offiserer, var det sosieteten som levendegjorde.⁸⁶

Hazelius gjorde et skille mellom de større iscenesettingene på fester og oppvisningene som ellers foregikk i hverdagene. I boken *Hjärtats härdar: Folkliv, folkmuseer och minnesmärken i Skandinavien, 1808-1907* omtaler ide- og kunnskapshistorikeren Mattias Bäckström dette som et skille mellom vitenskapelig-kunstnerisk ekthet og en moralsk-kunstnerisk ekthet.⁸⁷ I hverdagen var det den vitenskapelig-kunstneriske ektheten som rådet, noe som blant annet kom til uttrykk i at Hazelius ønsket å ansette folk som kom fra riktig område til å befolke bygningene fra samme sted.⁸⁸ En samisk familie var ansatt for å leve et nomadeliv på Saksen, og Hazelius kritiserte en gutt som sto på ski etter hest for å ha moderne klær; han skulle alltid, også i hverdagen, ha på samiske klær.⁸⁹ I 1900 reagerte oppsynsmannen på at «kullorna» satt ved bålet i stedet for å måke snø ute i det fine været, eller i alle fall holde på med håndarbeid når de var inne og ikke lesing.⁹⁰ Bäckström forteller at Hazelius la vekt på at «ansiktsdragen och kroppsformen hos skansenlapparna och dalkullorna skulle stämma överens med dräktmönstren samt byggnadsformerna vid friluftsmuseets lappläger respektive museistugor», og at utvalget ble gjort på bakgrunn av disse personenes «etnografiskt naturalistiska legitimitet».⁹¹ Ved de mer festivalliknende dagene var det derimot mulig å finne «grevinnor och högborgerliga damer i allmogedrakter»,

⁸⁰ Grandien, "Tiden före 1891." 12.; Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 19.

⁸¹ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 20.

⁸² Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 20.

⁸³ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 18.

⁸⁴ Arne Biörnstad, "1891-1901," i *Skansen under hundra år*, red. Arne Biörnstad (Höganäs: AB Wiken, 1991). 51.

⁸⁵ Biörnstad, "1891-1901." 52.

⁸⁶ Mattias Bäckström, *Hjärtats härdar : folkliv, folkmuseer och minnesmärken i Skandinavien, 1808-1907* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2012). 240.

⁸⁷ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 199.

⁸⁸ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 199.; Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 20.

⁸⁹ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 199, 204.

⁹⁰ Biörnstad, "1891-1901." 69.

⁹¹ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 234.

«för den goda sakens skull».⁹² Ved de mer festivalliknende anledningene hadde Hazelius altså andre krav, og man kunne se museets vanlige personale blande seg med kvinner fra sossieteten utkledd i både svenske og samiske folkedrakter.⁹³

Arrangementene og levendegjøringen på Skansen fortsatte utover 1900-tallet. Rundt 1940 var mange av håndverkerne og de ansatte på kontoret på Skansen fortsatt fra Dalarna.⁹⁴ Kvinnene gikk kledd i folkedrakter på kontoret, når de solgte suvenirer og når de gikk ærender i byen, en praksis som varte til langt inn på 50-tallet.⁹⁵ På midten av 1900-tallet var det noen titall kvinner som satt vakt i stuene, og ambisjonen var fortsatt at de skulle være fra samme område som miljøene de formidlet om, selv om mange av dem bodde i Stockholm.⁹⁶

Folkedrakter, høstfest og oppsynsfolk på Norsk Folkemuseum

Det var Skansen som inspirerte Hans Aall til å opprette Norsk Folkemuseum.⁹⁷ I likhet med Hazelius ønsket han å ta vare på kultur han opplevde at var i ferd med å forsvinne.⁹⁸ Da Aall og Norsk Folkemuseum begynte å kjøpe inn bygninger var det viktig at interiøret i bygningene var autentisk, noe som forble et overordnet mål, selv om det ble vanskeligere å finne opprinnelige bygninger og autentisk inventar i kombinasjon.⁹⁹ Museets gjenstander skulle inngå i et helhetsbilde, slik det var i virkeligheten, og slik gi befolkningen en forståelse for nasjonalt liv og kulturens utvikling.¹⁰⁰ Dette inkluderte også fester på minnedager og gamle festdager som skulle være både underholdende og undervisende.¹⁰¹

Det var folkedrakter å finne i gamle bygninger på Bygdøy før Norsk Folkemuseum kjøpte tomt der i 1898, og tok over tomten og bygningene i Kong Oscar IIs samlinger rundt ti år senere.¹⁰² Kong Oscar IIs samling var opprinnelig ment som et bygningsmuseum, men man utstilte etter hver gjenstander i interiørene som skulle vise hvordan bøndene faktisk levde.¹⁰³ I 1881 ble det kjøpt inn en rekke folkedrakter som skulle stilles ut i Hovestua.¹⁰⁴ Da Norsk Folkemuseum ble etablert på Bygdøy mente Aall at ekthet var det viktigste, og i

⁹² Bäckström, *Hjärtats härdar*. 199, 238.

⁹³ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 234.

⁹⁴ Thorleif Hellbom, "1946-1963," i *Skansen under hundra år*, red. Arne Biörnstad (Höganäs: AB Wiken, 1991). 142.

⁹⁵ Hellbom, "1946-1963." 142, 145.

⁹⁶ Hellbom, "1946-1963." 155.

⁹⁷ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 38.

⁹⁸ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 38.

⁹⁹ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 49.

¹⁰⁰ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 71.

¹⁰¹ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 200.

¹⁰² Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 164, 173.

¹⁰³ Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 52.

¹⁰⁴ Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 53.

motsetning til på Skansen var det derfor ingen folkedraktkledde dokker å finne interiørene.¹⁰⁵ Å strebe etter illusjoner ville ifølge ham selv gi besøkende en større følelse av uvirkelighet enn om interiørene var mer virkelighetsfjerne, og interiørene var «nøkterne» og «knappt noens hjem».¹⁰⁶ Aall var på denne måten mer vitenskapelig orientert enn Hazelius, hvis virksomhet hadde formidling som første prioritet.¹⁰⁷

Likevel var det folk i bygningene allerede da museet offisielt åpnet i 1902, og høstfest var blant arrangementene som sto på tapetet.¹⁰⁸ Hans Aalls praksis rundt levendegjøring liknet slik på Hazelius sin, med festivalliknende iscenesettinger.¹⁰⁹ I Grøslitua sto tre kvinner i telemarksdrakter for en slags undervisende underholdning. De holdt gjestebud og serverte kaffe og vafler til gjester.¹¹⁰ På festen fantes også folkedansoppvisning med dansere i setesdalsdrakter.¹¹¹ I hele åpnings sesongen var det folkedansere som opptrådte, det ble sunget folkesanger, fortalt skrøner og organisert tradisjonelle barneleker.¹¹² Aktivitetene foregikk stadig de neste årene, men mange av de større arrangementene ble avlyst i 1905 og kun St. Hans-festen ble med videre.¹¹³

I tillegg til den mer iscenesatte draktbruken på arrangementer var Norsk Folkemuseums oppsyn, en liknende rolle som tunvertene har i dag, kledd i folkedrakter.¹¹⁴ I likhet med Hazelius la Aall stor vekt på at de var fra områdene de skulle formidle om, slik at de hadde førstehånds kunnskap om temaet.¹¹⁵ I Norsk Folkemuseums samlinger finnes en rekke fotografier av oppsynsfolk og verter i drakter, fra blant annet 1903, 1926, 1928, 1930, 1933, 1935, 1938 og 1960.¹¹⁶ Opp igjennom årene har folkedans og draktkledde formidlere blitt et av dette museets, og da særlig friluftsmuseets, kjennetegn.¹¹⁷

¹⁰⁵ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 66.

¹⁰⁶ BJORLI, "Fra stue til gårdstun." 23.

¹⁰⁷ Kari-Björg Vold Halvorsen, "Friluftsmuseets formidling av samfunnets forteljinger : Behovet for ein overordan ideplan," i *By og bygd 38: Museum i friluft*, red. Trond BJORLI, Inger Jensen og Espen Johnsen, By og bygd (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004). 113.

¹⁰⁸ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 53-54.

¹⁰⁹ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 199.

¹¹⁰ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 200.

¹¹¹ Audun Grüner-Hegge, "Dans på Norsk Folkemuseum," *Museumsbulletinen* 78, no. 1&2 (2015). 62.

¹¹² Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 54.

¹¹³ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 54.; BJORLI, "Fra stue til gårdstun." 25.

¹¹⁴ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 154.

¹¹⁵ Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 154.

¹¹⁶ Inventarumre for fotografier: 1903: NF.00657-021 og NF.00657-027, 1926: NF.01504-019, 1928: NF.21178-016, 1930: NF.21178-016, 1933: NF.01690-025, 1935: NF.01780-122, 1938: NF.21178-016, 1960: NF.06566-001.

¹¹⁷ Paal Mork, "Friluftsmuseet som merkevare," i *By og bygd 38: Museum i friluft*, red. Trond BJORLI, Inger Jensen og Espen Johnsen, By og bygd (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004). 84.

Liv i stuene på Maihaugen

Tannlegen Anders Sandvig begynte å samle gjenstander i 1887, og satte opp den første gamle bygningen i hagen sin i 1895, før han solgte samlingen til foreningen Selskabet for Lillehammer Bys Vel i 1901.¹¹⁸ I 1904 gjenåpner samlingen hans på Maihaugen.¹¹⁹ Mens Aall mente det å skape illusjoner på museet ikke gagnet besøkendes følelse av virkelighet, hadde Sandvig en friere tilnærming og diktet fritt om personene som bodde der.¹²⁰ Han var opptatt av at interiørene skulle oppleves som hjem, og at man skulle kunne lære å kjenne levemåten til menneskene som har bodd der.¹²¹ Sandvig ble inspirert til å samle av innsamlingen til Nordiska museet, og i likhet med på Hazelius' Skansen var formidling og levendegjøring hovedprioriteter i hans museumsvirksomhet.¹²² Og også her var det folkedrakter å se helt fra begynnelsen. Sandvig var en dyktig forteller og omviser, og hadde virkelig store ambisjoner, selv om økonomien ikke tillot omfanget han ønsket.¹²³ «Än mera än Hazelius verkar han ha varit inne på tankar som motsvarar der som långt senare kom att kallas «living history».» skriver Sten Rentzhog, tidligere sjef for Jämtlands läns museum, derunder friluftsmuseet Jamtli, i boken *Friluftsmuseerna: En skandinavisk idé erövrar värden*.¹²⁴

Dagen etter at samlingen offisielt åpnet på Maihaugen gikk et stort opptog fra byen og opp til Maihaugen.¹²⁵ Blant deltagerne var folk kledd i gamle militæruniformer, «seks forspente høyvogner med nasjonalkledd ungdom», en mann kledd som budeie med en flokk kyr og «gående i sine stasbunader med sine utskårne grautambre og praktfulle sendingskorger.»¹²⁶ En annen gruppe deltagere fra Ringeby var ledet av «Pillar-Guri», og besto av unge og gamle kledd i gamle drakter.¹²⁷ Og det stoppet ikke der. På Maihaugen var det folk i alle stuene, blant dem en enke i Løkrestua og en kapteinfamilie i en av embetsmannstuene.¹²⁸ Folkevisedans var det også, med Hulda Garborg og en gruppe andre

¹¹⁸ Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 93-94, 108

¹¹⁹ Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 89.

¹²⁰ Bjorli, "Fra stue til gårdstun." 23-24.

¹²¹ Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 91.; Bjorli, "Fra stue til gårdstun." 24.

¹²² Hegard, *Romantikk og fortidsvern*. 93.; Halvorsen, "Friluftsmuseets formidling av samfunnets forteljingar." 113.

¹²³ Ragnar Pedersen, "Anders Sandvisg museumssyn - verdier og ideer," i *Maihaugen 100 år - evig ung*, red. Arnfinn Engen (Lillehammer: Maihaugen, 2005). 16.

¹²⁴ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 77.

¹²⁵ Anders Sandvig, *I praksis og på samlerferd*, Ny utg. utg., vol. 2001, Maihaugen, (Lillehammer: Maihaugen, De sandvigske samlinger, 2001). 167.

¹²⁶ Sandvig, *I praksis og på samlerferd*, 2001. 168-169.

¹²⁷ Sandvig, *I praksis og på samlerferd*, 2001.171-172.

¹²⁸ Sandvig, *I praksis og på samlerferd*, 2001. 172.

«nasjonalkledte jenter og gutter».¹²⁹ I 1914 forsøkte man å gjøre noe liknende. Ideen var at det hele sommeren skulle bo folk i gamle drakter i husene, og det skulle være dyr i fjøs og stall. Dessverre strakk ikke økonomien til, og det ble kun noen få personer som viste fram håndverk. Noe liknende ble gjort utover 1920-årene, men da med fokus på håndverk.¹³⁰ Befolkningen av Maihaugen avtok etter hvert, og en periode var det bare på St. Hansaften det var folk i stuene.¹³¹ Ellers viser flere fotografier i jubileumsboken *Maihaugen: De Sandvigske samlinger 100 år* omvisere i råndastakk med rutiliv ved flere anledninger.¹³² Få av dem er datert, og det har heller ikke lyktes meg å finne igjen bildene på Digitalt Museum, men flere av dem er fra andre halvdel av 1900-tallet. Dette kan tyde på at museets draktbruk har vært forholdsvis kontinuerlig fra Sandvigs store festligheter og til dagens museumsdrift.

Folkedrakt eller kostyme?

Kostymebruken på siste halvdel av 1900-tallet virker ikke å være like godt dokumentert som bruken av folkedrakter og kostymer før dette. Det står litt om formidling mer generelt i jubileumsbøkene, men ikke veldig mye om kostymebruk utover de første årene. Unntaket er noen fotografier, men det er ikke alltid oppgitt kontekst for kostymebruken eller dato for når bildet er tatt. Å skulle gå mer detaljert gjennom tiårene ville nok også være for omfattende for denne oppgaven. Poenget er at draktbruken ser ut til å ha vært en del av formidlingsopplegget på museene helt fra begynnelsen, og å ha holdt seg gående til i dag. Dette betyr ikke nødvendigvis at denne bruken er direkte sammenliknbar med måten liknende drakter brukes på museene i dag. På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet var fortsatt folkedrakttradisjonene levende flere steder i Norge og Sverige.¹³³ Dette betyr at folkedraktene som var å finne på museene i disse periodene ikke bare var et visuelt virkemiddel for besøkende, men kan ha vært de ansattes egne klær. Flere av dem ble ansatt nettopp på grunn av at de kom fra områder med slike levende draktskikker.¹³⁴ Akkurat når overgangen fra levende folkedraktskikk til kostyme skjedde er derfor ulikt avhengig av hvilke drakter man ser på, og kan også ha variert fra situasjon til situasjon og fra person til person. De draktkledde dokkene er også en del av dette denne overgangen, der folkedraktene går fra å

¹²⁹ Sandvig, *I praksis og på samlerferd*, 2001. 175.

¹³⁰ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 77.

¹³¹ Tord Buggeland og Jakob E. Ågotnes, *Maihaugen : De Sandvigske samlinger 100 år* (Oslo: Cappelen, 1987). 189.

¹³² Buggeland og Ågotnes, *Maihaugen : De Sandvigske samlinger 100 år*. 183, 184, 187.

¹³³ Noss, "Tilhøvet: folkedrakt - bunad." 121.; Laila Durán mfl., *Drakt og prakt : bunad og folkedrakt i Norge og Sverige* (Oslo: Cappelen Damm, 2013). 54, 101, 210.

¹³⁴ Rentzhog, *Friluftsmuseerna*. 20.

være del av den levende folkedrakttradisjonen til å bli museumsgjenstander. Slik er heller ikke de lenger del av den levende bruken, med normene og tradisjonene som hører med, og er blitt til noe litt annet.

At måtene folkedraktene brukes er en så sentral del av det som gjør dem til folkedrakter betyr altså at to personer kan ha brukt samme type drakt samtidig, den ene som del av levende folkedraktskikk, og den andre som et kostyme. Klærne fungerte for eksempel som kostymer liknende det de gjør i dag når sosietetskvinnene kledde seg i folkedrakter på Skansens tidlige festivaler.¹³⁵ I Gudbrandsdalen var livkjoler som råndastakk med rutiliv i bruk til hverdags godt ut på 1900-tallet.¹³⁶ Det er derfor ikke godt å si om de draktkledde kvinnene som var å finne i stuene på Maihaugen på første halvdel av 1900-tallet var folkedraktkledde, eller om de hadde kledd seg i draktene for anledningen. Samtidig endrer også konteksten av bruken seg når folkedraktskikkene blir transportert til museene. Draktbruken blir også formidling, og til dels underholdning. De får et performativt preg over seg når den blir en del av iscenesettingen av husene på museet. Etter hvert som folkedraktskikkene har forsvunnet i Norge og Sverige har den levende folkedraktskikken forsvunnet fra museene, og bruken slik den foregår i dag velger jeg å betegne som folkedraktkostymer. Unntaket vil eventuelt være samiske folkedraktskikker, som ennå lever videre flere steder.¹³⁷

Hovedtrekk ved kostymebruken i dag

Det er tydelig at kostymebruk har lang historie på alle de tre museene, og alle tre har videreført denne praksisen til i dag. De har alle egne kostymeavdelinger, om enn med ulik størrelse, og ansatte bruker kostymer både til hverdags og på arrangementer. Samtidig har de ulike praksiser seg imellom, slik de også hadde i begynnelsen.

Skansens kostymeavdeling, Klädkammaren, er den største av de tre kostymeavdelingene. De har rundt ti faste ansatte som designer, syr, vasker og reparerer museets kostymer. I tillegg til dette har de også noen praktikanter.¹³⁸ De kler blant annet rundt 13 faste pedagoger, håndverkere, sesongansatte og frivillige. Totalt kles ca. 1500 personer i året.¹³⁹ Kostymene brukes til hverdags til formidling i museets miljøer, og antallet

¹³⁵ Bäckström, *Hjärtats härdar*. 234.

¹³⁶ Ragnhild Bleken Rusten, *Folkedrakt og bymote i Gudbrandsdalen 1650-1940* (Lillehammer: Thorsrud, Lokalhistorisk forl. I samarbeid med Maihaugen, 2002). 48.

¹³⁷ Aarekol, "Kvenske minnesteder 1970-2001 : Materialitet og minne." 204.

¹³⁸ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹³⁹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

kostymekledde ansatte varierer etter tiden på året. Da jeg besøkte Skansen fredag 20. januar 2023 var det to kostymekledde pedagoger i miljøene, den ene i Älvrosgården, den andre i Posthuset. I perioder hvor museet har flere besøkende, særlig om sommeren, er det også flere i husene. Ved forskjellige arrangementer vil det også være et større antall hus som er åpne. I perioden før jul har Klädkammaren mye å gjøre i forbindelse med julemarkedet som holdes hvert år. Til julemarkedet i 2022 skulle de kle et tresifret antall mennesker.¹⁴⁰

Norsk Folkemuseums er betydelig mindre en Skansens om man ser på antallet ansatte. I mange år har det vært én ansatt som har hatt ansvaret for kostymene, nylig er det blitt to.¹⁴¹ I likhet med på Skansen avhenger omfanget av kostymebruken av sesong. I sommersesongen er det mange formidlere i kostyme hele uken. Ifølge kostymeansvarlig har de 34 stykker til hverdags i høysesongen (inkludert barn i ferieskolen) og 24 formidlere i kostyme i helgene.¹⁴² I skoleferiene ellers i året er det også flere tunverter, og noen få er også å finne i helger utenom disse. Museet har også arrangementer der det er mange i kostyme, blant annet på julemarkedene. Da jeg besøkte julemarkedet 11. desember 2022 talte jeg kostymekledde formidlere elleve steder, og noen av stedene var det også flere formidlere.¹⁴³ I tillegg til opplegg for den generelle besøkende holder museet også omvisninger for grupper, blant annet skoleklasser, der omviserne har kostyme.

Maihaugens kostymeavdeling er den minste, med én ansatt i 40% stilling. En gang i uken er det også tre frivillige som kommer og hjelper til. Det meste av kostymebruken er begrenset til sommersesongen, som varer fra midten av juni og til slutten av skoleferien.¹⁴⁴ I tillegg brukes det kostymer på museets julemarked og i skoleopplegg. I 2019 var det 28 formidlere i kostyme på Maihaugen, med 1-4 roller hver, elleve personer som hadde bunad, og 3-5 bønder i kostyme. Aulestad, Bjørnstjerne Bjørnsons hjem, hadde også 8 formidlere i kostymer fra Maihaugens kostymeavdeling, og det var tilsvarende 10 postmestere i kostyme på postmuseet.¹⁴⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen forteller at det før koronapandemien var

¹⁴⁰ Magdalena Fick, "Dräkttorsdag - Klädkammaren och dess dräktskatter," (Facebook Live Historical Textiles, Dalarnas museum, Hälsinglands museum, Västernorrlands museum og Sörmlands museum, 6. oktober 2022), Forelesning. <https://vnmuseum.se/events/17511/>.

¹⁴¹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁴² Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁴³ Formidlere i kostyme i Kolonialen, Chrystiegården, Lendestova, Hardangertunet, Trøndelagstunet, Finnskogen, Setesdal, Numedal, i eldhuset med lefsebakst, i bygningen med øllbrygging og på Enerhaugen. Jeg ble også tipset av en formidler om at det var noen i smia, men hen hadde pause da jeg kom forbi. Det var visstnok også formidlere i OBOS-gården, som jeg ikke rakk innom.

¹⁴⁴ Kostymeansvarlig på Maihaugen, Intervju, 30. januar 2023.

¹⁴⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

150 til 160 antrekk i bruk en vanlig sommer, mens omfanget etter pandemien ennå er noe mindre.

Kostymebruken på alle de tre museene varierer altså ut ifra når på året det er flest besøkende, og sommersesongen er det store høydepunktet. Julemarkedene gjør også at alle kostymeavdelingene må forholde seg til både vinter- og sommervær, og utfordringene disse forskjellige årstidene fører med seg. De forholdsvis store forskjellene i arbeidskapasiteten på de tre museene får også følger for hvert museums kostymeproduksjon og omfanget av kostymebruken. Dette henger nok også sammen med at besøkstallene er ganske forskjellige på de tre museene, selv om alle kan sies å være godt besøkt. Skansen hadde i 2022 over 1,3 millioner besøkende, Norsk Folkemuseum har rundt 250 000 besøkende i året og Maihaugen hadde 144 458 besøkende i 2022.¹⁴⁶

Formidling i kostymene

Levendegjøring står sentralt kostymebruken, og det formidles i både 1. og 3. person på alle tre museene.¹⁴⁷ Under julemarkedet på Maihaugen var både formidlere og frivillige i roller, blant dem tjenestepikene i huset Søre Hauge og damene som feiret jul i stua der.¹⁴⁸

Kostymeansvarlig på Norsk Folkemuseum forteller at det er lettere å lage kostymer når de vet hvem kostymene skal representere:

De stedene som det er utarbeida en bestemt person, enten det er utgangspunkt i en reell person som har levd, eller en fiktiv person, så tar vi utgangspunkt i det. Det er på mange måter det greieste for oss, når vi har kjønn, alder, type, gjerne litt sånn kjøtt på beinet med personlighet ... det hjelper veldig.¹⁴⁹

Et eksempel på en av disse karakterene er 'Björg', som hører til på gården fra Stiklestad som står på Norsk Folkemuseum. Hun er «en praktisk og litt traust dame», og kostymene lages deretter.¹⁵⁰ Det finnes flere andre karakterer på museet, men ikke alle er like detaljerte. I miljøet Enerhaugen er det en rolle som kanskje kan kalles husmoren, men museet har noen

¹⁴⁶ Skansen, *Årsredovisning för Stiftelsen Skansen : Räkenskapsåret 2022*, Stiftelsen Skansen (Stockholm, 14. februar 2023), <https://skansen.se/wp-content/uploads/2023/03/AR-Stiftelsen-Skansen-230314-extraversion.pdf>. 5.; Norsk Folkemuseum, "Om Norsk Folkemuseum," Norsk Folkemuseum, U.Å., besøkt 20. april, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/om-norsk-folkemuseum.>; Stiftelsen Lillehammer Museum, *Årsmelding 2022 : Styrets årsberetning 2022 for Stiftelsen Lillehammer museum*, Stiftelsen Lillehammer museum (Lillehammer, 27. februar 2023). 9.

¹⁴⁷ Observasjoner under feltarbeid på Maihaugen julemarkedet 2022 og Norsk Folkemuseum julemarkedet 2022; Skansen, *Resultatredovisning 2020 - Enligt riktlinjer för redovisning av statens bidrag till Skansen verksamhetsåret 2020*, Skansen (Stockholm, 2020), <https://skansen.se/wpcontent/uploads/2022/11/Resultatredovisning-2020.pdf>. 29.

¹⁴⁸ Feltarbeid på Maihaugen julemarkedet 2022.

¹⁴⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁵⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

utfordringer med å benevne enkelte av karakterene.¹⁵¹ Flere andre steder er det ikke noen bestemte personer som hører hjemme. Særlig gjelder dette miljøene der det brukes folkedraktkostymer. Enkelte miljøer, slik som stavkirken, er heller ikke satt til en bestemt periode.¹⁵²

I tillegg til denne 1. personformidlingen, som er mer teatralisk, formidles det i 3. person på flere forskjellige måter. Noe formidling skjer i form av fortellinger og foredrag, mens andre ganger gjøres det demonstrasjoner av ulike typer arbeid og håndverk. På Skansen er det flere verksteder der besøkende kan se hvordan gamle håndverk utføres.¹⁵³ Ellers i museet formidles det om historien til de forskjellige miljøene, og livet mer generelt. Pedagogen jeg intervjuet på Skansen formidlet i 3. person. Hun fortalte om husets historie, og viste fram leketøyene som lå på spisebordet og osteformen i hylla.¹⁵⁴ Hun demonstrerte altså ikke noen typer arbeid eller håndverk, men samtidig er også skillet mellom fortelling og demonstrasjon noe utydelig når det brukes kostymer. Formidlerne trenger ikke være i rolle for at det skal være noe performativt over det de gjør, og bare bruken av klærne i miljøene iscenesetter menneskers liv i husene. De demonstrerer hvordan klær ble brukt når de har dem på seg og hvordan huset ble varmet opp når de fyrer i peisen. Slik blir det automatisk et performativt aspekt ved kostymebruken.

Overordnede føringer for kostymebruken

Før jeg går inn på forskjellige typer autentisitet vil jeg også si noe om noen overordnede ting som påvirker hvordan kostymeavdelingene kan forholde seg til autentisitet, men som ikke nødvendigvis er direkte knyttet til de faglige vurderingene som gjøres. Den første av disse er økonomiske begrensninger. Jeg valgte disse tre museene fordi de alle er forholdsvis store institusjoner, og håpte derfor at økonomi ikke ville være den avgjørende faktoren for hva museene fikk til og ikke. Likevel tok alle informantene på de tre kostymeavdelingene opp begrensningene økonomi legger på arbeidet deres. Flere ganger når jeg spurte om hvorfor slik og slik ikke ble prioritert var det økonomi som var grunnen. Dette gjaldt spesielt vurderinger knyttet til skotøy, som jeg vil gå mer inn på i et eget kapittel.

En annen begrensning som alle tre påpekte var arbeidskapasiteten. Det er betydelig forskjell i antall ansatte på kostymeavdelingene på de tre museene, men dette står også i forhold til kostymebrukens omfang på hver av museene. Det er flere ting informantene på

¹⁵¹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁵² Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁵³ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁵⁴ Feltarbeid på Skansen 20. januar 2023.

kostymeavdelingene forteller at de skulle ønske de kunne gjøre, men som de rett og slett ikke har kapasitet til å gjennomføre. Kostymeansvarlig M forteller at det hadde vært flott å ha kostymer med riktig tøy fra innerst til ytterst, men det lar seg ikke gjøre fordi de ikke har tid til å lage alle klærne.¹⁵⁵ Sjef SDTA forteller om liknende vurderinger. De arbeidet med kostymer til rundt 100 frivillige i perioden rundt intervjuet. Kostymene var til et stort marked som skulle arrangeres, og med antallet kostymer de trengte var det flere steder de måtte ta noen snarveger for å få det til. Det viktigste er at de frivillige ser overbevisende ut som gruppe, forteller hun, og derfor kan kostymene bli vevd og sydd med maskin. Hadde det vært færre kostymer som skulle brukes til et mer langvarig program ville de kanskje ha gjort mer for hånd, og med andre teknikker.¹⁵⁶

Mål for autentisitet og ‘gullstandarden’ på Norsk Folkemuseum

Prosjektet handler som kjent om autentisitetsvurderinger i kostymebruken. Men ennå har jeg ikke presentert noen direkte retningslinjer hos de tre museene. Både på Maihaugen og på Norsk Folkemuseum undersøkte jeg om det fantes noen dokumenter med føringer for hvordan kostymene skal lages, og hvilken grad av autentisitet man ønsker. De hadde begge mer overordnede strategiplaner, men ikke noe som handlet om kostymeavdelingenes produksjon i detalj. Kostymeansvarlig NF forteller at dette er noe hun har ønsket seg en stund, men at det ikke har latt seg gjøre å få på plass noe ennå.¹⁵⁷ Men internt har de fortsatt et ideal for kostymene – ‘gullstandarden’. Hun forklarte begrepet slik:

...gullstandarden er jo at vi skal kunne bruke så mye tid vi trenger for å komme til et resultat som er mest mulig likt, rett og slett. Både i materialbruk og i metode og teknikker og – og bruk. Og så har vi en del tilleggsfaktorer da, som gjør at ting kommer inn under gullstandarden, men det går ikke egentlig på autentisitet, men det går på formidlingspotensiale da, i en drakt.¹⁵⁸

Gullstandarden inneholder slik også en forventning til virkningen av kostymene – formidlingspotensialet deres. De er tenkt ikke bare som kostymer, men som et verktøy som formidlerne kan bruke til å formidle til besøkende. Dernest ligger det også et håp om at disse kostymenes gullstandard, gjennom formidlernes bruk, skal gi noe ekstra til de besøkende.

Gullstandarden er ikke en rigid kategorisering, men heller en slags ‘best practice’ oppskrift, med rom også for å gjøre endringer etter hvert som ny informasjon kommer til:

¹⁵⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁵⁶ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁵⁷ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁵⁸ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

Gullstandarden for autentisitet må jo være at man har kommet til et punkt hvor man føler at man har nok informasjon, da, nok kunnskap til å produsere noe, rett og slett. Men at man fremdeles er åpen for at man må forandre på ting etter hvert.¹⁵⁹

Gullstandarden eksemplifiserer en ting jeg opplevde under alle intervjuene med de ansatte på kostymeavdelingene: Entusiasmen de hadde for kostymearbeidet, og stoltheten de la i å gjøre det lille ekstra, som ikke nødvendigvis ville oppleves som noen mangel for utenforstående om det ikke kom med:

Vi har sånne merkelapper som det står Norsk Folkemuseum som vi syr i plaggene. Og vi har noen som det er gullskrift på, og de syr vi – men det er bare en sånn tøyse-ting som vi har her da – at hvis det er noe som vi synes at er lagd perfekt etter – liksom har gullstandard, så bruker vi et sånt med gullskrift. Men det er ikke noe offisielt.¹⁶⁰

Hvor kommer kostymene fra?

Alle de tre museene har store mengder kostymer. Selv på Maihaugen, som har den minst omfattende kostymebruken, var det flere rom med kjoler, bukser, skjorter, skjørt og ikke minst sko. Men klærne på de tre museene er ikke bare egenproduserte. Alle tre museene har en del originale klær som brukes som kostymer. Disse klærne må sees i en litt annen kontekst enn museets egenproduserte klær. De vil være laget med originale teknikker og materialer, og være originale design. Altså vil det være måten museene bruker dem – autentisiteten i situasjonen – som vil si mest om museenes egne vurderinger. Dette er også noe jeg vil komme tilbake til litt senere i oppgaven.

En del av originalklærne virker å ha tilkommer Maihaugen, og også Norsk Folkemuseum, i form av gaver. Kostymeansvarlig M forteller at mange gir gamle klær til museet fordi de håper at de skal bli tatt vare på og bli en del av museets samling. Samtidig er det begrenset hva museet kan ta inn i samlingen, og noen ganger blir klærne kostymer dersom giver ikke vil ha dem tilbake.¹⁶¹ Det samme gjelder for Norsk Folkemuseum.¹⁶² Originalklærne som er i bruk på Maihaugen er for det meste fra 1950-tallet eller nyere, men de har også noen klær fra 30- og 40-tallet.¹⁶³ Originalklær utgjør omtrent 80% av alle klærne de har, men utvalget av størrelser kan være en utfordring, og egenproduserte klær utgjør rundt 50% av klærne som er i bruk.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁶⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁶¹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁶² Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁶³ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁶⁴ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

På Norsk folkemuseum brukes det særlig originalklær i Trøndelagmiljøet, som er satt til slutten av 50-tallet.¹⁶⁵ Her er også noen av originalklærne kjøpt i brukbutikker. I tillegg er noen andre klær kjøpt inn nye, fra vanlige klesbutikker. Under intervjuet viste kostymeansvarlig NF til en bluse fra Lindex på ett av bordene, som de vurderte å kjøpe inn flere av.¹⁶⁶ Kostymeansvarlig M forteller også at hun har kjøpt nytt om hun har kommet over noe som passer inn i klesmotene til et miljø og som ikke er for dyrt, men at de ikke blir til at de kjøper mye slikt.¹⁶⁷ På Skansen kjøpes det også noen nyproduserte klær. Særlig gjelder dette større strikkeplagg. Strikkede jakker til perioden 1900-1950 kjøper de blant annet fra bedrifter som Emmy Design, et svensk firma som lager reproduksjoner av gamle klær. Mindre strikkeplagg som sjal og pulsvanter blir stikket av frivillige.¹⁶⁸ De bruker også noen originalklær i miljøer lagt til 1940- og 1950-årene. Samtidig skiller de seg fra de to andre museene ved at de også har en betydelig andel eldre originalklær i bruk. Folkedraktkostymene som brukes på museet er originaler fra 1850-1920, og det aller meste av smykker og vesker som brukes er også originalt.¹⁶⁹ Sjef SDTA forteller at den konservative draktskikken i perioden har gjort at klærne ikke endret seg veldig mye i dette tidsrommet.¹⁷⁰ Dette gjør at Skansen kan bruke draktene uten å måtte forholde seg for mye til nøyaktige dateringer av forskjellige designvalg, og gjør det mindre vanskelig å få kostymene til å være autentiske i situasjonen de brukes i.

Anakronisme-utfordringer og generelle kostymer

Alle de tre museenes friluftsområder består som nevnt av et antall miljøer med bygninger fra forskjellige steder og tidsperioder. Både Maihaugen og Norsk Folkemuseum har stavkirker fra 1200-tallet, fra henholdsvis Lom og Gol, og Skansens eldste bygning er fra begynnelsen av 1300-tallet.¹⁷¹ De mest moderne bygningene på museene er fra andre halvdel av 1900-tallet, eller også nyere.¹⁷² Noen av miljøene er innredet til én spesiell periode eller til et gitt

¹⁶⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁶⁶ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁶⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁶⁸ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁶⁹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁷⁰ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁷¹ Norsk Folkemuseum, "Stavkirken fra Gol," U.Å., besøkt 25. april, 2023,

<https://norskfolkemuseum.no/stavkirken-fra-gol>; Stiftelsen Lillehammer Museum, "Garmo stavkirke," U.Å., besøkt 25. april, 2023, <https://maihaugen.no/friluftsmuseet/bygda/garmo-stavkirke>; Skansen, "Friluftsmuseum," U.Å., besøkt 25. april, 2023, <https://skansen.se/se-och-gora/friluftsmuseum/>.

¹⁷² Skansen, "Friluftsmuseum.;" Stiftelsen Lillehammer Museum, "Hyttegrenda," U.Å., besøkt 25. april, 2023, <https://maihaugen.no/friluftsmuseet/hyttegrenda>; Norsk Folkemuseum, "Bolighus fra Olderfjord i Porsanger," U.Å., besøkt 25. april, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/bolighus-fra-olderfjord>.

år, mens andre kan ha mer vage tidsavgrensninger.¹⁷³ Hvilke kostymer som brukes hvor forholder seg både til stedet bygningene kommer fra og til tidsperioden de er innredet etter.

Tre av autentisitetetsaspektene Roede tar for seg – design, materialbruk og håndverksmetode – forholder seg særlig til gjenstandens egen materialitet.¹⁷⁴ Autentisitet i situasjon trekker inn et mer omfattende aspekt, nemlig konteksten. På museer slik som Skansen, Maihaugen og Norsk Folkemuseum kan autentisitet bli en utfordring. Skal kostymet brukes i bare ett av museets miljøer har kostymeavdelingene noen betingelser de vet de må forholde seg til når de utvikler kostymene. Om formidlerne skal bevege seg mellom flere av disse miljøene blir det straks mer komplisert: Hvordan hindrer man kostymene i å se totalt malplasserte ut i de veldig forskjellige miljøene? En formidler i setesdalsdrakt vil se ganske underlig ut i et miljø som skal forestille Trøndelag på 1950-tallet.

Løsningene hver av museene har kommet fram til er på sett og vis ganske like. De har egne typer kostymer som er ment å brukes på tvers av miljøer. Jeg har valgt å kalle disse kostymene *generelle kostymer*. Ved å ha slike generelle kostymer kan museene til en viss grad begrense eller kontrollere anakronismer – uoverensstemmelser mellom tidsperioder kostymer og miljøer hører til i. Disse generelle kostymene brukes særlig av omvisere eller i undervisningsopplegg, men kan også være nødløsninger om man av en eller annen grunn skulle mangle kostyme til et miljø.¹⁷⁵ Men selv om teorien bak løsningene er lik, er utførelsen i praksis ganske forskjellig på de tre museene. Skansens generelle kostymer er basert på motebildet rundt århundreskiftet 1800/1900, perioden da Skansen var helt nytt.¹⁷⁶ Deres generelle kostymer er altså fortsatt knyttet til en spesifikk periode, men denne perioden kan tolkes som relevant for hele museet og alle dets miljøer fordi den er del av historien til museet Skansen. Deres generelle kostymer likner derfor mye på kostymebruken deres ellers, og står i sterk kontrast til Maihaugens og Norsk Folkemuseums løsninger.

Bunadens egen autentisitet

På Maihaugen er det faktisk gjort nesten motsatt av løsningen på Skansen. De generelle kostymene er ikke knyttet til et spesielt årstall, og noen av dem kan til dels oppfattes som moderne klær. Menn bruker svart langbukse, skjorte og vest, mens kvinner bruker råndastakk med rutiliv. Til hverdags bruker begge skjorter i blåtøy og kvinner har rutete forkleder, mens

¹⁷³ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁷⁴ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene." 173.

¹⁷⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum; Kostymeansvarlig på Maihaugen; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁷⁶ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

alle i helgene har hvite skjorter, og det brukes svarte forklæder og sølv til bunadene.¹⁷⁷

Råndastakkene brukes over store deler av friluftsmuseet, men kostymeansvarlig M hadde helst sett at bunadene bare ble brukt i 'bygda', som viser det gamle bondesamfunnet. I de delene av friluftsmuseet som viser byen og boligfeltet med hus fra 1900-tallet vil hun mye heller ha noe annet.¹⁷⁸

Kostymeansvarlig M omtaler råndastakkene som bunader på linje med de som brukes som fest- og høytidsplagg i dag. De ter seg derfor litt annerledes enn folkedraktkostymene som brukes på de tre museene. Som nevnt i kapittelet om teori mener jeg det er nyttig å se disse i lys av substitusjonsmodellen Hamran omtaler.¹⁷⁹ I substitusjonsmodellen betraktes gjenstander ikke som enten kopier eller originaler. Det er i stedet «mainly a function, a use, or a social agreement that defines an object as real or authentic.»¹⁸⁰ Råndastakken er blant bunadene som er nærmest de gamle folkedraktttradisjonene, og har opphav i folkedraktene i Gudbrandsdalen.¹⁸¹ Ut ifra den performative modellen, der gjenstander er enten originaler eller kopier, kan råndastakkene som brukes som bunad i dag knyttes til forskjellige steder og perioder om man ser på snitt, farger og mønster. Likevel eksisterer ikke bunaden bare som en videreføring av folkedraktttradisjonene, men som et eget fenomen i seg selv. Om man skal forsøke å veie bunadens autenticitet som bunad vil man veie den opp mot en sosialt akseptert standard for slike bunader, heller enn historiske eksemplarer.¹⁸² Det er altså en egen gruppe autenticitetskrav som gjelder for denne typen gjenstander. Dette synes også i måten kostymeansvarlig M velger å ikke karakterisere bunadene som kostymer: «[...] vi kan ikke si at bunader er kostymer egentlig, der føler jeg bare at bunader er bunader. Det er tunverter og sånn og de kan jo gå over alt, og være inn og ut av alle hus, for de er liksom litt sånn tidløse.»¹⁸³ Kostymeansvarlig M påpeker også at det at bunadene de bruker er ganske like gjør at det er lett for besøkende å kjenne igjen rollen de bunadskledde formidlerne har i museet. Bunadene fungerer altså adskilt fra kostymebruken, og har kanskje mer preg av uniform enn kostyme. Men gjenkjenning er ikke bare nyttig når besøkende skal orientere seg. Neste avsnitt handler om hvordan gjenkjenning også har sitt å si for opplevelsen av autenticitet.

¹⁷⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁷⁸ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁷⁹ Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." 43.

¹⁸⁰ Hamran, "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." 43.

¹⁸¹ Rusten, *Folkedrakt og bymote i Gudbrandsdalen 1650-1940*. 47-48.

¹⁸² Camilla Rossing mfl., *Kvinner i bunadshistoria* (Oslo: Forlaget Press, 2023). 7.; Aarekol, "Kvenske minnesteder 1970-2001 : Materialitet og minne." 182.

¹⁸³ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

Autentisitet som gjenkjenning

De generelle kostymene menn bruker på Maihaugen er noe litt annet enn bunadene, og likner på de generelle kostymene på Norsk Folkemuseum. De er gammeldagse på et vis, men ikke knyttet til et spesielt årstall. Kvinner på Norsk Folkemuseum bruker gjerne svart stakk, serk, forklede og skaut, mens menn har gammeldagse svarte bukser, vest og busserull. Kostymene skal ikke ha noen geografisk tilknytning, og det skal være tydelig at de er verken folkedraktkostymer eller bunader.¹⁸⁴ Kostymeansvarlig NF kaller museets generelle kostymer for «vi leker gamledager»-drakter, og forteller:

[...] hvis vi for eksempel skal ha en mann da i Numedal en uke på sommeren, og vi ikke får klemt ham inn i noen av Numedalsbunadene våre eller inn i gullstandarden da, for å si det sånn, så synes jeg det er bedre å ta et sånt «vi leker gamledager» som drakt, som ikke later som den er noe den ikke er.¹⁸⁵

Likevel er hun klar på at hun ikke ønsker at disse draktene tar over for de mer historisk og geografisk nøyaktige kostymene, selv om det kunne vært enklere. Det hadde vært billigere og hadde ikke nødvendigvis vært noe besøkende la mye vekt på, men hun sier at «jeg synes det er helt tragisk hvis det ender opp der, det må jeg bare si.»¹⁸⁶

Norsk Folkemuseums «vi leker gamledager»-drakter og Maihaugens herrekostymer kan også sees ut ifra substitusjonsmodellen, selv om det kanskje ikke er like tydelig som når man ser på bunadene. De tar utgangspunkt i gamle draktskikker, men de er ganske distansert fra spesifikke originaler. De er på en måte verken kopier eller originaler, men virker heller i kraft av sin funksjon og bruk. De er ikke ment å være autentiske til et spesifikt sted eller til én spesifikk tid, men er heller en slags stereotypiske gammeldagse klær. Her kommer også tilstedevær inn i bildet. Disse generelle kostymenes oppgave er å skape koblinger til, om ikke en konkret opphavelig kontekst, så et mer generelt 'gamledager'. Om de lykkes i det oppfyller de sin funksjon. Derfor er også utformingen av disse generelle kostymene delvis mottakerorientert – de er til dels påvirket av publikums bruk og forståelse av fortid.¹⁸⁷ Det viktige er at det føles historisk, ikke at det nødvendigvis er 100% autentisk. Det spilles løst på faktiske draktskikker, men også på besøkendes egen forforståelse av hva som er gammeldags. Gjennom å spille på konvensjoner på denne måten skaper museene det Gustafsson kaller autentisitet gjennom gjenkjenning.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁸⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁸⁶ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

¹⁸⁷ Jessen, "Fortid i og for nutid." 13.

¹⁸⁸ Gustafsson, *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. 168.

Håndverk og materiale

Autentisitet i håndverksmetode

De andre kostymene, inkludert Skansens 1900-talls generelle kostymer, forholder det seg litt annerledes med. Siden de kobles til geografiske områder og mer eller mindre spesifikke tidsperioder betyr det også at de vil kunne være mer eller mindre autentiske i forhold til klær som originalt ble brukt på disse stedene i disse periodene. En del av dette har å gjøre med hvordan klærne lages. Autentisitet knyttet til teknikk (det Roede kaller autentisitet i håndverksmetode), var noe alle de tre informantene på kostymeavdelingene nevnte i sammenheng med arbeidsmengde. Det er ikke rart. Skal man lage klær med de teknikkene som ble brukt da originalene ble laget innebærer dette en hel rekke forskjellige måter å både klippe og sy på. I tillegg ble de første maskinene for spinning og veving oppfunnet på 1700-tallet, og symaskinen ble ikke vanlig før på andre halvdel av 1800-tallet.¹⁸⁹ Skal man da lage noe fra 1600-tallet vil det være et omfattende arbeid å rekonstruere originaler ned til minste detalj på denne måten. Med kostymeavdelingenes forutsetninger og omfanget av produksjonen deres ville det være nærmest umulig å gjennomføre. I stedet må man vurdere hva man kan få til, hva man ikke kan få til, og ikke minst hva som er nødvendig for at kostymene skal fungere slik man ønsker i formidlingssituasjonen. Det arbeides ikke nødvendigvis for at klærne skal være nøyaktige kopier, og det har de altså heller ikke tid til å gjøre. Som kostymeansvarlig M sier: «det blir jo ikke en museumsgjenstand, de klærne som blir brukt her. Men [...] det skal jo gi folk en følelse av at de kommer inn i noe som er ekte.»¹⁹⁰

Sjef SDTA forteller at et viktig hensyn i avgjørelsen om hvor autentiske man skal være i valg av håndverksmetode er hvordan kostymet skal brukes. Dels gjelder dette hvor lenge det er forventet at kostymet skal være i bruk. Det kan være alt fra et par dager til flere måneder, eller til og med år. Skal kostymer bare brukes et par ganger vil man ikke investere like mye tid i arbeidet som hvis det skal brukes daglig gjennom en hel sesong. Hva slags formidling som skal gjøres i kostymet spiller også inn.¹⁹¹ Til markedet med de over 100 frivillige er som nevnt det viktigste at de ser riktige ut som gruppe. Da fokuserer kostymeavdelingen heller på at det er litt variasjon i klærne hver enkelt skal ha på seg, og

¹⁸⁹ Vibeke Kjøpke og Audun Dybdahl, "Symaskin," i *Store Norske Leksikon* (27. januar 2023).

<https://snl.no/symaskin>; Vibeke Kjøpke, "Spinning," i *Store Norske Leksikon* (5. september 2022).

https://snl.no/spinning_-_garn; Barbro Storlien, "Veving," i *Store Norske Leksikon* (15. november 2021). <https://snl.no/veving>.

¹⁹⁰ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁹¹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

prioriterer effektivitet framfor historiske håndverksmetoder.¹⁹² Andre sammenhenger kan kreve det motsatte. Om klærne skal brukes av en formidler som besøkende vil komme tett innpå sier sjef SDTA at det er viktigere at detaljene er riktige. Spesielt hvis personen skal formidle om klær eller tekstilhåndverk.¹⁹³ Pedagogen på Skansen forteller at man er spesielt nøye med miljøene der det brukes folkedraktkostymer, særlig fra Dalarna og Hälsingland. I disse områdene brukes fortsatt slike drakter til helligdager og store fester, og folk kjenner derfor godt til hvordan draktene skal være.¹⁹⁴ En viss grad av visuell autentisitet er altså viktig uavhengig av hvordan kostymet skal brukes, men det blir mer og mer sentralt jo nærmere besøkende kommer formidleren.

Kostymeansvarlig på Maihaugen forteller at det viktigste for dem er at utsiden ser riktig ut:

... hun [formidleren] får ikke lov å vrenge av seg jakka og henge den over armen. For da må jeg føre den, og det tar litt tid. Så jeg må få dem til å være litt bevisst at de får ikke vise fram åssen den ser ut inni. 'Hvis ikke du skal ha den på deg så legg den pent sammen så ingen ser det.'¹⁹⁵

Dette er også et godt eksempel på det Lars Roede skriver om visuell autentisitet. Når en bygning skal fungere som et formidlingsverktøy er det «[...] avgjørende at overflaten ser ekte ut. Den må være prosessuelt autentisk, mens konstruksjonene innenfor er mindre kritiske.»¹⁹⁶ For kostymeansvarlig på Maihaugen gjør mangelen på tid at klærnes innside nedprioriteres. Kostymeansvarlig M legger opp pene kjoler og slikt for hånd, og gjør pyntesømmer på ting som middelalderklær for hånd. Det er likevel ikke mye tid til håndsøm, og på innsiden av klær «jukses» det gjerne med symaskin og overlock. Knapphull gjøres også på maskin, men klær fra 1700-tallet eller tidligere ville nok fått håndsydde knapphull om hun skulle lage et kostyme fra perioden.¹⁹⁷

På Norsk Folkemuseum forteller kostymeansvarlig at de også bruker symaskin på klær som originalt ville blitt hånsydd, men at «hvis jeg jobber med 1700-tallet så bruker jeg det minst mulig.»¹⁹⁸ Også på usynlige sømmer, slik som på innsiden av klær, misliker kostymeansvarlig NF å bruke symaskin: «Det blir forskjell.» forteller hun. I tillegg forsøker de å unngå å «presse ting i hjel» - altså å bruke strykejernet i så stor grad som man gjerne blir

¹⁹² Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁹³ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

¹⁹⁴ Pedagog på Skansen, Intervju, 20. januar 2023.

¹⁹⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁹⁶ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene." 176.

¹⁹⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

¹⁹⁸ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

lært å gjøre når man syr i dag.¹⁹⁹ Høye autentisitetsskrav kan gjøre produksjon og reparasjon mer komplisert og tidkrevende, men kostymeansvarlig NF poengterer også at noen ting blir lettere med mer historiske metoder. Lukkemekanismer er noe de har forsøkt å kompromisere på for å spare tid, men det har vist seg over tid at mer autentiske lukkemekanismer er mer praktiske, fordi de tåler klærnes høye brukerfrekvens bedre.²⁰⁰ Valg av teknikk er altså en balansegang mellom hva som lønner seg tidsmessig, og hva som er mest holdbart og gir et mer autentisk resultat visuelt. Disse håndverksmessige vurderingene henger også tett sammen med særlig én av Roedes andre kategorier, nemlig autentisitet i materiale. Materialenes autentisitet kan forstås både som stoffene materialene er laget av, og måten materialene selv er produsert.

«så dårlige vever har vi ikke i dag»²⁰¹

På julemarkedet er formidleren i årestua fra Tolstad på Maihaugen kledd i middelalderklær, noe som ellers bare brukes i noen undervisningsopplegg på museet.²⁰² Tittelen på dette avsnittet er kostymeansvarlig M sin litt lattermilde kommentar når hun forteller om utfordringene rundt disse kostymene. For det er slik at teknologiske utviklinger går raskt, og måten de fleste tekstiler produseres på i dag er ganske langt unna oppstadvev og håndtein. Det betyr også at det ikke alltid er lett å få tak i materialer laget på 'gamlemåten'. Kostymeansvarlig NF forteller at materiale er det aspektet ved kostymeproduksjonen de oftest må kompromisere på. «Jeg sitter akkurat nå og sliter med en tråd...» forteller hun eksempelvis, «Jeg skulle gjerne hatt en skikkelig slitesterk og hard, men tynn ulltråd. Men det lages ikke.»²⁰³

På Skansen får de noen materialer spesiallaget. På en håndverkshøgskole i nærheten håndveves tekstiler til enkelte plagg. For eksempel en mengde broderte tørklær. Hadde det vært snakk om et par stykker ville det latt seg gjøre å lage dem på museet, men ikke når de trenger 50 stykker.²⁰⁴ Klädkammaren bestiller i hovedsak tekstiler fra Frankrike, England og USA, og de har kjøpt mye ullstoff fra Norge.²⁰⁵ I Norge er disse stoffene lettere tilgjengelige fordi omfanget av bunadbruken gjør at markedet er større. Kostymeansvarlig M får mange bunadsstoffer som er feilvare fra Gudbrandsdalens Uldvarefabrik. Det er ikke så mye til

¹⁹⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁰⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁰¹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁰² Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁰³ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁰⁴ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁰⁵ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

råndastakkene, men ensfargede ullstoffer i mange forskjellige farger. Hun forteller likevel at også bunadsstoffene har sine utfordringer. Bunadene blir veldig slitte når de brukes så mye som de brukes på museet, i tillegg til at de brukes i allslags vær, og stoffene er ikke nødvendigvis laget for hverdagsbruk. Maihaugen har nylig kassert 30-40 gamle bunader fordi stoffet var morkent, og det må sys nye før sommeren.²⁰⁶

Kostymeansvarlig M har funnet flere kreative løsninger for å få tak i materialene hun trenger, også med tanke på de økonomiske begrensningene hun har: «vi har jo ikke skikkelig budsjett [...] jeg skulle sy sånne 1700-talls bunadsskjorter til et bondebryllup jeg hadde da. Og da skulle de vært hvite. Da kjøpte jeg faktisk linduker på Åhlens, for det var mye billigere enn å kjøpe lin i metervare.»²⁰⁷ Til bunadsskjorter kjøper hun ellers vanlig bomullsstoff. Det rutete skjortestoffet som brukes til hverdagsskjorter er derimot vanskelig å få tak i for tiden, rett og slett fordi det ikke er veldig populært til klær eller interiør nå.²⁰⁸ Å finne materialer er altså noe som er utfordrerne for alle de tre kostymeavdelingene.

Når man ikke vet

Noen ting lønner seg ikke fordi det er for omfattende, og noen ting, slik som å bruke gamle typer tekstiler, lar seg bare ikke gjøre. I tillegg, siden vår innsidekunnskap er begrenset til den tiden vi selv lever i, er det noen ganger man rett og slett ikke vet.²⁰⁹ Mye av tradisjonene, normene og teknikkene som var allmennkunnskap før mangler vi rett og slett kunnskap om i dag. Under feltarbeidet mitt på Norsk Folkemuseum ble jeg oppfordret av en formidler til å snakke med kostymeavdelingen om kostymene som brukes på Setesdaltunet om sommeren, fordi disse er forholdsvis nye, og litt annerledes enn hva som har vært brukt av kostymer på museet tidligere. De skiller seg fra en del av de andre miljøene på museet, der folkedraktkostymene som er i bruk minner mye om bunadene vi kjenner i dag. Setesdalsbunaden er i flittig bruk på Norsk Folkemuseum, og er uniformen til museets dansegruppe, men tunet fra Setesdal ble til sommeren 2016 satt tilbake til 1700-tallet, og kostymene representerer derfor en tidligere draktskikk enn setesdalbunadens.²¹⁰

Kostymeansvarlig NF forteller at prosjektet hadde sine utfordringer:

[...] det er et prosjekt som vi burde hatt veldig, veldig mye mer tid på, til å gjøre undersøkelser. [...] siden det er så gammelt, så lite kildemateriale, så er man nødt til å gjøre så mye undersøkelser rundt.

²⁰⁶ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁰⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁰⁸ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁰⁹ Vogel, "Always True to the Object, in Our Fashion." 193.

²¹⁰ Anne Kristin Moe, "Setesdal 1739," *Museumsbulletinen* 82, no. 3 (2016), <https://norskfolkemuseum.brage.unit.no/norskfolkemuseum-xmlui/handle/11250/2435213>. 7.

Det er lite kilder på akkurat Setesdal i den tiden, og det du må gjøre da er at du må utvide perspektivet og se på kilder i tilgrensende geografiske områder, motedrakt i samme tid, teknologi i den samme perioden.²¹¹

Dette gjør arbeidet veldig omfattende, samtidig som det betyr at man ikke nødvendigvis kan sette to streker under svaret når man har designet kostymene. Utviklingen av kostymene er ikke noe som står stille når kostymene er laget, og det er meningen at dette prosjektet skal kunne utvikle seg videre, både når kostymeavdelingen har tiden til det og om det skulle komme til ny informasjon. I denne sammenheng er det også én ting kostymeansvarlig NF er veldig klar på: «...da må man jo være tydelig på det i forhold til publikum. At dette er ikke noen fasit. [...] Man må tåle å si at dette vet vi ikke hundre prosent sikkert.»²¹²

Bruk og bruksmerker

Mye av det jeg har snakket om hittil har forholdt seg til kostymene selv, og deres design og produksjon. De neste avsnittene vil derimot dreie seg litt mer om bruken av dem i praksis. Jeg har tidligere nevnt autentisitet i situasjon, særlig i sammenheng med generelle kostymer. Nå vil jeg igjen ta for meg dette aspektet ved autentisitet, og denne gangen sette det i sammenheng med mer praktisk bruk av kostymene, og noen aspekter ved autentisitet i design. Situasjon kan som nevnt være så mangt – miljøet kostymet brukes i, hvem som bruker kostymet, hvordan kostymet brukes og når kostymet brukes. Disse kontekstene varierer fra tid til tid, og fra sted til sted. Derfor er det å skulle være tro til dem og bruke klær på mest mulig autentisk måte ikke enkelt. Et eksempel pedagogen på Skansen kom med handlet om når de formidler om julefeiring i miljøene. På julaften hentet man ved kun om morgenen, forteller hun. Da bar man også inn så mye at det holdt i flere dager. Men noen ganger må formidlerne ut i finstasen for å hente ved til peisen, selv om det ikke er noe man ville gjort i slike klær da de var i vanlig bruk.²¹³

Flekker og flenger

Å bruke klær betyr også at de slites. Man får flenger og hull, revnede sømmer og flekker. Noen ganger er det slik at man kan fikse eller fjerne og så synes det ikke etterpå. Andre ganger er det tydelig at klær er godt brukt. Kostymene skal først og fremst representere klær, om enn eldre typer klær. Siden disse klærne brukes, blir også bruksmerker noe museene må ta stilling til. Mye av vedlikeholdet av kostymene, slik som vasking, sying og reparasjoner,

²¹¹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²¹² Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²¹³ Pedagog på Skansen.

gjøres av ansatte på kostymeavdelingene. Vedlikeholdet er viktig med tanke på hygiene, siden mange personer bruker de samme klærne, men det er også nødvendig på grunn av bruksfrekvensen klærne har. I tillegg henger det også sammen med opplevelsen av autentisitet. Kostymeansvarlig NF forteller:

Vi reparerer mye, og en del ting reparerer vi som kanskje egentlig ikke er så bærekraftig hvis man ser på økonomien her isolert. Men vi skal jo ha plagg der ute som er reparert og fiksa på, for det hadde jo folk. Det har jo med hvordan – om drakten ser autentisk ut eller ikke.²¹⁴

På Maihaugen gjelder det samme. Kostymeansvarlig M viste meg en kjole fra 30-tallet. Da de fant den var den musespist på skulderen, men ellers fin. En av de frivillige hadde spurt om det var noe vits i å lappe det, men kostymeansvarlig er bestemt på at man ville gjort det på 30-tallet, så derfor er det bare fint at museet bruker lappede klær i formidlingen:

Og den kjolen skal ut i sommer. [...] og så ser de, de som kommer i museet, [...] kanskje de spør da, 'Hvorfor går du med den som er så stygg?' Og så får de den historien om hvordan ting var på 30-tallet. [...] De måtte arve og bruke det de hadde. Og den gamle fine- altså den finkjolen, når den blir slitt så er jo den hverdagskjole. [...] Så det er liksom også litt av historien, som får deg til å tenke da, og føle, og, og oppleve.²¹⁵

Tydelige reparasjoner er slik med på å bygge oppunder illusjonen som iscenesettes på museet. 30-tallskjolen gjør verdenen den kommer fra tilstedeværende for besøkende. Designet kan fortelle om hva som var populært på 30-tallet, men ufullkommenheter slik som lappingen på ermet forteller noe mer om den større konteksten klærne ble brukt i. Kostymeansvarlig på Norsk Folkemuseum forteller at det derfor også er viktig at reparasjonene er riktig utført:

...det krever mye materialkunnskap og sømferdighet for å reparere så det ser ut som den som har reparert har de håndverkskvalifikasjonene som den personen på det stedet [karakteren i miljøet] ville hatt. [...] Og akkurat på Trøndelag så forestiller vi oss at ganske mye av de klærne som den som er tunvert der har på seg skal være hjemmeproduert. Men ikke alt, men jeg tenker jo at en husmor på slutten av 50-tallet kunne reparere plagg pent. Og det er penere enn de fleste i dag ville gjort.²¹⁶

Den håndverksmessige autentisiteten til reparasjonene er altså viktig, fordi den bygger opp under livene som iscenesettes i miljøene. Enten man formidler livene til fullt utformede karakterer med personligheter og navn, eller generelle sosiale og økonomiske forutsetninger som man ser for seg at mennesker som har bodd slik hadde.

²¹⁴ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²¹⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²¹⁶ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

I tillegg til reparasjoner og mekanisk slitasje utgjør flekker veldig vanlige bruksmerker på klær. Det gjelder også for kostymene. I bruk kommer formidlerne borti en rekke forskjellige ting som kan sette flekker – svette, jord, aske, mel og myse, alt ettersom hva de gjør mens de bruker klærne. Kostymeansvarlig på Maihaugen ønsker gjerne et par flekker velkommen:

det er jo stort sett hverdag [som levedegjøres]. For helg er ikke så gøy. [...] for folk som skal se livet og et levende museum så er det gjerne folk i arbeid eller, ja, folk på kjøkkenet eller som holder på med noe. Det er folk i hverdagstøy, og det er det det fins minst av, av gamle klær. Så vi jobber litt med det å prøve å få laget klærne så de ser litt sånn – det er noen som klager over at skjorta er kjempeslitt og falma og litt revna og lappa og sånn, men det er jo det som er ekte. [...] Du jobber jo i åkeren. Du kan ikke gå med en helt ny skjorte, den ville de hatt på søndagen. Jeg er ikke så veldig glad i å sende ut et helt nytt skjørt, for jeg syns ikke det ser så riktig ut, så jeg prøver [å si til formidlerne] – bare bruk det hardt. Få det litt – få noen flekker og – og få det litt slitt, så ser det bedre ut.²¹⁷

Sjef SDTA forteller at flere av de ansatte på Klädkammaren har jobbet på teater, der de har avdelinger som patinerer klær. Dette er derimot ikke en del av praksisen på museet. Siden klærne på Skansen vaskes forholdsvis ofte er det bedre at de patineres naturlig gjennom bruk.²¹⁸ Det samme forteller pedagogen på Skansen. Det gjøres ikke noe poeng ut av å få flekker på klærne for autenticitetens skyld, men klærne blir møkkete i bruk og vaskes som regel når pedagogene ber om det, eller om kostymeavdelingen synes noe ser for skittent ut. Derfor kan det også hende det er noe skitt fra dagen før, uten at det er et problem, men også uten at det ligger noen intensjon om autenticitet bak det.²¹⁹

Folk og kostymer

I tillegg til hvordan kostymene brukes utgjør også de som bruker drakter en del av konteksten til draktene, og er av betydning både for autenticiteten til situasjonen kostymene brukes i, og den mer generelle visuelle autenticiteten. Dette har jeg allerede nevnt i sammenheng med forholdet mellom folkedrakter og folkedraktkostymer. Både kostymeansvarlig på Maihaugen og sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling sier dette kan være en utfordring.²²⁰ Sjef SDTA forteller at individualisme er en av de større utfordringene i kostymebruken – vi er vant til å få være oss selv og uttrykke oss gjennom klær, smykker og hårfarge, men det fungerer ikke når man er formidler i kostyme.²²¹ Det brukes ikke parykker på Skansen, men har man hår i uvanlige farger må det dekkes over. Tatoveringer dekkes med klær, og formidlerne skal ha

²¹⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²¹⁸ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²¹⁹ Pedagog på Skansen.

²²⁰ Kostymeansvarlig på Maihaugen; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²²¹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

lite sminke og helst nøytrale briller om det er mulig.²²² Pedagogen forteller at hun selv foretrekker å bruke skaut også innendørs, selv om hun ikke må, fordi hun har kortere hår og det virker anakronistisk i miljøet.²²³ Samtidig kles formidlerne etter egen kjønnsidentitet, og hudfarge har ingen innvirkning. Man unngår slik åpenbare ting som kan distrahere fra illusjonen kostymebruken skal skape, men museet forholder seg samtidig til det moderne svenske samfunnet.

På Maihaugen gjemmes også tatoveringer, og mer spesielt hår dekkes med skaut. Individualisme har vært en større utfordring med blant de frivillige enn de ansatte, som er bevisste på at de skal være i en slags rolle. Det er ikke alltid de frivillige føler seg fine nok, eller så ønsker de heller å bruke sine egne klær enn kostymer.²²⁴ Også kostymeansvarlig NF påpeker at noen formidlere kan ha ønsker det er vanskelig for museet å føye seg etter: «Vi har jo hatt jenter som har jobba her som har sagt at de ikke liker å bruke skjørt. [...] det må de vende seg til.»²²⁵ Likevel er det også viktig for henne at de ikke føler seg unødvendig ukomfortable i kostymene: «min hovedoppgave er jo at det skal gå firetredve mennesker ut av den døra der hver morgen hele sesongen, som skal ha et kostyme som ser bra ut og som er komfortabelt og som har et formidlingspotensiale.»²²⁶

Det er kanskje to hovedtyper komfort – om man er følelsesmessig komfortabel med å bruke klærne og om størrelse og snitt gjør at klærne sitter komfortabelt på kroppen. Både Skansen og Norsk Folkemuseum har laget størrelsessystemer som de bruker når de lager nye klær.²²⁷ Kostymeansvarlig NF forteller at tilpasning til formidlerne er i tankene deres allerede når de utarbeider kostymene. Noen klær, slik som de som hører til kostymene i Chrystiegården vet kostymeansvarlig at de er nødt til å ha mange størrelser av, fordi de er vanskelige å justere. Skjørt som brukes med forklede over trenger de derimot ikke så mange av, fordi de kan gjemme måter å regulere dem på. Løsninger for reguleringsmuligheter finner kostymeansvarlig NF blant annet ved å se på hvordan gamle klær ble laget: «det er klart at et plagg som var lagd for å vare lenge, lenge, lenge – det måtte jo også tåle at man este litt ut [...] og kvinner skulle jo også gjennom svangerskap, ikke sant. De må jo ha hatt måter å regulere vidden og sånt på plagg på før. Og ofte er det også veldig enkle ting».²²⁸ Særlig nevner hun å bytte ut hefter med snøring i livet, og å heller la bukser være litt vide, siden de

²²² Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²²³ Pedagog på Skansen.

²²⁴ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²²⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²²⁶ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²²⁷ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²²⁸ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

uansett blir brukt med bukseseler.²²⁹ På denne måten fungerer ikke bare autentisitet i design som et mål, men gjør produksjon og bruk av kostymene enklere. Men det er ifølge kostymeansvarlig NF ikke vidden til klærne som er det vanskeligste å tilpasse, heller lengden: «vi har jo folk som er 154 centimeter høye og så har vi folk som er to meter. Det er liksom over 40 centimeter forskjell»²³⁰

På Maihaugen forteller kostymeansvarlig at det er herreklærne som må tilpasses mest når de sys. Hun syr bukser med delt linning bak, slik at de lettere kan tas ut og inn, og syr dem heller lange slik at de kan legges opp og ned ettersom det trengs. Ellers syr de gjerne bukser til hver enkelt av de mannlige formidlerne.²³¹ Skjørt de bruker forkleder over er igjen lettere – «det er mye skjørt her med borrelås, altså» forteller hun. Når det gjelder skjørt uten forkleder må det derimot «se pent ut», og da brukes knapper eller liknende, som ikke er like regulerbart.²³²

Pedagogen på Skansen forteller om en mer drastisk løsning når de mangler størrelser som passer formidleren. Skal formidleren sitte i et spesielt miljø og man ikke har størrelser kan det hende man blir kledd som om man er «på besøk fra byen».²³³ Er alle hverdagsforkledene skitne får formidleren kanskje et helgeforklede, og så er det heller helg i miljøet den dagen.²³⁴ Slik finner de tidsriktige forklaringer på endringene i kostyme, og unngår mer påfallende anakronismer.

Vær og føreforhold

Vær og klima er også en del av situasjonen kostymene brukes i. Når vi bruker klær, tilpasser vi dem til stedet vi lever og klimaet rundt oss. Vi har på forskjellige ting når det er varmt, når det er kaldt, når det er vått, når sola steker eller når det blåser. Dette er også noe museene må forholde seg til i kostymebruken. I hovedsak av to grunner – autentisitetsrelaterte spørsmål og formidlernes komfort. For å ta det første først: Klærne som ble brukt for 100, 200, eller 500 år siden sto også i forhold til klima og vær. Ull, bomull og pels, underskjørt, frakker, luer, votter, sjal, støvletter og tresko er praktiske til forskjellig vær. I tillegg ville man, slik som i dag, hatt flere lag på om vinteren enn om sommeren. Derfor vil autentisitet i situasjon kunne vurderes ut ifra hvilke klær og hvordan man bruker dem i en gitt typer vær i dag, sett i forhold til det samme været i perioden kostymet skal formidle.

²²⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²³⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²³¹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²³² Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²³³ Pedagog på Skansen.

²³⁴ Pedagog på Skansen.

Det varierer mellom museene hvor mye aktivitet de har til forskjellige årstider. Maihaugen har minst aktivitet i vinterhalvåret, og kostymer brukes kun på julemarkedet (som går over én helg) og til skoleopplegg.²³⁵ På Norsk Folkemuseum er det noe mer kostymer i bruk om vinteren, og i tillegg til julemarkedene er det blant annet formidlere i kostyme i helgene fra begynnelsen av februar.²³⁶ På Skansen er det også formidlere i kostyme i hverdagene i vinterhalvåret. I tillegg kommer museets store julemarked, som i 2022 foregikk over fire helger.²³⁷ Alle tre informantene på kostymeavdelingene forteller at formidlerne får beskjed om å kle seg innenfra – ullundertøy, flere par sokker, og kvinnelige formidlere får underskjørt av ull og kanskje flere lag med skjørt.²³⁸ På Norsk Folkemuseum har ikke alle kostymene ytterklær, og temperaturene kan også være ganske forskjellige i forskjellige bygninger.²³⁹ Kostymeansvarlig M forteller om kostymene på julemarkedet at «de som går ute får jo frakk og hatt og, eller litt sånn sånne ting.» Hvis det ellers er kaldt brukes en del sjal i miljøene der dette passer, i tillegg til at formidlernes skjørt stort sett er laget av ull.²⁴⁰ På Skansen er julemarkedet en sjanse til å vise fram mange av museets pels og andre ytterklær.²⁴¹

Varmer framstår som en større utfordring enn kulde. Når det er kaldt kan kostymeavdelingene legge til lag under, uten at det påvirker kostymets utseende og fasong for mye. Om sommeren er det begrenset hva man kan ta av. Kostymeansvarlig NF forteller at hun har noen tiltak hun kan sette i gang når det blir for varmt, men også at «Jeg er ikke veldig grei når det gjelder det med varme [...] der presser jeg folk litte granne. [...] Det sklir så fort ut.»²⁴² Noen kostymer er det greit å brette opp ermene på, og i noen miljøer passer det også om formidlerne går barbeint i varmen. Utfordringen ligger i at ikke alle formidlerne er like bevisste på hvor man ikke skal gjøre disse tingene.²⁴³ Ermer kan brettes opp på arbeidstøy, men ikke hvis man har folkedraktkostyme med silketørkle og sølv.²⁴⁴ Hun sier det er greit, og til og med fint til kostymene om man går barbeint på Ampiansbråten²⁴⁵, men ikke i

²³⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²³⁶ Norsk Folkemuseum, "Program lørdag og søndag," U.Å., besøkt 06. mai, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/helgeprogram>.

²³⁷ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.; Under feltarbeidet mitt på Skansen i fredag 20. januar 2023 var det to formidlere i kostyme i friluftsmuseet.

²³⁸ Kostymeansvarlig på Maihaugen; Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²³⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁴⁰ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁴¹ Fick, "Dräkttorsdag - Klädkammaren och dess dräktskatter."

²⁴² Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁴³ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁴⁴ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁴⁵ Ei røykstue fra Kongsvinger, satt til 1830.

stavkirken.²⁴⁶ Slik begrenses tilpasninger til formidlernes komfort av hensyn til autentisitet i situasjon, fordi hvordan klærne brukes på museet skal formidle hvordan tilsvarende klær ble brukt i sin opprinnelige kontekst.

Det samme gjelder på Maihaugen. På mange av kostymene kan man brette opp ermer, og ta av seg det som virker naturlig – «åpne opp litt og brette opp litt».²⁴⁷ Verre er det med de som går i bunad: «... du skal ikke brette opp armene på bunadsskjorta og sånt. Så da er vi litt strenge med de på bunad, for de får ikke lov å gjøre det.»²⁴⁸ Det samme gjelder de i uniform, slik som politimesteren. Vadmelfracken er del av kostymet: «[...] ja det er 30 grader og de svetter altså. Så, det er jo å lide for skuespillerjobben da. [...] Så de får ikke noe slakk på det.»²⁴⁹

På Skansen forteller sjef SDTA at de har flere måter formidlere i kostyme kan kjøle seg ned om sommeren. Formidlere kan fukte underskjørtet eller ta det helt av, gå barbeint, åpne livet til drakter (men ikke ta det av), eller ha et fuktig tørkle rundt halsen. Det brukes også bomull i stedet for ull der det passer. Blir det alt for varmt til å bruke kostymene, som jo gjerne består av ull og/eller flere lag, brukes det profilkler i stedet. Et siste tiltak vil være å stenge enkelte miljøer helt.²⁵⁰ Sjef SDTA nevner også klimaforandringer generelt som en utfordring. Temperaturforskjeller gjennom de siste århundrene gjør at enkelte drakter passer dårlig til dagens klima. Klær kan ha tjent brukeren godt noen somre under den lille istiden, men fungerer dårlig en varm julidag i 2022. Slik må også hav man formidler tilpasses – noen ting er rett og slett for varmt å gjøre enkelte dager.²⁵¹

Arbeidet legger altså noen ganger føringer for hvordan kostymene brukes. Noen har også mer omfattende arbeid enn andre. Særlig gjelder dette bønder og håndverkere. De andre formidlerne kan ofte gå under tak om det regner, og både på Norsk Folkemuseum og Skansen kan de få paraplyer.²⁵² På Skansen brukes også gjennomsluktige regnponsjoer, mens kostymeansvarlig NF er veldig negativ til å bruke slike på Norsk Folkemuseum.²⁵³ Pedagogen på Skansen forteller også om ponsjoene, men at hun selv unngår det og heller tar et sjal eller pledd over hode og skuldre om hun må ut, fordi hun synes det ser mer riktig ut.²⁵⁴ Landbrukstunvertene på Norsk Folkemuseum, og museumsbøndene på Maihaugen har

²⁴⁶ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁴⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁴⁸ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁴⁹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁵⁰ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁵¹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁵² Kostymeansvarlig på Maihaugen; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁵³ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling; Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁵⁴ Pedagog på Skansen.

derimot et arbeid som gjør det vanskelig å bære rundt på en paraply, og de kan heller ikke alltid gå under tak om det regner. På Norsk Folkemuseum løses dette ved at landbrukstunvertene får to sett av alt, slik at de kan skifte i lunsjen om de trenger og de våte klærne får tid til å tørke.²⁵⁵

Kostymene som brukes av håndverkerne på Skansen tilpasses arbeidet de utfører. HMS er viktig, og det er viktigere at håndverkerne ikke blir utsatt for skade enn at kostymene er helt autentiske.²⁵⁶ Dette gjelder også Maihaugen og Norsk Folkemuseum. Da jeg gjorde feltarbeid på Norsk Folkemuseum høstferien 2022 sto noen landbrukstunverter og tok opp poteter. De var kledd i skjørt, forklede, sjal, skaut, liv og gummistøvler. Kostymeansvarlig på Maihaugen omtaler museumsbøndene som hybrider – de er i kostyme, men noen ting må tilpasses. Kostymene består blant annet av busserull og arbeidsbukse. Av HMS-hensyn må de også noen ganger ha vernesko, men dette er ikke det eneste som gjør at sko er en utfordring for museene.²⁵⁷

«Sko er det verste. Det er helt forferdelig.»²⁵⁸

Skobruken på museene er såpass komplisert at jeg synes temaet fortjener et eget avsnitt. Museenes løsninger rundt sko i kostymebruken påvirkes av en rekke forskjellige ting. Derfor er også problematikken godt egnet til å belyse akkurat hvor komplekse kostymeavdelingens vurderinger rundt autentisitet kan være. I tillegg er de tre museenes løsninger ganske forskjellige, selv om mange av utfordringene er de samme.

Å i det hele tatt skulle ha sko til kostymene er en utfordring, kanskje mest av alt på grunn av økonomi. Sko er dyrt. Skal du ha sko som skal brukes hele dagen hver dag i flere uker, måneder eller år er det enda dyrere. Skoene må tåle å brukes, og gjerne kunne repareres i stedet for at man må kjøpe nye. Norsk Folkemuseum har valgt å holde sko til alle formidlerne på museet. Det betyr at de investerer mye tid og penger i å finne, kjøpe og vedlikeholde sko.²⁵⁹ «[D]et går også litt sånn på yrkesstolthet. [...] jeg syns at et par sko som ikke er i stil kan ødelegge et kostyme helt altså.» forteller kostymeansvarlig NF. Den største utfordringen med skoene på museet er kvalitet. Bunadssko er mye brukt, og er også de skoene de sliter mest med å finne i god kvalitet, selv om de kjøper inn de dyreste skoene på

²⁵⁵ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁵⁶ Fick, "Dräktorsdag - Klädkammaren och dess dräktskatter."

²⁵⁷ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁵⁸ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁵⁹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

markedet.²⁶⁰ Kostymeansvarlig ser på bunadsskoene som en nødløsning, fordi de ikke har hatt tid til å gjøre så mye med skotøyet til kostymene. På begynnelsen av 2000-tallet kjøpte de inn flere par håndsydde sko til kostymene, blant annet pampusser fra Numedal og snipesko fra Setesdal. Disse håndlagete skoene er helt uslitelige forteller kostymeansvarlig. Det gjelder også et par snørestøvler de har fra 1800-tallet, som fortsatt er i bruk.²⁶¹ Ellers brukes det en del tresko og snørestøvletter rundt omkring i museet.²⁶² Om vinteren kompromisses det mer på sko, og de bruker svarte støvletter over hele museet, gjerne en størrelse for store slik at formidlerne har plass til ekstra sokker.²⁶³ Skoene som plager kostymeansvarlig mest er bunadskoene som brukes i Setesdal: «Det kostymet vi bruker i Setesdal nå da, det er jo veldig, veldig enkelt, og ganske sånn rustikt. Og du, det bare lyser fabrikk lang vei av de skoene. Rett og slett.»²⁶⁴

På Skansen holder de fleste formidlerne skotøy selv, rett og slett fordi det ville være for dyrt for museet å gå til innkjøp av den mengden sko de ville trenge for å dekke behovet til formidlerne.²⁶⁵ Museet har fått laget sko til 1700-tallet av en skomaker, og har kjøpt noen sko av et firma kalt American Duchess, som lager reproduksjoner av gamle sko fra 1500-tallet og senere. Noen av formidlerne som har vært ansatt lenge får egne sko av museet, og noen formidlere skaffer også eldre typer sko selv.²⁶⁶ Pedagogen forteller at hun og noen av de andre formidlerne som har jobbet der lenge selv har kjøpt noen par sko til en av tidsepokene som de bruker i arbeidet.²⁶⁷ Ellers bruker formidlerne svarte eller brune nøytrale sko når de er i kostyme.²⁶⁸

På Maihaugen er løsningen på sko-utfordringene en mellomting mellom disse to ytterpunktene. Skulle museet holdt alle med sko ville ikke budsjettet strekke til.²⁶⁹ Formidlerne som bruker bunad holder sko selv, men det skal være pene svarte sko. Til de andre kostymene har museet sko. De har veldig mange gamle sko som de har fått, men en del av disse er utslitte og harde, og det er ikke mange av formidlerne som orker å gå i dem en hel dag.²⁷⁰ I stedet har kostymeansvarlig gått til innkjøp av knappestøvler/snørestøvler fra

²⁶⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁶¹ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁶² Observasjoner under feltarbeid på Norsk Folkemuseum sommeren og høsten 2022.

²⁶³ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁶⁴ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁶⁵ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁶⁶ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

²⁶⁷ Pedagog på Skansen.

²⁶⁸ Pedagog på Skansen.

²⁶⁹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁷⁰ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

Klaveness, slike som brukes til bunad, og damesko og herresko fra det amerikanske merket Red Wing, disse også snørestøvler. Red Wing-skoen forteller kostymensvarlig M at fungerer godt i mange av miljøene, og at hadde hun hatt budsjett til det ville hun ha brukt dem til alle kostymene som hører til 1800-tallet og opp til 1910-1920-tallet.²⁷¹ Disse skoene er ganske holdbare når de vedlikeholdes, og noen av parene har vært i bruk i fem-seks år og ikke har trengt å bli reparert ennå. I tillegg har de påsydde såler, så de lar seg lettere reparere. «De er kjempegode.» sier hun.²⁷² Det er noen par bunadssko i bruk på museet, til 1700-tallet og tidlig 1800-tallet i miljøet Bjørnstad, men den største utfordringen er sko til 30-tallet:

For de gamle skoa vi har de er jo ganske dårlige og veldig utgåtte, og så finne noen som klarer å gå i de skoa en hel dag, det er litt vanskelig. Noen klarer det, og andre klarer det ikke. Så må vi finne noe som likner litt, men... Sko er det verste, det er helt forferdelig. Det- og jeg synes det ødelegger hele antrekket hvis skoen ikke passer [...].²⁷³

Når museene skal finne sko til kostymene har utfordringene altså en rekke forskjellige aspekter. Økonomi er kanskje den største hindringen. Sko som ikke passer er gjerne mer ukomfortable enn klær som ikke helt passer, og kan gi både sår og skader. Siden det er vanskeligere å tilpasse sko til flere brukere, slik som museene blant annet gjør med skjørt, betyr det at de trenger veldig mange par sko for å dekke behovet til alle formidlerne. Kvaliteten på skoene varierer også, og når de skal brukes med så stor hyppighet som formidlingen på museene krever gjør ikke det utgiftene mindre. I tillegg er det begrenset hvor man kan få tak i sko fra forskjellige tidsperioder. Noen firmaer, slik som American Duchess, har spesialisert seg på å lage reproduksjoner av gamle sko, men prisene gjør at dette ikke er noen åpenbar løsning på problemet for museene. Mer lokale varianter er også vanskeligere å få tak i, og museene må kanskje få dem spesiallaget, slik som Norsk Folkemuseums snipesko.²⁷⁴ Det kan altså virke som om mangelen på sko som er mer autentiske i materiale og håndverksmetode stikker kjepper i hjulene for kostymeavdelingen.

Konklusjon: Autentisitet ≠ formidlingspotensiale

I denne oppgaven har jeg forsøkt å kaste litt lys på hvordan museer forholder deg til autentisitet når de bruker kostymer i formidlingen. Samtalene med de ansatte på museene gjør det tydelig at det er mange forskjellige ting de må ta hensyn til når de lager kostymer til formidlingsbruk. De første og største utfordringene for kostymebruken er penger og tid.

²⁷¹ Kostymensvarlig på Maihaugen.

²⁷² Kostymensvarlig på Maihaugen.

²⁷³ Kostymensvarlig på Maihaugen.

²⁷⁴ Kostymensvarlig ved Norsk Folkemuseum.

Budsjett, antall ansatte og lengden på prosjektene legger allerede fra start føringer for hvilken grad av autentisitet det er mulig for kostymeavdelingene å oppnå. Særlig henger dette sammen med hva kostymeavdelingene kan få til av autentisitet i håndverksmetode og materiale. Å håndsy tar mye tid, og å skulle ha tidsriktige materialer krever at man har enten tid til å lage dem selv, eller penger til å kjøpe dem. Derfor prioriteres enkelte aspekter ved kostymeproduksjonen over andre. Utsiden er det viktigste, for det er som regel det de besøkende får se, men dette betyr ikke at kostymeavdelingene (og også formidlerne) ikke gjør det lille ekstra bare for autentisiteten og yrkesstolthetens skyld.²⁷⁵

For å vurdere autentisitet må man også ha et utgangspunkt å vurdere autentisiteten ut ifra. På museene har det vist seg å være to forskjellige typer utgangspunkt, der disse to utgangspunktene forholder seg til autentisitet på to ganske ulike måter. Den ene gruppen, som utgjør kostymene som brukes i tilknytning til spesifikke miljøer, og slik spesifikke steder og tider, kan best beskrives som kopier. Mer eller mindre nøyaktige kopier, men likeframt kopier. De etterlikner klær, klesmoter og draktskikker, og autentisiteten deres måles ut ifra disse originalene. De andre kostymene forholder seg til et eget sett med autentisitetskrav som ikke står i forhold til noen fortidig original. I stedet måles autentisiteten deres ut ifra sosial enighet og hvordan draktene oppfyller sin funksjon. Slik er ikke bare historisk nøyaktighet en målestokk for klærnes autentisitet – men også hvor vellykket de fungerer i formidlingssituasjonen. Det sistnevnte forholdet til autentisitet virker å være forbeholdt de generelle kostymene. Her er den manglende tilknytningen til originale plagg en nyttig funksjon når draktene brukes som generelle kostymer på Maihaugen og Norsk Folkemuseum. Råndastakkene på Maihaugen gjør dette spesielt tydelig, da bunaden har opphav i gamle draktskikker, men i dag har blitt et eget fenomen med egne autentisitetskrav som bunner ut i en sosial enighet om hva som er riktig og hva som er galt.

Bunadens egne autentisitetskrav viser også hvordan kostymebruken på museene har utviklet seg over de mer enn 100 årene som er gått siden museene startet sin formidling. Folkedraktene har vært en del av formidlingen på de tre museene helt fra begynnelsen. I de første årene var den levende folkedraktskikken til stede på museene, men ettersom draktskikkene ble lagt bort og erstattet av moteklær gikk draktbruken på museene i to forskjellige retninger, til bunadene og til folkedraktkostymene (for å forenkle litt), med hvert sitt forhold til autentisitet. Men folkedraktkostymene er også et eksempel på hvordan

²⁷⁵ Kostymeansvarlig på Maihaugen; Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum; Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling; Pedagog på Skansen.

100% autentisitet er vanskelig å oppnå i kostymebruken på museene. I de første årene var det ikke bare folkedraktkostymer, men levende folkedraktskikk som museenes ansatte brakte med seg til museene fra sine hjemsteder.²⁷⁶ Folkedraktskikken består ikke bare av klærne som brukes, men måten de brukes på – normer og tradisjoner styrer hva som brukes, når det brukes og av hvem.²⁷⁷ Denne konteksten er ikke lenger til stede på museene.

Folkedraktkostymene er kopier av folkedraktenes klær, eller i noen tilfeller selv originaler, men de er løst fra mange av tradisjonene og normene som utgjorde folkedraktenes bruksdimensjon. Slik mangler de en sentral del av det som gjør draktene til folkedrakter. Derfor kan denne draktbruken aldri bli en helt autentisk representasjon av hvordan folkedraktene ble brukt i Norge og Sverige. Men den fungerer fortsatt i museets formidling, i iscenesettingen av liv i stuene.

Det er blitt svært tydelig i arbeidet mitt med denne oppgaven at de som jobber på kostymeavdelingene bryr seg mye om autentisitet, og aller helst skulle hatt mye mer tid til å gjøre ting så autentisk som mulig. Dette kommer til syne i ting som motstanden kostymeansvarlig NF har mot å la «vi leker gamledager»-drakter bli normen på museet, og i frustrasjonen både hun og kostymeansvarlig på Maihaugen uttrykker over problemene rundt sko. Men det er også tydelig at dette ikke begrenser seg til kostymeavdelingene. På Skansen legger kostymeavdelingen til rette for at formidlerne kan holde seg tørre om det regner, og letter på autentisitetskrav for å tilby dem paraplyer og regnponsjoer. Pedagoger jeg snakket med velger likevel å avstå fra denne muligheten fordi hun selv mener autentisiteten i hvordan kostymene brukes er viktigere. Det samme gjelder valget hennes om å dekke til det korte håret hennes, selv om kostymeavdelingen sier hun ikke trenger å ha på skaut innendørs.²⁷⁸ Autentisitetsfokuset er altså ikke bare å finne hos kostymeavdelingene, men omfanget av dette hensynet til autentisitet blant formidlerne er ikke noe jeg kan si noe bestemt om ut ifra materialet mitt. Hvordan resultatet oppleves for besøkende har jeg heller ikke belegg i materialet mitt for å si noe om, og skulle oppgaven min vært mer omfattende er dette noe det hadde vært interessant å se nærmere på. Det hadde også vært interessant å studere prosessen fra et kostyme planlegges og til det tas i bruk og møter publikum i større detalj. For eksempel ved å gå nærmere inn på en case med ett kostyme og de vurderingene som tas i arbeidet med dette kostymet. Setesdalstunets 1700-tallskostymer kunne vært en interessant case for en slik undersøkelse.

²⁷⁶ Hellbom, "1946-1963." 155.; Hegard, *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. 154.;

²⁷⁷ Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, "Folkedrakt."

²⁷⁸ Pedagog på Skansen.

Graden av autenticitet på museene er noe som stadig forhandles fram i møtet mellom ønskene for formidlingen og ting som økonomi (som har mye større påvirkning på kostymearbeidet enn det jeg forestilte meg), tid, tilgang på materiale og hensyn til formidlere. Men det er greit, for jeg vil påstå at total autenticitet i kostymebruken slik den er på museene ikke nødvendigvis er et mål i seg selv. Som kostymeansvarlig på Maihaugen sier blir ikke klærne som lages på kostymeavdelingene museumsgjenstander, men det trenger de heller ikke være, fordi formålet med kostymene er å gi besøkende *følelsen* av at de opplever noe ekte.²⁷⁹ Det virker å være særlig den visuelle, eller pedagogiske autenticiteten kostymeavdelingene strekker seg etter. Fokuset på formidling går som en rød tråd gjennom både produksjonen og bruken av kostymene. Kostymeansvarlig NF nevner formidlingspotensiale, separat fra autenticitet, som et kriterium for hvilke klær som faller inn under gullstandarden.²⁸⁰ På Skansen forteller sjefen for drakt- og tekstilavdelingen at autenticitetsnivået de går for avhenger av hva som skal formidles når kostymene brukes.²⁸¹ Kostymene er altså først og fremst verktøy i formidlingsarbeidet. De skal gjøre fortiden tilstedeværende for besøkende og virker som rekvisitter i levendegjøringen av gamle interiører og levemåter. Kostymene på museene er ikke så autentiske som overhodet mulig, men det trenger de ikke være ikke være for at de skal fungere i formidlingen. De må fortsatt ha en viss grad av autenticitet, men i hvilken grad avhenger helt av hva de skal brukes til, og av hvor mye tid kostymeavdelingene har til å gjøre arbeidet. Formidlingspotensiale er altså ikke ensbetydende med autenticitet i museumsarbeidet.

²⁷⁹ Kostymeansvarlig på Maihaugen.

²⁸⁰ Kostymeansvarlig ved Norsk Folkemuseum.

²⁸¹ Sjef for Skansens drakt- og tekstilavdeling.

Bibliografi

- Aarekol, Lena. "Kvenske minnesteder 1970-2001 : Materialitet og minne." Doktorgradsavhandling, Universitetet i Tromsø, 2009. <https://hdl.handle.net/10037/2596>.
- Alberti, Samuel J.M.M., Alice Blackwell, Peter Davidson, Martin Goldberg, og Geoffrey N. Swinney. "The art and science of replication : Copies and copying in the multi-disciplinary museum." I *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, redigert av Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran, 13-26. Oxfordshire: Routledge, 2019.
- Anderson, Jay. "Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums." *American Quarterly* 34, no. 3 (1982): 290-306. <https://doi.org/10.2307/2712780>. <http://www.jstor.org.ezproxy.uio.no/stable/2712780>.
- Biörnstad, Arne. "1891-1901." I *Skansen under hundra år*, redigert av Arne Biörnstad, 33-75. Höganäs: AB Wiken, 1991.
- Bjorli, Trond. "Fra stue til gårdstun : Hans Aalls friluftsmuseum 1898 - 1946." I *By og bygd 38: Museum i friluft*, redigert av Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen. By og bygd, 12-31. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- Brenna, Brita, Hans Dam Christensen, og Olav Hamran. "Introduction." I *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, redigert av Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran, 1-7. Oxfordshire: Routledge, 2019.
- Brenna, Brita, Hans Dam Christensen, og Olav Hamran. "Part I : Copying and modeling : Introduction." I *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, redigert av Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran, 9-11. Oxfordshire: Routledge, 2019.
- Buggeland, Tord, og Jakob E. Ågotnes. *Maihaugen : De Sandvigske samlinger 100 år*. Oslo: Cappelen, 1987.
- Bäckström, Mattias. *Hjärtats härdar : folkliv, folk museer och minnesmärken i Skandinavien, 1808-1907*. Möklinta: Gidlunds förlag, 2012.
- Damsholdt, Tine, og Dorthe Gert Simonsen. "Materialiseringer." I *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, redigert av Tine Damsholdt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, 9-37. Aarhus, Danmark: Aarhus Universitetsforlag, 2009.
- Durán, Laila, Anne Kristin Moe, Britt Eklund, og Toril Blomquist. *Drakt og prakt : bunad og folkedrakt i Norge og Sverige*. Oslo: Cappelen Damm, 2013.
- Edwards, Tim. *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*. London: Cassell, 1997.
- Eriksen, Anne. *Museum : en kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag A/S, 2009.
- Esborg, Line. "Feltarbeidets mange samtaler." I *Kulturvitenskap i felt: metodiske og pedagogiske erfaringer*, redigert av Anders Gustavsson, 91-107. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005.
- Fick, Magdalena. "Dräkttorsdag - Klädkammaren och dess dräktskatter." Facebook Live Historical Textiles, Dalarnas museum, Hälsinglands museum, Västernorrlands museum og Sörmlands museum, 6. oktober 2022. Forelesning. <https://vnmuseum.se/events/17511/>.
- Grandien, Bo. "Tiden före 1891." I *Skansen under hundra år*, redigert av Arne Biörnstad, 9-31. Höganäs: AB Wiken, 1991.
- Grüner-Hegge, Audun. "Dans på Norsk Folkemuseum." *Museumsbulletinen* 78, no. 1&2 (2015): 62-63.

- Gustafsson, Lotten. *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. Nora: Nya Doxa, 2002.
- Halvorsen, Kari-Björg Vold. "Friluftsmuseets formidling av samfunnets forteljingar : Behovet for ein overordan ideplan." I *By og bygd 38: Museum i friluft*, redigert av Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen. By og bygd, 99-125. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- Hamran, Olav. "Documentation, representation, restoration : Copying practices at Norsk Teknisk Museum." I *Museums as Cultures of Copies : The Crafting of Artefacts and Authenticity*, redigert av Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran, 41-53. Oxfordshire: Routledge, 2019.
- Hegard, Tonte. *Hans Aall - mannen, visjonen og verket*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994.
- Hegard, Tonte. *Romantikk og fortidsvern : Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1984.
- Hellbom, Thorleif. "1946-1963." I *Skansen under hundra år*, redigert av Arne Biörnstad, 138-175. Höganäs: AB Wiken, 1991.
- Jensen, Bernard Eric. *Historie : Fortidsbrug og erindringsspor*. Aarhus: Aarhus University Press, 2014. Book.
- Jessen, Tilde Strandbygaard Gabriel. "Fortid i og for nutid : Levendegørelse som formidlings- og oplevelsesform gennem 100 år." Ph.D.-avhandling, Roskilde Universitet, 2021.
- Kaijser, Lars. "2. Fältarbete." I *Etnologiskt fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 37-64. Lund, Sverige: Studentlitteratur, 2011.
- Kidd, Jenny. "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity." *International Journal of Heritage Studies* 17, no. 1 (2011): 22-35. <https://doi.org/10.1080/13527258.2011.524003>.
- Kruse, Tove, og Anette Warring. "Reenactment og historiebrug - indledning." I *Fortider tur/retur. Reenactment og historiebrug*, redigert av Tove Kruse og Anette Warring, 9-14. København: Samfundslitteratur, 2015.
- Køpke, Vibeke. "Spinning." I *Store Norske Leksikon*, 5. september 2022. https://snl.no/spinning_-_garn.
- Køpke, Vibeke, og Audun Dybdahl. "Symaskin." I *Store Norske Leksikon*, 27. januar 2023. <https://snl.no/symaskin>.
- Moe, Anne Kristin. "Setesdal 1739." *Museumsbulletinen* 82, no. 3 (2016): 4-7. <https://norskfolkemuseum.brage.unit.no/norskfolkemuseum-xmlui/handle/11250/2435213>.
- Mordhorst, Camilla. "Museer, materialitet og tilstedevær." I *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, redigert av Tine Damsholdt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, 117-142. Aarhus, Danmark: Aarhus Universitetsforlag, 2009.
- Mork, Paal. "Friluftsmuseet som merkevare." I *By og bygd 38: Museum i friluft*, redigert av Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen. By og bygd, 77-96. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- Nordiska museet. "Begrepp, folkelig dräktkultur." U.Å., hentet 19. mai, 2023, <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/begrepp-folklig-draktkultur>.
- Nordiska museet. "Berättelsen om Nordiska museet." Nordiska museet, Oppdatert 24. mars, 2019, hentet 14.03.2023, <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/berattelsen-om-nordiska-museet>.
- Norsk Folkemuseum. "Bolighus fra Olderfjord i Porsanger." U.Å., hentet 25. april, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/bolighus-fra-olderfjord>.

- Norsk Folkemuseum. "Om Norsk Folkemuseum." Norsk Folkemuseum, U.Å., hentet 20. april, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/om-norsk-folkemuseum>.
- Norsk Folkemuseum. "Program lørdag og søndag." U.Å., hentet 06. mai, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/helgeprogram>.
- Norsk Folkemuseum. "Stavkirken fra Gol." U.Å., hentet 25. april, 2023, <https://norskfolkemuseum.no/stavkirken-fra-gol>.
- Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt. "Bunadshistoria." (U.Å.). Lesedato 12.05.2022. <https://bunadogfolkedrakt.no/bunadshistoria>.
- Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt. "Folkedrakt." (U.Å.). Lesedato 23.04.2022. <https://bunadogfolkedrakt.no/folkedrakt>.
- Noss, Aagot. "Frå folkedrakt til bunad." I *Folk og klede - skikk og bruk : festskrift til Aagot Noss*, redigert av Morten Bing og Hege Steen, 45-54. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994.
- Noss, Aagot. "Tilhøvet: folkedrakt - bunad." I *Folk og klede - skikk og bruk : festskrift til Aagot Noss*, redigert av Morten Bing og Hege Steen, 121-123. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994.
- Pareli, Leif. "En gamme blant nasjonalskattene : Om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum." I *By og bygd 38: Museum i friluft*, redigert av Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen. By og bygd, 32-45. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- Pedersen, Ragnar. "Anders Sandvigs museumssyn - verdier og ideer." I *Maihaugen 100 år - evig ung*, redigert av Arnfinn Engen, 11-31. Lillehammer: Maihaugen, 2005.
- Rentzhog, Sten. *Friluftsmuseerna : en skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm: Carlssons, 2007.
- Roach-Higgins, Mary Ellen, og Joanne B. Eicher. "Dress and Identity." *Clothing and Textiles Research Journal* 10, no. 4 (1992): 1-8. <https://doi.org/10.1177/0887302X9201000401>.
- Roede, Lars. "Autentisitet i friluftsmuseene." I *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 167-185. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Rossing, Camilla, Kristin Gulbrandsen, Ragni Engstrøm Nilsen, og Solveig Strand. *Kvinner i bunadshistoria*. Oslo: Forlaget Press, 2023.
- Rusten, Ragnhild Bleken. *Folkedrakt og bymote i Gudbrandsdalen 1650-1940*. Lillehammer: Thorsrud, Lokalhistorisk forl. I samarbeid med Maihaugen, 2002.
- Sandvig, Anders. *I praksis og på samlerferd*. Maihaugen. Ny utg. ed. Vol. 2001, Lillehammer: Maihaugen, De sandvigske samlinger, 2001.
- Skansen. "Friluftsmuseum." U.Å., hentet 25. april, 2023, <https://skansen.se/se-och-gora/friluftsmuseum/>.
- Skansen. *Resultatredovising 2020 - Enligt riktlinjer för redovising av statens bidrag till Skansen verksamhetsåret 2020*. Skansen (Stockholm: 2020). <https://skansen.se/wp-content/uploads/2022/11/Resultatredovising-2020.pdf>.
- Skansen. *Årsredovising för Stiftelsen Skansen : Räkenskapsåret 2022*. Stiftelsen Skansen (Stockholm: 14. februar 2023). <https://skansen.se/wp-content/uploads/2023/03/AR-Stiftelsen-Skansen-230314-extraversion.pdf>.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.
- Stiftelsen Lillehammer Museum. "Garmo stavkirke." U.Å., hentet 25. april, 2023, <https://maihaugen.no/friluftsmuseet/bygda/garmo-stavkirke>.
- Stiftelsen Lillehammer Museum. "Hyttegrenda." U.Å., hentet 25. april, 2023, <https://maihaugen.no/friluftsmuseet/hyttegrenda>.

- Stiftelsen Lillehammer Museum. *Årsmelding 2022 : Styrets årsberetning 2022 for Stiftelsen Lillehammer museum*. Stiftelsen Lillehammer museum (Lillehammer: 27. februar 2023).
- Storlien, Barbro. "Veving." I *Store Norske Leksikon*, 15. november 2021.
<https://snl.no/veving>.
- Tolgensbakk, Ida. "'More or Less Word for Word" Barbro Klein and Transcription as Analytical Craft." *Western Folklore* 79, no. 4 (09.01. 2020): 453-468.
- Vogel, Susan. "Always True to the Object, in Our Fashion." Chap. 12 I *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display*, redigert av Ivan Karp og Steven D. Lavine, 191-204. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

Appendiks: Intervjuguider

Ansatte i kostymeseksjonene ved museene Skansen, Norsk Folkemuseum og Maihaugen

- Hvilke krav og retningslinjer opererer museene med rundt autentisiteten til draktene ansatte bruker? Er det nok at de «ser riktige ut»? For den gjennomsnittlige besøkende eller fagfolk? Er tekstilene riktig materiale? Hvordan er konstruksjonen – teknikk, kvalitet?
- I hvilken grad spiller besøkendes forventninger inn? Autentisitet som det gjenkjennbare. Veier besøkendes forventninger tyngre enn historisk kildemateriale eller nøyaktige dateringer i noen av designvurderingene som tas?
- Gagner draktenes autentisitet museene utover troverdigheten og innlevelsen for besøkende? Videreføring av håndverkstradisjoner blant produsentene av draktene?
- Utfordringer rundt kompleksitet, tilgjengelighet av materialer eller økonomi?
- Funksjonalitet vs. autentisitet. Fottøy? Hensyn til vær og temperatur?
- Hvem sine klær framstilles? Vanlige folk, overklassen eller tjenerskap? Husmann, storbonde, fattig eller rik? Er det «siste mote» for gjeldende periode? Hverdag eller fest?
- Hvordan tilpasses klærne individuelle formidlere? Passer de faktisk? Er de for store, for små, for korte, m.m.
- Hvilken rolle mener de drakter, og deres eventuelle autentisitet, har i museumsarbeidet?
- Hvordan forholder individuelle drakter seg til resten av museet? Brukes de bare der de «hører til» eller i hele museet? Om de brukes over hele museet, hvilken periode eller hvilket område måles autentisiteten mot?

Ansatte som bruker historiske drakter som arbeidsuniform ved museene Skansen, Maihaugen og Norsk Folkemuseum

- Hvordan fungerer draktbruken i praksis?
- Hvilke regler må vertene/formidlerne forholde seg til? Hva må de ha på? Hva kan de ikke ha på? Er det noen unntak? Hva er deres egne plagg og hva hører til museet? F.eks. strømper, ullundertøy, m.m.

- Brukes spesifikke drakter i spesifikke deler av museet? I hvilke deler? Brukes de til spesielle oppgaver? Er det alltid slik?
- Hvordan tilpasses draktene ulikt vær og ulike temperaturer?
- Hvordan passer draktene individuelle formidlere? For små? For store? For kort eller for lang? Tilpasses de?
- Skoene – hører de til spesielle drakter eller byttes de om på?
- Smykker? Spenner? Byttes de om på mellom drakter?