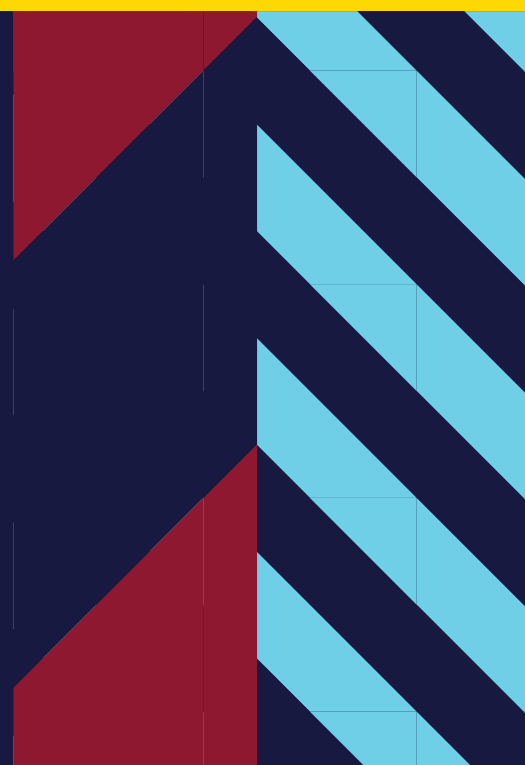


Kvalitet i praksis. En sammenliknende studie av profesjonelle leseres situerte diskusjoner av litterær kvalitet

Knut Oterholm

OsloMet Avhandling 2019 nr 3

OSLO METROPOLITAN UNIVERSITY
STORBYUNIVERSITETET



Kvalitet i praksis. En sammenliknende studie av profesjonelle leseres situerte diskusjoner av litterær kvalitet

Knut Oterholm

OSLOMET

Avhandling ph.d, bibliotek- og informasjonsvitenskap
Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag
Fakultet for samfunnsvitenskap
OsloMet – Oslo storbyuniversitetet

Spring 2019

© Knut Oterholm

OsloMet Avhandling 2019 nr 3

ISSN 2535-5414 (online)

ISSN 2535-471X (trykket)

ISBN 978-82-8364-150-9 (online)

ISBN 978-82-8364-143-1 (trykket)

OsloMet – storbyuniversitetet

Universitetsbiblioteket

Skriftserien

St. Olavs plass 4,

0130 Oslo,

Telefon (47) 64 84 90 00

Postadresse:

Postboks 4, St. Olavs plass

0130 Oslo

Trykket hos Byråservice

Trykket på Scandia 2000 white, 80 gram på materiesider/200 gram på coveret

Forord

Litterær kvalitet og litteraturens verdi har nok alltid opptatt meg. Det tok likevel lang tid før jeg ga meg hen til litteraturen og det som både er forståelig og mystisk: dens kvalitet. Helt fra jeg som liten opplevde mine søstres oppslukthet i litteraturen ante det meg at det å lese litteratur ga en stor frihet.

| Når jeg nå har skrevet en avhandling om det å vurdere kvalitet i praksis, er jeg takknemlig for alt jeg har lært og for alle dem som har delt av sin kunnskap og tid og dermed bidratt til å få avhandlingen ferdig.

Jeg vil takke veileder Kjell Ivar Skjerdingsstad for å i beste pragmatiske ånd ha gitt støtte og hatt evne til å formulere de rette faglige spørsmålene og til å komme med de rette kommentarene på de riktige tidspunktene. Veiledning krever god skjønnsutøvelse.

Jeg vil takke Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag med Professor Ragnar Audunson og senere Katriina Byström som ledere av Phd-programmet. Uten gode arbeidsforhold ville avhandlingen ikke blitt ferdig. Takk derfor også til Institusjonen OsloMet – storbyuniversitetet, som ga meg stipend, da de ennå var høyskole.

Instituttets Phd-kollegium har vært både faglig og sosialt verdifullt. Takk i særdeleshet til Thor Magnus Tangerås for gode, engasjerte samtaler – der det også var rom for spekulasjon. Mine andre kolleger ved Instituttet skal også ha takk. I særdeleshet dem som jobber dedikert og bredt med litteratursosiologiske spørsmål til daglig.

Jeg vil takke Astrid Nordang for et stort arbeid med språkvask og entusiastiske tilbakemeldinger, Idunn Skjerdingsstad for korrekturarbeid og Gerd Berget for bistand med referanser og litteraturliste. Når jeg mot slutten av arbeidet trengte bistand og guiding i det engelske språket kunne jeg kontakte Kate Pendry for kyndig bistand.

Jeg vil også takke mine to søstre: Anne Oterholm for suveren og effektiv tekstlesning, gode samtaler og viktige tilbakemeldinger. Inger Oterholm for gode innspill og kommentarer til metodekapittelet og for stadig støttende sms-er. Min gode venn Tarjei Mandt Larsen som har lest deler av avhandlingen med sitt kritiske og filosofiske blikk, skal også ha en stor takk.

Ikke minst vil jeg takke min samboer Ina Kristine Hove. Hun fortjener en stor takk både for gode og inspirerende og viktige samtaler om kvalitet og sin tålmodighet – noe jeg vet har med hennes blikk på og for verden, kunsten og håndverket å gjøre. Inas kommentarer når jeg nettopp hadde levert avhandlingen er et tegn på en som ser at et prosjekt som dette også tar på: «Hodet ditt har jammen blitt mindre siden i morges».

Og helt til slutt en stort takk til alle deltakerne i prosjektet som har gitt av sin tid og delt sin kunnskap. Uten at dere hadde sagt ja til å delta ville ikke avhandlingen blitt til.

Knut Oterholm

Oslo januar 2019

Sammendrag

Emnet for denne avhandlingen er kvalitetsvurdering av samtidens skjønnlitteratur blant profesjonelle lesere. Avhandlingen undersøker hvordan ulike grupper av profesjonelle lesere innenfor den litterære institusjonen utøver sin kvalitetsvurdering: Hva oppfatter de som kvalitet og hvordan artikuleres dette.

Avhandlingen har tre sentrale mål: 1) Å gi innsikt i sentrale aktørers vurderingspraksiser som det finnes lite kunnskap om fra før. 2) Å forstå samspillet mellom kontekst, verk og leser når litterær kvalitet vurderes og forhandles om. 3) Å synliggjøre praktisk vurderingskompetanse av litteratur, og dermed bidra til å utvikle praksisområdet litterær vurdering.

Avhandlingen plasserer seg innenfor det bibliotek- og informasjonsvitenskapelige forskningsfeltet gjennom sin empiri og sitt sentrale litteratursosiologiske tema: Leseres kvalitetsvurdering av litteratur.

De profesjonelle leserne som er studert i avhandlingen er en gruppe bibliotekarer fra folkebiblioteket i Stavanger, Det litterære Råd i den norske Forfatterforening og to vurderingsutvalg, henholdsvis for lyrikk og prosa, i Norsk kulturråd.

Gjennom ikke-deltakende observasjon og intervjuer undersøker avhandlingen hvordan skjønnsmessig vurdering av litterær kvalitet kan forstås som et håndverk der leserne er forpliktet på det litterære verk, den egne lesefaringen og et institusjonelt rammeverk.

Avhandlingens bygger på pragmatisk teori. Med sentrale begreper og tematikker fra Richard Sennett, John Dewey, Wayne Booth og Rita Felski analyseres deltakergruppens diskusjoner om litterær kvalitet og verdi. Gjennom sitt teoretiske rammeverk fokuserer avhandlingen på skjønnsutøvelse som håndverk, betydningen av den estetiske erfaringen i vurderingen av litterær kvalitet, og hvordan profesjonelle lesere forhandler litterær kvalitet og hvordan litteratur involverer og engasjerer leserne.

Avhandlingens analyser viser at kvalitetsvurderingens mål og hensikt er viktig for vurderingen av litterær kvalitet uten at litterær kvalitet kan forklares ut fra kontekst alene. I avhandlingen formuleres tre ulike kvalitetsbegrep på bakgrunn av det som er vurderingenes sentrale motivasjon. For Det litterære Råd i Forfatterforeningen er motivasjonen å utvikle forfatterens kunst- og håndverksferdigheter, i biblioteket å utvikle leseren og i Kulturrådets vurderingsutvalg å utvikle forfatteren og leseren.

Avhandlingen argumenterer for at de praksisene som har estetisk domfellelse som tydelig mål benytter et annet fagspråk når de snakker om kvalitet enn den praksisen som har

formidling som mål. Vurderingssamtalene i Det litterære Råd i Forfatterforeningen og i utvalgene for Lyrikk og Prosa er mer preget av et objektivt, håndverksorientert og analytisk språk enn i bibliotekgruppa. Dette har blant annet å gjøre med at gruppenes skjønnsutøvelse har forskjellige konsekvenser. Gjennom en mer personlig måte å snakke om litterær kvalitet på kan bibliotekets mandat om formidling av kvalitet til lesere bedre ivaretas.

I den handling det er å vurdere kvalitet, er disse begrepene relativt autonome fordi de bidrar til å oppfylle praksisens mål. På et mer teoretisk nivå, er de mer avhengige av hverandre og får funksjon av å begrunne hverandre.

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

For alle gruppene som har deltatt er det avgjørende for god skjønnsutøvelse at den ikke er mekanisk, dette gjelder enten om fokus for vurderingen primært er orientert mot leserens reaksjon eller verket. Avhandlingen formulerer en forståelse av litterær kvalitet som både anerkjenner vurderingen som subjektiv og behovet for å begrunne litterær kvalitet i verket selv. Praktisk kvalitetsvurdering blant profesjonelle lesere framstår slik som pragmatisk da den er relativ til situasjon og hensikt. Kvalitetsvurderingen kan betegnes som subjektiv, men ikke tilfeldig da den er forankret både i leser, verk og kontekst.

Summary

The subject of this thesis is the practical quality assessment of Norwegian contemporary fiction among professional readers. The thesis explores how different groups of professional readers within the Norwegian literary institution perform their quality assessment: what do they see as qualities and how is this articulated.

In the act of valuating quality, these concepts are relatively autonomous because they help to fulfill the goals of the practice. On a more theoretical level, the concepts are more dependent on each other and can be seen as justifying each other.

The thesis has three central aims: 1) To give an insight into professional reader systems of quality assessment that have not studied before. 2) To understand the interplay between literary work, context and reader in the process of negotiating literary quality. 3) To reveal the skills of practical assessment and thus contribute to the development of practical literary evaluation.

The thesis is placed within the research field of Library and information science, both through its empirical data and a central theme within the sociology of literature: Readers' assessment of literature.

The Professional readers studied in the thesis are one group of librarians from the Public Library in Stavanger, the expert committee for assessing literary quality in the Norwegian Authors Union (The Council) and expert committees assessing the quality in prose fiction and poetry on behalf of the Norwegian Arts Council.

Based on non-participant observations and interviews the dissertation shows how discretionary assessment of literary quality can be understood as a craft in which the readers are committed to the work of literature, their own reading experience as well as the institutional context.

The theoretical basis of the dissertation is derived from Pragmatic theory. I analyze the participant's discussions and reflections on literary quality and valuation through central concepts and themes in the writings of Richard Sennett, John Dewey, Wayne Booth and Rita Felski. From this theoretical base, I emphasize how judgment can be understood as a craft, the significance of aesthetic experience in literary valuation, and how professional readers negotiate quality and how and why literature involves and engages readers.

The thesis analyzes how the purpose of a quality assessment is decisive in how the practice of literary assessment is performed and literary quality is articulated. However, that is not to imply that literary qualities can be explained by context alone.

Based on the different motivations that form the groups' assessments the thesis formulates three different concepts of literary quality. For The Council quality assessment is motivated by the desire to develop author's skills and artistry; amongst the librarians the motivation is readers' development (Bildung); the motivation of the two expert committees under the Norwegian Arts Council is twofold: to develop the author's skills and artistry, and make to quality literature available to readers.

In the act of valuating quality, these concepts are relatively autonomous because they help to fulfill the goals of the practice. On a more theoretical level, the concepts are more dependent on each other and can be seen as justifying each other.

The dissertation argues that those practices that have an aesthetic judgement as the primary goal for their valuation use a different language (when referring to quality) than the practice that primarily focus on dissemination of literature.

The assessment discussions in The Council and the two committees are formed more by an objective, craft-oriented and analytical language than in the library group. This can partly be explained by the groups' different goals for their assessments. Through a more personalized way of talking about literary quality, the library's mandate for disseminating literature to readers in the library can be better fulfilled.

The fact that the concepts for valuation are different does not mean that the participants do not share key criteria when considering what make a work of literature good. When something is perceived as literary quality, the work is able to involve and move the reader.

For all the participating groups a crucial factor in achieving good value judgment was avoiding being mechanical during the process of assessment. The dissertation formulates an understanding of literary quality that both acknowledges the assessment as subjective and the need to justify literary quality in the work itself. Practical quality assessment among professional readers appears pragmatic as it is relative to situation and purpose. Quality assessment can be termed subjective, but not random as it is anchored in both the reader, the work and the context.

Innhold

Del I Innledning	5
Kapittel 1. Avhandlingens mål og innretning	5
1.1 Kvalitetsvurderingens grunnlag: Kontekst, verk og leser	5
1.2 Skjønnsutøvelse i praksis	20
1.3 En presisering av problemstillingen.....	25
1.4 Kvalitetsbegrepets filosofiske og dagligdagse grunnlag	27
1.5 Kvalitet – en begrepsbegrunnelse	28
1.6 Skjønn, dømmekraft og vurdering	29
1.7 Avhandlingens oppbygning.....	32
Kapittel 2. Metode	34
2.1 Valg av metodisk tilnærming	34
2.2 Kunnskapsteoretisk forståelse	38
2.3 Utvalg og presentasjon av avhandlingens materiale	46
2.4 Gjennomføring. Rekruttering, intervjuer og observasjon	48
2.5 Strategier for analysene	55
2.5 Etiske overveielser	62
2.5 Reliabilitet, validitet og generalisering	65
Kapittel 3. Det teoretiske grunnlaget.....	71
3.1 Kvalitet og vurdering	71
3.2 Faglig skjønnsutøvelse som håndverk. Richard Sennett.....	72
3.3 Interaksjon og estetisk erfaring. John Dewey	78
3.4 Etisk vurdering og retorikk. Wayne Booth	97
3.5 Litteratur i bruk. Rita Felski	104
3.6 Kvalitet og verdi, leser og verk, kontekst.....	109

Del II Analyse	114
Kapittel 4. Med formidlingen som horisont. Et folkebiblioteks kvalitetsvurdering av litteratur i praksis.....	114
4.1 Å bevege seg mellom litteraturen og leseren	114
4.2 Tradisjon og lovverk: Kulturpolitiske rammefaktorer	117
4.3 Kvalitetsperspektiv i Bibliotekgruppa.....	121
4.4 Kvalitet som virkekraft i hverdagen.....	122
4.5 Kvalitet som lokal tilknytning.....	127
4.6 Kvalitet som mangfold og bredde	135
4.7 Kvalitet som gjenkjennelse	139
4.8 Kvalitet som erfaring av verdighet og respekt	152
4.9 Kvalitet som leseopplevelse og risiko	159
4.10 Å tenke kvalitet i biblioteket. Kvalitetsvurdering, formidling og gjenkjennelse	169
Kapittel 5. Å forvalte litterær kvalitet. Kvalitetsvurdering i Norsk kulturråds vurderingsutvalg for skjønnlitteratur.....	171
5.1 Innkjøpsordningene for ny norsk skjønnlitteratur	171
5.2 Erfaring og åpenhet. Prosautvalgets vurdering av litteratur i praksis	175
5.3 Mandat, oppdrag og arbeidsmåter	176
5.4 Kvalitetsperspektiv i prosautvalget	180
5.5 Kriterier. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv	181
5.6 Skalaen. Et komparativt kvalitetsperspektiv	193
5.7 Spenning. Det medrivende som kvalitetsperspektiv	204
5.8 Forventning. Et dybdeestetisk kvalitetsperspektiv.....	213
5.9 Nærvær. Et estetisk kvalitetsperspektiv	219
5.10 Nødvendighet og objektivitet, erfaring og åpenhet.....	226
Kapittel 6. Å se noe nytt. Lyrikkutvalgets vurdering av litteratur i praksis.....	228
6.1 Arbeidets betingelser. En innledning	228
6.2 Mandat og innkjøpsordningens verdi	229

6.3	Kvalitetsperspektiv i Lyrikkutvalget.....	232
6.4	Fagkunnskap og kriterier. Et funksjonelt og ferdighetsbasert kvalitetsperspektiv	233
6.5	Et kunnskapsestetisk kvalitetsperspektiv	241
6.6	Erfaring og formidling. Interaksjon som kvalitetsperspektiv.....	248
6.7	Oppriktighet og klarhet. Henvendelsen som kvalitetsperspektiv.....	257
6.8	Mot det personlige. Originaliteten som kvalitetsperspektiv.....	264
6.9	Forvaltning og originalitet.....	273
Kapittel 7.	Kunstner og håndverker. Det litterære Råds vurdering av litteratur i praksis.....	275
7.1	Arbeidets betingelser. En innledning	275
7.2	Retningslinjer, prosedyrer og rammeverk	275
7.3	Kvalitetsperspektiv i Det litterære Råd	290
7.4	Tillit. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv.....	290
7.5	Konsensus og variasjon. Et hermeneutisk kvalitetsperspektiv.....	301
7.6	Fortryllelse. Kvalitet som estetisk erfaring	309
7.7	Uenighet. Kvalitet som overraskelse.....	315
7.8	Et grunnlag for vurdering. Et sjangerorientert kvalitetsperspektiv	325
7.9	Et arbeidsfellesskap.....	334
Del III	Sammenlikning og oppsummering.....	336
Kapittel 8.	En sammenlikning av vurderingspraksisene	336
8.1	Kvalitetsprofiler. En innledning	336
8.2	Samtalen som praksis	337
8.3	Tre kvalitetsbegrep med utgangspunkt i kvalitetsvurderingens motivasjon	347
8.4	Begrepskriterier. Litterær kvalitet	355
8.5	Artikulasjon. Kvalitetsvurderingens hvordan	359
Kapittel 9.	Bidrag, begrensninger og videre forskning	367
9.1	Bidrag	367

9.2 Begrensninger.....	368
9.3 Videre forskning.....	368
9.4 Overførbarhet	369
Referanser.....	371
Personlig kommunikasjon	381
Vedlegg	382
Vedlegg 1 Tilråding fra NSD	382
Vedlegg 2 Samtykkeerklæring	383
Vedlegg 3 Temaer for intervju med bibliotekarene	384
Vedlegg 4 Oppfølgingsintervju med bibliotekarene.	384
Vedlegg 5 Temaer for intervju med Vurderingsutvalget for lyrikk	385
Vedlegg 6 Temaer for intervju med Vurderingsutvalget for prosa	386
Vedlegg 7 Temaer for intervju med medlemmer i Det litterære Råd	387

Del I Innledning

Kapittel 1. Avhandlingens mål og innretning

1.1 Kvalitetsvurderingens grunnlag: Kontekst, verk og leser

Ulike profesjonelle lesere innenfor det norske litterære institusjonen arbeider daglig med å vurdere litteraturens kvalitet og verdi.¹ For eksempel arbeider kritikere, forlagsredaktører, bibliotekarer, forfattere, lærere, akademikere og bokhandlere alle med å vurdere litteraturens kvalitet. De formulerer og bestemmer både hver for seg og i ulike kollektive sammenslutninger litterære verks kvaliteter i en gitt sammenheng på et gitt tidspunkt. I denne avhandlingen er profesjonelle lesere de som vurderer litteratur i forbindelse med sitt betalte arbeid innenfor en gitt sammenheng.

Profesjonelle leseres skjønnsmessige kvalitetsvurdering av litteratur har betydning for forfattere, lesere, forlag, studenter og ikke minst for norsk kulturpolitikk der kvalitet lenge har vært styrende (NOU 2013: 4, s. 295). Profesjonelle leseres praksis er med på å avgjøre hva som får oppmerksomhet og skal formidles, hvem som blir medlemmer i Den norske forfatterforening, og hvilke bøker som skal og ikke skal kjøpes inn til bibliotekene og så videre. Innenfor ulike sammenhenger gjør disse leserne begrepet kvalitet operativt. Hva de profesjonelle leserne forstår som litterær kvalitet og det å få innsikt i hvordan deres vurderinger gjennomføres har derfor stor betydning. Behovet for kunnskap om kvalitetsforståelser, skjønnsutøvelsen og ikke minst hvordan den fungerer i ulike kontekster har i tråd med dette økt (Kaasa, 2009a; Hylland, 2012; Eliassen, 2016a; NOU 2013: 4).

Målet for avhandlingen er tredelt. For det første vil jeg undersøke hva grupper av profesjonelle lesere oppfatter som kvalitet og verdi i samtidens skjønnlitteratur, og hvordan dette vurderingsarbeidet foregår i praksis. Jeg er særlig opptatt av å gi innsikt i sentrale praksiser som det finnes lite kunnskap om.

I dag kan det nesten virke selvsagt at kontekst, verk og leser har betydning når litteraturens verdier og kvaliteter diskuteres og fastsettes (Peer, 2008; Felski, 2011). Mindre opplagt er det hvordan relasjonen mellom disse aspektene samspiller i ulike aktørers faglige skjønnsutøvelse. For det andre ønsker jeg derfor å bidra til å klargjøre og analysere samspillet

¹ Kjersti Bale definerer den litterære institusjonen som «den måten omgangen med litteratur er regulert på og hvordan dette virker inn på produksjonen og resepsjonen av litteratur» (Bale, 2004, s. 444). I denne avhandlingen forstås den litterære institusjonen i tråd med dette, og en videre drøfting av begrepet ligger utenfor avhandlingens område.

mellom aspektene kontekst, verk og leser innenfor gitte profesjonelle leseres vurderingspraksiser. Å klargjøre handler i denne sammenhengen like mye om å gi et nyansert bilde av vurderingspraksisene som studeres som å forstå dem. Med avhandlingen ønsker jeg slik å bidra til å kunne forstå kompleksiteten i praksiser der litterær kvalitet skjønsmessig vurderes gjennom diskusjoner i grupper med ulike mandater. For det tredje ønsker jeg å bidra med kunnskap til en mer praksisnær forståelse av kvalitet og kvalitetsvurdering av litteratur. Implisitt i dette siste målet ligger et ønske om å synliggjøre praktisk vurderingskompetanse av litteratur, og dermed bidra til en utvikling av dette praksisfeltet. I avhandlingen studeres hvordan profesjonelle lesergrupper, som er gitt å vurdere litterær kvalitet ut fra ulike formål og institusjonell tilknytning, vurderer samtidslitteraturens kvaliteter og verdier. Avhandlingens problemstilling er:

Hvordan praktiseres kvalitetsvurdering av norsk skjønnlitterær samtidslitteratur blant profesjonelle lesere, og hvordan kan en forstå forskjellene og likhetene mellom disse vurderingspraksisene?

Gruppene som undersøkes er to fagutvalg i Norsk kulturråd, Den norske Forfatterforeningens litterære Råd og en gruppe bibliotekarer med felles institusjonell tilknytning. Hvordan disse gruppene utøver sitt faglige skjønn utgjør avhandlingens materiale.

Det foreliggende arbeidet legger til grunn at verk, leser og kontekst samvirker der vurderingen av litterær kvalitet foregår: «they do not operate in isolation, but may interpenetrate, enhance, counteract, or neutralize each other» (Peer, 2008, s. 2).

Gitt dette utgangspunktet blir hvordan verk, leser og kontekst samvirker i profesjonelle diskusjoner om litteratur, der mål, hensikt, intensjon – de ytre kravene til vurderingen – skal forenes med leserens sensitivitet for litteraturens ulike funksjoner, et viktig fokus i analysene. En implikasjon er at en verken kan avfeie at vurdering av estetisk eller litterær kvalitet til dels er subjektiv – vurderingen preges av individuelle personlige utgangspunkt – eller mer objektiv, idet den kan begrunnes i verket selv og i kontekstuelle forhold, som sosiokulturelle verdier eller institusjonelle rammebetingelser (Feagin & Maynard, 1997, s. 339-441). Å skille mellom sosiokulturelle verdier og institusjonelle rammebetingelser som omgir diskusjoner om litterær kvalitet blant profesjonelle lesere, er selvsagt vanskelig. I min sammenheng vil kommunikasjonssituasjonen som sådan, den faktiske samtalen som har til hensikt å diskutere og vurdere hva som er litterær kvalitet, være en sentral del av konteksten. Den vil sammen med ulike ytringer som går forut for samtalen, som diskusjonen kan være et svar på, for eksempel tidligere samtaler om litterær kvalitet og diskusjonsdeltakernes kulturelle resurser,

utgjøre skjønnsutøvelsens kontekstuelle betingelser (Svennevig, 2009). Kontekst vil være det verdimesige sted noen snakker fra (Nielsen, 2006).

Både avhandlingens tema og mål springer ut av min interesse for så vel teori som praksis. Prosjektet er utformet som en empirisk undersøkelse med teoretisk interesse for hvordan kvalitet kan vurderes, og hva som oppfattes som litterær kvalitet i samtidens litteratur. I det følgende vil jeg presentere en kulturell bakgrunn for og en faglig utdyping av den problemstillingen og det problemfeltet som her er skissert. Her vil kulturpolitiske, estetiske og mer teoretiske betydninger av kvalitetsbegrepet gripe over i hverandre.

Jeg beskriver først noen viktige historiske og samtidshistoriske forutsetninger for dagens diskusjoner av litterær kvalitet. Et viktig tidsmessig nedslag i beskrivelsen er 1990-tallet. Fra tidlig 1990-tall kan en se en tiltakende interesse for å diskutere kvalitet både i samfunnet generelt og på kunst- og kulturområdet mer spesielt (Eliassen, 2016b). Deretter presenterer jeg et kulturpolitisk perspektiv på kvalitetsbegrepet som tar utgangspunkt i Stortingsmeldingen fra 2003, *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Meldingen kan på mange måter stå som en oppsummering av hvordan kvalitet oppfattes i et verdipluralistisk samfunn like etter årtusenskiftet. Den kulturelle og faglige bakgrunnsbeskrivelsen avsluttes med to eksempler fra samtidens diskusjon av litterær kvalitet, nært relatert til avhandlingens tematikk. Dette leder ut i en presisering av problemstillingen i avhandlingens forskningsspørsmål. Mot slutten av innledningen redegjøres det kort for filosofiske, teoretiske og dagligdage tilnærminger til begrepet kvalitet, før kapitlet avrundes med en kort redegjørelse for avhandlingens bruk av begrepene skjønnsutøvelse og vurdering samt en presentasjon av avhandlingens videre gang.

Interessen for kvalitet og kvalitetsvurdering

Kvalitet har de siste 25 årene stått sentralt i den offentlige diskusjonen om kunst og kultur, ikke minst på litteraturfeltet (Eliassen, 2016a, s. 11).² Stortingsmeldingene *Kultur i tiden* fra 1992 og *Kulturpolitikk fram mot 2014* fra 2003, samt NOU-en *Kulturutredningen 2014*, framhever alle kunstnerisk kvalitet «som et prioritert mål for den statlige kulturpolitikken» (Meld. St. 48 (2002-2003); Meld. St. 61. (1991-1992); NOU 2013: 4, s. 295). Den økte interessen på 1990-tallet for å diskutere kvalitet både i samfunnet (politikk og forvaltning) generelt og innenfor kunst- og kulturfeltet spesielt, har bakgrunn i den generelle

² Når litterær kvalitet synes «lett» å diskutere har dette ifølge Eliassen å gjøre med at litteraturen i mindre grad enn andre kunstarter «forutsetter teknisk kompetanse, og at adgangsbilletten [til diskusjonen] derfor er betydelig lavere» (Eliassen, 2016a, s. 11).

samfunnsutviklingen de siste 50 årene. Sentralt i denne utviklingen er demokratiseringen av kunst- og kulturfeltet og større verdipluralisme (Bjørkås, 2004; Eliassen, 2016a). Selv om dette er del av en internasjonal utvikling, vil jeg i det følgende i hovedsak referere til utviklingen i norsk og dels nordisk sammenheng, der en ser en rekke likhetstrekk i den kulturpolitiske utviklingen etter andre verdenskrig (Mangset, et al. 2008).³

Det er ikke bare innenfor det kunst- og litteraturpolitiske området at kvalitet og vurderings spørsmål løftes høyere på dagsorden mot slutten av det forrige århundret. Også i akademia gis kvalitet- og vurderings spørsmålene økt oppmerksomhet fra midten av 1990-tallet. Litteraturforsker Erik Bjerck Hagen hevder i 2004 at «kvalitet som fenomen» siden 1960-tallet både innenfor det litteraturteoretiske så vel som det litteraturhistoriske området, er «satt i parentes og dominert av og underlagt så vel hermeneutikken og fortolkningen, strukturanalysen og ideologikritikk» (Hagen, 2004, s. 20). Det at kvalitetsspørsmålet også innenfor akademia gis mindre oppmerksomhet i denne perioden, betyr selvsagt ikke at det ikke implisitt ligger føringer på hva som er kvalitet og ikke-kvalitet i de dominerende teoretiske perspektivene som omgir litteraturen.

Flere akademiske, men også kulturpolitiske utgivelser fra midten av 1990-tallet og framover peker på at kvalitetsspørsmål kommer mer i sentrum for diskusjonene om litteratur. Hagens bok *Litteraturkritikk: en introduksjon* samt doktoravhandlingen den sprang ut av (2004, s. 11), og Atle Kittangs bok *Diktetekstens relasjoner* (2009) er bare noen eksempler på dette.⁴ Kulturrådets rapport *Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000* peker i samme retning.

Et annet trekk i den samme perioden er at diskusjonen tar en mer pragmatisk retning enn tidligere. Det betyr her at nærheten til erfaringen, hverdagerfaringen, og litteraturens virkning på leseren får en mer framtrædende betydning i forståelsen, bestemmelsen og begrunnelsen av litterær kvalitet. I norsk sammenheng er både Drude Von der Fehrs og Hagens pragmatiske tilnærming til spørsmålene om kvalitet og litteratur gode eksempler på hvordan vekting av forholdet mellom leser og verk i vurderingen har vært i endring de seneste tiårene (Fehr, 1996, 2008; Hagen, 2004).⁵ I en samtidig svensk kontekst understrekes det at

3 Kulturpolitisk forsker Linnéa Lindsköld trekker fram at kulturpolitikken i Norden etter andre verdenskrig har vært formet av en betoning av kulturens betydning for velferden og at sterke interesseorganisasjoner har hatt innflytelse på utformingen av politikken. I tillegg har det vært relativt liten økonomisk støtte til kunst og kultur fra private aktører (Lindsköld, 2013, s. 14).

4 Omkring årtusenskiftet ser en i litteraturvitenskapen en økt oppmerksomhet knyttet til litteratur og erfaring. I 2001 utgis boken *Litteratur og erfaring* ved Institutt for nordisk og litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo.

5 Både Erik Bjerck Hagens og Drude von der Fehrs bøker og publikasjoner fra slutten av 1990-tallet og framover har vært viktige premissleverandører for en pragmatisk tenkning, der den litterære erfaringen og dens virkning blir mer framtrædende i diskusjonen om kvalitet.

«interessen för litteraturens känslomessig värden på sistone vuxit sig sterkare» innenfor litteraturvitenskapen (Forslid, Halgason, Larsson, Lenemark, Ohlsson, Steiner, 2013, s. 76).

At debatten om «kvalitet» forsterkes og blir mer synlig fra 1990-tallet og utover, betyr som sagt ikke at kvalitet var fraværende i den offentlige diskusjonen om litteratur før den tid. Innretningen på diskusjonen er likevel en annen. Dette henger sammen med at kvalitetsbegrepet på 1970-tallet får en bred og ikke minst dobbel innretning når kvalitet skal handle om så vel produktkvalitet som aktivitetskvalitet.⁶ I profesjonell sammenheng innen kunst og kultur var det *produktets* kvalitet som gjaldt, mens det i den folkelige handlet om *egenaktivitet*, og kvaliteten på denne. Som Fidjestøl (2015) skriver var det oppmerksomheten på prosessen – «kor mange som var inkluderte, kor meiningsfylt dei opplevde det, kor mykje dei utvikla seg som menneske undervegs – som var avgjerande.» (s. 4). Den sosiologiske dreiningen i tilnærmingen gjorde at «[s]pørsmålet om kven som deltok i kulturlivet, blei viktigare enn spørsmålet om kvaliteten på kulturlivet» (s. 3). Eliassen (2016) skriver at 1960- og 1970-tallets dominerende kulturpolitikk ble å styrke kunstneres arbeidsvilkår og kunstens folkeopplysende rolle (Eliassen, 2016a, s.12). Lokal forankring og deltakelse (demokratisering og distriktpolitikk) sto mer sentralt i kunst- og kulturdebatten enn vurdering av kunst- og kulturobjektets kvalitet: En vurdering av produktenes kvalitet ble «i liten grad gjort til et offentlig anliggende. Dette ble overlatt til kunstnerne og deres organisasjoner» (Eliassen, 2016a, s. 12). Produktkvaliteten er heller ikke det sentrale spørsmålet i kulturmeldingene på 1980-tallet: «Generelt gjaldt det at departementet var lite opptatt av å felle estetiske dommer» (s. 13).⁷ Det sentrale i denne sammenhengen er at kunstens verdier og kvaliteter i stor grad var noe som ble tatt for gitt (Røyseng, 2007). Når hva som er kunstens kvalitet i større grad tas for gitt blir det rimeligvis også i mindre grad diskutert.

Innenfor den historiske utviklingen som her tegnes kan en si at selv det i særklasse viktigste litteraturpolitiske tiltaket på 1960-tallet, etableringen av innkjøpsordningen for ny norsk litteratur, heller ikke primært eller direkte handlet om kvalitet og kvalitetsvurdering. Målet var bedret forfatterøkonomi, lavere bokpriser og gunstigere rammevilkår for utgivelse av ikke-kommersiell litteratur og distribusjon av litteraturen til leserne (Freihow, 2001, s. 13). Ved å etablere en ordning for statlig innkjøp av litteratur lå kvalitetsperspektivet implisitt – det handlet om å styrke den lødige litteraturens vilkår i forhold til den kommersielle

6 Skillet mellom henholdsvis produkt- og aktivitetskvalitet ble lansert i Meld.St.nr. 8 (1973-74) *Omorganisering og finansiering av kulturarbeid* og Meld.St.52 (1973-74) *Ny kulturpolitikk*.

7 Som Eliassen (2016) påpeker, endrer heller ikke stortingsmeldingene på 1980-tallet, Meld.St. nr. 23 (1981–82) *Kulturpolitikk for 1980-åra* og Meld.St. nr. 27 (1983–84) *Nye oppgaver i kulturpolitikken*, det store bildet. Deregulering er likevel en mer sentral tematikk i Kulturpolitikken på 1980-tallet. (Eliassen, 2016a, s. 12-13)

litteraturen og den norske i forhold til den internasjonale – i all hovedsak knyttet an til at staten ikke skulle være sensurerende instans i kunst- og kulturpolitikken: «Staten skulle ikke ta stilling til spørsmål om kvalitet eller innhold, men automatisk kjøpe inn de titlene forlagenes redaksjoner bestemte seg for å utgi» (Freihow, 2001 s. 15).⁸

Fra en utvikling med stor enighet om hva som var kvalitet la 1960- og 1970-tallet et grunnlag for en større verdipluralisme i synet på kvalitet. Denne utviklingen presenteres i det videre.

Kvalitet og verdipluralisme

Skal en beskrive et bilde som kan danne bakgrunn for å studere litterær kvalitetsvurdering i en viss bredde i dag, er det vanskelig å ikke peke på tre helt sentrale faktorer som alle henger sammen og er en del av en gradvis utvikling de siste femti-seksti årene. Den første er knyttet til en utvikling der offentlige institusjoner som forvaltere av et enhetlig begrep om kunstnerisk kvalitet nært knyttet til folkeopplysning og dannelse, blir mindre dominerende. Dette gjelder institusjoner som for eksempel folkebiblioteket, Norsk kulturråd eller institusjonsteateret, men òg en medieinstitusjon som NRK (Audunson, 2001, s. 206; Eliassen, 2016a; Fidjestøl, 2015a). Sosiolog og bibliotekforsker Geir Vestheim (1997) viser eksempelvis til en utvikling i folkebiblioteket som endrer seg fra å være en dannelsesinstitusjon forankret i en formidling av borgerlig kultur, til å sette «publikum og deira verdiar i sentrum» (Vestheim, 1997, s. 358).⁹ Med Stortingsmelding nr. 61 (1990- 92), *Kultur i tiden*, skifter fokuset. En har ikke lenger det Eliassen (2016a) kaller en dobbel forpliktelse om «høykultur og folkeopplysning» for kulturpolitikken, nå blir kunst og kultur i sterkere grad sett på som «produkter» (s. 11). Det forsterker også behovet for å måle kvaliteten.

Den andre handler om at perioden fram til midten av 1990-tallet preges av en modernismeideologisk diskurs, med dens tydelige kvalitets- og verdikriterier. Ifølge modernismeforsker Fredric Jameson har tenkningen om litteratur i etterkrigstiden vært dominert av et sett estetiske normer basert på litteraturens autonomi. Den estetiske erfaringen har nytt en privilegert og overordnet ontologisk status som ikke behøver noen ytterligere berettigelse (Jameson, 2002, s. 162). I samsvar med dette dominerte den amerikanske nykritikkens litteraturteoretiske program universitetene og den akademiske litteraturkritikken, og dermed også premissene for kvalitetsvurderingen.¹⁰

8 Innkjøpsordningen vil bli bredere omtalt i avhandlingens kapittel 5.

9 Dette temaet blir behandlet utdypende i avhandlingens kapittel 4.

10 En viktig formidler av nykritikkens og et modernismens blick på kvalitet og vurdering er Per Thomas Andersens artikkel «Kritikk og kriterier», publisert i Vinduet nr. 3 i 1987. Her gjennomgår Andersen «et utvalg

Det tredje dreier seg om en problematisering av distinksjonen mellom «høy» og «lav», eller finkultur og massekultur. Som litteraturforsker Atle Kittang (2009) peker på, er det først på begynnelsen av 1970-tallet at «motsetnaden mellom finlitteraturen og triviallitteraturen» ikke lenger blir oppfatta som «absolutt» (s. 88). Når høyt og lavt ikke lenger tilhører helt atskilte kretsløp og verdihorisonter kan det også bli et «vurderingsproblem» (s. 88).

De tre trekkene ved utviklingen som her er framhevet henger sammen. Et illustrerende eksempel på den tette sammenvevningen av de estetiske og politiske diskusjonene om kvalitet er fra den mer generelle danske modernismedebatten på 1960-tallet, og forfatter Per Højholts to fronter i kritikken av bibliotekets materialvalg og bibliotekarenes litteraturkompetanse. Han mener bibliotekarene svikter kvalitetslitteraturen, og i Højholts forsvar for modernismens kvalitetsperspektiv ligger både en kritikk av den klassiske dannelseskulturen, som han mener er utidsmessig – den svarer ikke på kompleksiteten i samfunnet – og en kritikk rettet mot masselitteraturen som er på vei til å bli statlig støtteverdig (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006, s. 102-108). Eksempelet viser også at et kvalitetsbegrep peker tilbake på et verdimesig ståsted, som Hvenegaard Rasmussen sier: «Selv om Højholt ikke riktig ville være ved det, handlede hans kritik i høy grad om, at bibliotekarene sviktet den nye modernistiske litteratur» (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006).

I denne kritikken av bibliotekarene fra Højholt kan en se en distinksjon mellom en leseprofil innrettet mot den mer modernistiske og eksperimentelle litteraturen og en som i for stor grad synes å akseptere også litteraturen som ikke er lødig. Disse refleksjonene peker fram mot Jofrid Karner Smidts undersøkelse av norske bibliotekarers smak og formidlingsprofil fra 2002. Det Karner her gjør er imidlertid nettopp å nyansere en slik dikotomi. Med bakgrunn i Bourdieu (1995) skiller Smidt mellom tre leserprofiler: den populære profil – som har en positiv holdning til populærlitteraturen, den eksperimentelle som både leser og formidler mer eksperimentell litteratur og den seriøse – der ens leseinteresse primært gjenspeiler den realistiske psykologiske romanen. (Smidt, 2002). Smidts hovedfunn er at bibliotekarenes dominerende leseprofil er mellomsmaken. Samtidig er er ikke dette området mellom det rene

anmeldelser av en del av de betydeligste bøkene fra 1986, oversatte og norske i ulike skjønnlitterære sjangre, for å si noe om hvilke kriterier som er i bruk i norsk litteraturkritikk» (s. 17). Andersens artikkel hadde og har fremdeles stor innflytelse på den akademiske litteraturkritikken (se for eksempel Oterholm & Skjerdingsstad, 2011; Hagen, 2004).

og urene utdypende beskrevet hos Bourdieu. Smidts beskriver dermed en middelsmak med nyanser med bakgrunn i Jan Mukařovský funksjonsbegrep.¹¹ (Smidt, 2002; 2003).¹²

Den politiseringen av kvalitetsbegrepet Henrik Kaare Nielsen mener å se på 1990-tallet kan en forstå i lys av denne utviklingen. Nielsen argumenterer for at utviklingen henger sammen med at det ikke lenger finnes en tro på en dominerende og enhetlig standard for kunstnerisk kvalitet (Nielsen, 2001; 2006). Med sitt konfliktorienterte perspektiv på kulturpolitikken ser Nielsen kvalitetsbegrepet som et «feticheret plusord», som kan brukes til å legitimere at noe er bedre enn noe annet (Nielsen, 2001, s. 189). Dette henger også sammen med den demokratisering av kulturpolitikken de foregående tiårene la grunnen for, og som har resultert i ulike definisjoner og bestemmelser av kvalitet (se for eksempel Lindsköld, 2013, s. 54).

Kvalitet, språk og erfaring

To trekk fra 1990-tallets diskusjoner om kvalitet er særlig relevante for avhandlingen. Det ene er hvordan selve *diskusjonen om kvalitet* synes å bli en del av kvalitetsbegrepet, og det andre er hvordan *erfaring og opplevelse* får en større betydning i diskusjonene om kvalitet, og dermed blir en del av kvalitetsvurderingen. Med sterkere betoning av erfaringen kommer leseren og litteraturens virkning og bruk mer i sentrum for vurderingen av litteraturens kvalitet. I et kulturpolitisk perspektiv handler disse diskusjonene fra 1990-tallet og framover også om en begynnende og tiltakende målstyringskultur i forvaltningen, det som i de senere år er knyttet til *New Public Management*, et perspektiv som ikke blir inngående diskutert her.¹³ For over ti år siden beskrev litteraturforsker Eirik Vassenden i forlengelsen av W.B. Gallie at uenighet om kvalitetsbegrepets betydning er en del av betydningen: Om kvaliteten bestemmes en gang for alle mister den sin betydning, det er begrepets *bevegelighet* og åpenhet som muliggjør diskusjonen av litteraturens kvaliteter og verdier (Vassenden, 2007, s. 18).

11 Smidt sier at «fordelen med Jan Mukařovskýs funksjonsbegrep er at det gir mulighet til å gi en nyansert beskrivelse av ulike lese måter og ikke henfaller til den elitære betraktningsmåtes dikotomi: ren eller uren smak» (Smidt, 2003, s. 9). Viktige aspekter ved Mukařovskýs funksjonsbegrep er at alle objekter har flere funksjoner og at disse endrer seg over tid. Både hammeren og litteraturen kan betraktes og vurderes ut fra estetikk og nytte. Det som før hadde rituell funksjon kan senere få estetisk funksjon (se for eksempel avhandlingen s. 22).

12 Når Pierre Bourdieu kritiserer Emanuel Kants anvendelse av begrepet dømmekraft gjør han et poeng av at Kants begrep ikke henviser til en universell smak, men en viss type borgerlig smak. Verken den distanserte betraktningsmåten med den tilhørende «rene» smaken eller betraktningsmåten som for eksempel legger vekt på arbeidet som er nedlagt i verket, er sosialt begrunnede preferanser, betinget av kulturell bakgrunn utdanning etc. (Bourdieu, 1995; Bale, 2009; Smidt, 2001, s. 58).

13 Stortingsmeldingen Kultur i tiden er også av flere pekt på som innledningen til det som betegnes som New Public Management – en sterkere byråkratisk, målstyrt kunst- og kulturforvaltning (Bjørkås, 2001; Eliassen, 2016a). I dansk sammenheng har Henrik Kaare Nielsen pekt på den samme utviklingen (H.K. Nielsen, 2006).

Kvalitetsbegrepets åpenhet gjør det også mer stridbart. Fordi 1990-tallet i sterkere grad vektlegger at kvalitet er noe som bestemmes diskursivt, altså kontekstuel, synes verkets betydning å svekkes i diskusjonene som skal forklare litterær kvalitet. En av dem som har kritisert denne utviklingen på 1990-tallet er Willie van Peer (2008), som er kritisk til at kontekst som forklaring på litterær eller kunstnerisk kvalitet er blitt for dominerende. Kvalitet og kvalitetsvurdering, kanon, det at noe er bedre enn noe annet, forklares av Van Peer ut fra kontekstuelle faktorer som ideologi og makt: «that the evaluation processes involved in canon formation are inherently biased toward existing power structures and their ideological legitimation» (Peer, 2008, s. 2). Peers kritikk betyr ikke at kontekstuelle faktorer ikke spiller inn i den praktiske vurderingen: «[...] it is certainly not to be denied that contextual factors are at play, and may under certain circumstances even impose powerful imperatives over the evaluation (s. 2). Selv om Peer her peker på makt og ideologi, er hans generelle poeng relevant, og et stridsspørsmål i dagens debatt om kunstnerisk og estetisk kvalitet er nettopp om det estetiske må og bør forklares sosiologisk. Rita Felski har framført en liknende kritikk som jeg vender tilbake til (se for eksempel Felski, 2011).

Vendingen mot den kontekstuelle eller diskursive (språklige) «bestemmelsen» av kvalitetsbegrepet er av Erling Dokk Holm (2002) polemisk beskrevet som oppløsningen av et tradisjonelt kvalitetsbegrep, der gjenstandens egenskaper ikke står i sentrum for vurderingen.¹⁴ Holm ser en forskyvning fra at det er objektets egenskaper som vurderes til at det er dets symbolverdi som vurderes.

I den postindustrielle verden er kvalitet ifølge Holm ikke lenger gjenstandens egenskaper, men dens evne til å tiltrekke seg oppmerksomhet: «Kvalitet er løsrevet fra objektet og overført til dets semiotiske posisjon. Kvalitet er noe forbrukeren projiserer inn i objektet, avhengig av de normene og den sosiale konteksten individet har sin praksis under» (Holm, 2002, s. 222). Det Holm mener er svar på en devaluering av kvalitetsbegrepet og dets manglende fasthet, er likevel en anerkjennelse av at kvalitet finnes som noe annet enn subjektive smakspreferanser, og at: «[d]et trengs institusjoner som ivaretar de permanente diskusjonene [om kvalitet i kunst og kultur], som hele tiden konfronterer verket med verkets kontekst» (s. 231). Der kvalitetsbegrepet som sådan er i ferd med å tømmes for mening kreves

14 Utviklingen kan ses i sammenheng med utviklingen av den relasjonelle estetikken på 1990-tallet. For kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud er en relasjonell estetikk en «[e]stetisk teori som består i å bedømme kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, produserer og framkaller». Bourriaud definerer den relasjonelle (kunsten), som setter kunstgjenstanden i parentes, som «kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom» (Bourriaud, 2007, s. 165).

det en løpende diskusjon om kvalitet. Diskusjonen og samtalen om kvalitet med utgangspunkt i det konkrete objektet, er i den forstand det som redder kvalitetsbegrepets betydning.¹⁵ Holm argumenterer slik for en posisjon der vurdering av kvalitet handler om at både verk og kontekst gir vurderingen feste i noe utenfor den individuelle smak.

Riktignok innenfor et annet område enn litteraturen skriver Holm også om den sterkere betoningen av *erfaringen* i samtidens kvalitetsvurdering blant profesjonelle, og viser til at selv eksperter kan ha problemer med å begrunne sine preferanser for kvalitet annet enn gjennom erfaring. Med dette settes igjen det potensielt problematiske forholdet mellom begrunnelse og erfaring/opplevelse i den profesjonelle vurderingen på kartet. Holms eksempel, en designmanager, sier: «Jeg kan ikke forklare hva høy kvalitet er, men jeg vet hva det er når jeg ser det» (Holm, 2002, s. 225). Kvalitet peker her mot det uforklarlige, mot ekspertens ennå ikke artikulerte, men erfarte kunnskap. Når en skal uttale seg om kvalitet blir artikulasjonsproblemet spesielt vektlagt, og formuleringen «jeg vet hva det er når jeg ser det» er satt på spissen fordi kvalitetserfaring delvis yter motstand mot begrunnelsens språk.

Med denne innsikten i at språket ikke fullt ut strekker til for å språkliggjøre erfaringsbasert kunnskap og opplevd visshet, som i avhandlingen også er tett knyttet til leseropplevelsens emosjonelle og affektive side, nærmer en seg et vesentlig spørsmål i diskusjonen om litterær kvalitet og verdi; spørsmålet om hvordan lesererfaring artikuleres. Dette spørsmålet er da også tydelig til stede i senere forskning om lesing og litterær kvalitet og verdi (se for eksempel Balling, 2009; Felski, 2011; Oterholm & Skjerdingsstad, 2012).

En konsekvens av manglende artikulasjon av begrunnelser for kvalitet, også blant «høyt dannede mennesker innenfor det estetiske feltet» (s. 225), kan være at «de som virkelig skulle vite hva høy kvalitet er, kanskje ikke [kan] annet enn å forklare det ved å gi seg selv autoritet som den kyndige betrakter» (s. 225). Holms eksempel peker på en situasjon der argumentasjon konfronteres med profesjonell erfaring, og at det å studere språkliggjøring av kvalitetserfaring har relevans om en vil forstå profesjonell vurderingspraksis.

Fra et forvaltningsmessig perspektiv i norsk sammenheng peker Svein Bjørkås i tråd med denne utviklingen på 1990-tallet på at kvalitetsdebatten kanskje ikke var en kvalitetsdebat, i den forstand at gjenstanden manglet: «Den såkalte kvalitetsdebatten som oppstod rundt 1990, manglet nettopp en gjenstand». Det nye på 1990-tallet var at kvalitetsdebatten i sterk grad handlet om politikk og posisjoner: «[D]et oppsto en politisert

15 I svensk kulturpolitisk sammenheng er svaret det samme. I en situasjon der kvalitet er verdibasert, og situasjonelt bestemt, er løsningen en «ständig pågående öppen debatt och diskussion om kvalitetslitteratur» (Johannisson, Sandin & Lindsköld, 2012, s. 339).

annektering av den offentlige samtalen om kunstnerisk kvalitet» (Bjørkås, 2001, s. 44). Uten å gå videre inn i dette perspektivet her, skal et poeng som er særlig relevant i min sammenheng, likevel framheves. En følge av at kvalitetsbegrepet politiseres er ifølge Bjørkås at det også løsriver fra praksis. Ved at samtalen om kvalitet «mistet sin konkrete forankring i praksis» ble den også uegnet som «forvaltning av et levende kunstliv» (Bjørkås, 2001, s. 46).

I det Holm og Bjørkås sier avtegner det seg en motreaksjon mot en absolutt diskursiv bestemmelse av kvalitet og kunst, og hos Holm settes varighet som opp som en verdi mot kvalitetsbegrepets flyktighet (Holm, 2002).

En kan slik utover på 2000-tallet se en argumentasjon for å gi kvalitetsbegrepet en fasthet gjennom en forankring i *noe*, enten dette noe er verket (objektet) eller den institusjonelle praksisen. Denne reaksjonen er også en reaksjon mot det en kan forstå som den subjektivering av kvalitetsbegrepet, som ligger implisitt når leserens erfaring blir mer sentral i vurderingen. Kvalitet kan heller ikke i et kulturpolitisk perspektiv bestemmes som det samme som den individuelle smakspreferansen (Nielsen, 2006; Langsted, 2000).

En kan lese både det Holm og Bjørkås sier over som et uttrykk for at kvalitet og dermed kvalitetsvurdering må studeres i praksis. Bjørkås peker framover mot den vekt Engerutvalgets utredning fra 2013 legger på nettopp at kvalitetsbegrepet er forankret praksis. Det er der det blir operativt og kan bidra til å skille mellom godt og dårlig:

[...] at begrepet kvalitet må stå sentralt i kulturpolitikken og at kvalitetsvurderinger av kunst og kultur bør få en viktigere plass i kulturpolitikken enn det har hatt til nå. Dette er basert på en oppfatning om at det er mulig og ønskelig at man i en kulturpolitisk sammenheng trekker skiller mellom god og dårlig kunst og kultur. Men etter utvalgets syn går ikke disse skillene mellom kunstarter, sjangre og uttrykksformer – de går på tvers av dem (NOU 2013: 4, s. 60).

Kvalitet er nok et viktig tema i kulturpolitikken, men bør bli enda «viktigere». Slik det her formuleres er det også forbundet med praktisk skjønnsutøvelse. Det er ikke bare ønskelig, men også *mulig* å skille mellom godt og dårlig, da kvalitet ikke bare handler om å legitimere noe som sådan, men også om den faktiske vurderingen. Skillet mellom god og dårlig er heller ikke et teoretisk eller prinsipielt skille, i den forstand at det tilhører visse «kunstarter, sjangre og uttrykksformer» (s. 64). Kvalitet kan prinsipielt finnes overalt, men det må defineres innenfor den praksis det er å utøve faglig skjønn. At kvalitet og kvalitetsvurdering ses i så tett sammenheng understreker at kvalitet i et kulturpolitisk perspektiv også forstås som vurdering og faglig skjønnsutøvelse.

Utvalget legger vekt både på kvalitetsbegrepet og på kvalitetsvurderingen; altså både på en mer konseptuell og en mer praktisk tilnærming i sine diskusjoner når de med støtte i Grund-utvalgets rapport *En kunnskapsbasert kulturpolitikk* etterlyser kunnskap om kvalitet. (NOU 2013: 4).¹⁶

I *Kulturpolitikk frem mot 2014* er målet når det gjelder å forstå begreper som kvalitet eller kunst, ikke entydighet eller å «gje klare definisjonar, men snarare å streka under det komplekse og mangetydige» (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 20). Kvalitetsbegrepet er tydelig knyttet til relasjonen mellom kunsten og publikum. I det som nærmest kan kalles substansielle kriterier er kvalitetsforståelsen rettet mot kunstens virkning: «estetisk oppleving, følelsesmessig appell, intellektuell eller kognitiv stimulans og evne til å provosere» (s. 22). Samtidig som disse kriteriene trekkes fram utdyper meldingen forståelsen av kvalitetsbegrepet som også et formelt eller strukturelt begrep: «Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha» (s. 22). Slik bindes også kvalitetsbegrepet opp til det sett av forventninger som verket møtes med. Oppmerksomheten rettes slik mot kontekstens, verkets og subjektets betydning for vurderingen av kvalitetsspørsmålet og tematiserer slik betyngningen av henholdsvis det å vurdere subjektivt og objektivt.

Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i baa tilfella [...]. Kunstnarleg kvalitet vert såleis eit spørsmål om kva vi ventar oss av kunsten, eller kva vi vil bruka han til. (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 22).

Det objektive blir her begrunnet i fenomenet og ved bruk. Her knyttes relevans til kvalitet, til tingen, og handler slik i meldingen både om gjenstandens eller fenomenets beskaffenhet, «kva vi har med å gjera», og bruken, «kva det skal nyttast til» av den som vurderer.

Sammenhengen objektet inngår i nyanserer på den ene siden tanken om en allmenn standard og åpner på den andre siden for at fenomenets kvalitet har ulike, men likeverdige objektive standarder. Slik kan sammenhengen forstås som en «objektiverende» buffer mot det subjektive. En kan også være oppmerksom på at det subjektive her forstås på tre måter, som alle har betydning når en skal beskrive praktisk kvalitetsvurdering: det som ikke er tilfeldig og

¹⁶ Forskingen må «hjelpa til både med å utvikle og institusjonalisere begreper på en slik måte at vi forstår bedre hva som legges i ordet kvalitet og å gi oss redskaper og metoder for å måle de forskjellige sider av kvalitet» (Kulturdepartementets eksterne FOU-utvalg, gjengitt etter NOU 2013: 4, s. 296).

vikårlig, det som er knyttet til subjektets forventinger (erfaring og opplevelse) og noe som ikke er identisk med hva den enkelte «kan lik» (s. 22).

Samlet sett peker stortingsmeldingens persektiv på at litteraturen har mange ulike funksjoner som vektet ulikt i forskjellige sammenhenger. I tråd med dette kan en forstå Atle Kittangs diskusjon av vurderingsspørsmålet, der han slår fast at det i dag finnes en allmenn aksept for at litteraturen har mange og ulike funksjoner, og at et uavklart spørsmål i «våre dagars debatt om vurdering er korleis kriterium som er knytte til slike [andre] funksjonar, skal vektas i forhold til dei estetiske» (Kittang, 2009, s. 85). I lys av Kittang kan en selvsagt se at den nevnte meldingen ikke betoner det estetiske som sådan i like stor grad – men nettopp betoner kvalitet som mangfold av kvaliteter eller funksjoner og forfekter det Hagen kaller en estetisk pluralisme (Hagen, 2004).

I stortingsmeldingen fra 2003 er det også verdt å merke seg at relevans og kvalitet ikke lenger forstås uavhengig av hverandre, men snarere som samtidig virkende faktorer i vurderingen. Det at relevans ikke forstås som en presisering av kvalitet, men nærmest som en forutsetning for kvalitet, er et interessant trekk ved dagens kvalitetsdiskusjon (se for eksempel Grøgaard, 2016 og avhandlingens kapittel 4). Relevans synes å bli en «garanti» for at vurderingen har en form for «objektivitet», at det objektive ikke er tilfeldig, men gitt som *relevans i sammenhengen*. Det vil alltid finnes en situasjon, altså et sted, et perspektiv det vurderes fra. I den forstand kan situasjonen tenkes som en form for objektivt grunnlag for vurderingen. Implisitt i dette ligger det at en viktig vurderingskompetanse er å kunne artikulere hva som er relevant for det fenomenet en har med å gjøre, og innenfor det situasjonen krever. Situasjonsforståelse er nødvendigvis avhengig av den enkeltes erfaringer. Uten erfaring ville det være umulig å artikulere noe om «kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til» (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 22). Implisitt i dette resonnementet ligger det en forestilling om at skjønnsutøvelse handler om en situasjonsforståelse. Den krever både kunnskap om fenomenet (som ikke er generell kunnskap) og ferdigheter i å lese eller vurdere situasjonen: «a sense not only for what is ideally or generally good, but for what good is possible to achieve in a particular given circumstance. It requires an acute perception of the particular needs of the situation» (Shusterman, 1988, s. 196).

Kvalitetsvurderingens situasjonelle forankring indikerer at den balanserer de andre komponentene i vurderingen. Den bærer i seg visse *skranker* som motvirker at vurderingen blir redusert til smakspreferanse eller en absolutt standard og at dette kan identifiseres og undersøkes. Her skal jeg kort peke på tre slike skranker som er relevante for avhandlingen.

Den *organiserte kollektive samtalen* synes å kunne fungere som en motvekt mot skjønnsutøvelsens subjektive aspekt eller side. Samtalen i seg selv understreker at vurdering er en intersubjektiv handling og nettopp derfor ikke blir verken rent subjektiv eller objektiv når saken blir belyst fra flere sider. Dette henger i materialet sammen med de krav eller forventinger til argumentasjon og begrunnelse som en profesjonell vurdering krever – også når den ikke er skriftlig (se for eksempel Hylland, 2012). Det andre er den profesjonelle vurderingssituasjonens institusjonelle rammebetingelser. Det kan dreie seg om hvilke verk som vurderes i en gitt anledning, formålene for vurderingen og så videre. Det tredje befinner seg på et annet nivå og handler om den kunnskap og de ferdighetene deltakerne som profesjonelle lesere besitter. En kunnskap som er både praktisk (erfaringsbasert) og av mer teoretisk karakter, som kan rette seg mot både verket og omgivelsene. Herunder kan kunnskap om leserne også bidra til å forankre vurderingen i noe objektivt idet relevans blir viktig, altså at det objektiviserende legger kunnskap til grunn for at en diskuterer det samme.

Implisitt i disse momentene som her er skissert opp ligger antakelsen om at profesjonelle vurderinger handler om å balansere den subjektive, dog ikke tilfeldige, siden av vurderingen og med anerkjennelsen av at kvalitetsvurdering har førstepersonerfaringen som utgangspunkt. Eliassen (2016) tematiserer dette dilemmaet ved å betegne det som en «kollaps av et skille» mellom en nøytral og en verdibestemt forståelse av kvalitet (s. 200). Om en på den ene siden forstår kvalitet mer nøytralt i betydningen objektivt, betegner det «summen av et objekts, et systems eller en prosess' målbare egenskaper». Om en derimot forstår det mer subjektivt, betyr kvalitet nettopp «de verdisatte egenskapene ved et objekt, et system eller en prosess» (Eliassen, 2016b, s. 200-201). Den doble betydningen av ordet kvalitet som Eliassen framhever, tydeliggjør at kvalitet alltid relaterer til en «målestokk, og dermed også et sett med verdier». Det skjer uavhengig av «såkalte subjektive eller objektive kvaliteter» ved det som vurderes (Eliassen, 2016b, s. 201). Av det følger at kvalitetsvurdering er et *komparativt* fenomen med må om å skille, og tar høyde for at kvalitet er en «opplevd størrelse eller erfaring» (s. 201).

Skjønnsutøvelsens hensikt signaliserer det at det i en vurderingsprosess finnes ulike verdier som skal ivaretas. Verdi kan for eksempel være en rettferdig behandling av søkere, eller verdien av et skikkelig utført arbeid, slik godt håndverk som oppfyller en faglig teknisk standard kan representere en verdi og gi legitimitet. Verdien av den gode leseropplevelsen eller individets erkjennelse og dannelse, der hensikten med kvalitetsvurderingen eksempelvis er å åpne for at litteraturen tas i bruk, spiller også inn.

Oppsummerende kan en si at Henrik Kaare Nielsens svar på 1990-tallets kvalitetsdebatt i Danmark fortsatt synes relevant. Nielsen (2006) formulerte «i realiteten inkommensurable grunnsynpunkter» om kvalitet, og forbinder begrepet strukturelt sett med ulike verdimeslige kontekster, eller «rationaler» (s. 27). Dette settes i sammenheng med en ekspertkontekst, der kvalitet betyr «højt kunstfagligt niveau», da det uansett nivå og generell betydning vil være «tale om en intern diskurs i ekspertkulturen» (s. 27). En annen kontekst kaller Nielsen en «offentligheds/deltagerkontekst», og berører to forhold. For det første om den «kunstneriske/kulturelle aktivitet er vedkommende, inspirerende og utfordrende», og for det andre om den «bidrager til udvikling af kulturlivet og den kulturelle offentlighed» (s. 27). Det viktige er her at oppmerksomheten rettes mot den relasjon kunsten og kulturen har til «livsverdenens kulturelle reproduktion, individernes identitesarbeid og det civile samfunns offentlige debattfora». En tredje kontekst kaller Nielsen en «økonomisk/politisk kontekst», der kvalitet knyttes til den kunstneriske og kulturelle aktivitetens tiltrekning av «bred og positiv oppmerksomhet» om den i det videre blir et instrument for høy «PR-verdi». En fjerde kontekst, såkalt «teknokratisk», foregår i tenkingen som preger offentlig sektor etter inntoget av *New Public Management*. Kvalitet blir her styrt etter måloppnåelse eller «effektivitet i opfyldelsen af de mål, den har sat sig i den obligatoriske resultatkontrakt» (H.K. Nielsen, 2006, s. 27). Ved å relatere kvalitetsbegrepet til ulike kontekster får Nielsen fram at kvalitet *ikke er det samme*, og at forankring i ulike verdimeslige sammenhenger vil og kanskje bør gi ulike svar i en kvalitetsvurdering.

Kulturpolitisk kvalitet er for eksempel ikke det samme som kunstnerisk kvalitet, eller kommersiell kvalitet (Nielsen, 2001; Lindsköld, 2013; Langsted, 2002). Dette betyr likevel ikke at flere kvalitetsbegreper ikke kan være i spill innenfor ulike vurderingssammenhenger. I avhandlingen har jeg primært vært opptatt av de to første kontekstene Nielsen her beskriver.

Avslutningsvis er det her grunn til, på noen punkter, å nyansere det bildet som er skissert over. At kvalitetsbegrepet i dag ikke regnes som uskyldig og enhetlig, eller at distinksjonen mellom høy og lav ikke lenger ligger like fast, betyr ikke at kategorier som høy og lav er helt utvisket når vurderinger foretas eller kvalitet diskuteres. Dette antyder for eksempel at oppløsningen av hierarkiet høyt og lavt ikke nødvendigvis er eller har vært symmetrisk, og Jostein Gripsrud (2007) beskriver den nettopp som en asymmetrisk «oppløsning». Enkelt sagt vil det si at velutdannede i større grad overskrider distinksjonen mellom populærkultur og kunst (Gripsrud, 2007).¹⁷ Poenget understrekes av den danske

¹⁷ Gripsrud formulerer poenget slik: «Når det nå ofte sies at grensene mellom populærkultur og kunst er blitt mer utydelige, er det blant annet ulike typer åpenhet ovenfor barbarisk populærkultur blant velutdannede

kunst- og kulturevalueringen *Spændvidder* fra 2010, som med støtte i nyere amerikansk forskning peker på at elitens smakskultur «var blevet mere eklektisk». Det som ‘distingverer’ eliten, er at den er blitt «altædende (’omnivore’). Mens den traditionelle elitære snob normalt undgik lavstatusaktiviteter, så kunne den nye altæder om ikke nødvendigvis lide det hele så i hvert fald være åben over for mange forskjellige kulturelle uttryksformer» (Langsted & Eriksson, 2010, s. 55).

Om perspektivet for kvalitetsvurderingen handler om nivået på den statlige støtten til kunst og kultur, viser både svensk og dansk forskning at de institusjoner som betegnes som høykulturelle, med klassisk kunst, er de som tildeles flest midler (Langsted & Eriksson, 2010; Lindsköld, 2013, s. 19).¹⁸ Dette er først og fremst ment som påminnelser om hvor kompleks diskusjonen om kvalitet er og kan være. Her vil det også være ulikheter mellom de nordiske landene, for eksempel med hensyn til ulike støtteordninger på litteraturfeltet.

1.2 Skjønnsutøvelse i praksis

Et viktig poeng med beskrivelsen av kvalitetsbegrepet og kvalitetsdiskusjonene har så langt vært å understreke at kvalitetsvurdering eller skjønnsutøvelse i en profesjonell sammenheng først og fremst er forankret og har sin legitimitet i praksis. I det videre vil jeg i lys av dette trekke fram noen eksempler fra samtidens diskusjon om litterær kvalitet, som nettopp har sitt utspring i ulike vurderingspraksiser og som kan være illustrerende for den kompleksitet som finnes i samspillet mellom kontekst, leser og verk, samt synet på kvalitetsvurdering som mer og mindre subjektiv. Dermed peker de tilbake på avhandlingens rammeverk.

Det første eksempelet er knyttet til Norsk kulturråd, det andre til Den norske Forfatterforeningen. Begge danner de en kulturell fond for avhandlingens senere analyser. Dernest understreker de den betydning Den norske Forfatterforening og Norsk kulturråd hver på sin måte spiller i vurderingen av litterær kvalitet og hvilke verdier litteraturen tilkjennes innenfor den litterære institusjonen. Selvsagt ikke alene, men sammen med andre aktører, som bibliotek, kritikere og redaktører, er dette grupper som er med på å forme samtalen om litteratur og kvalitet i en allmenn og litterær offentlighet (se for eksempel Oterholm & Skjerdingsstad, 2013).

mennesker en tenker på. Men det er verdt å merke seg at denne åpenheten er atskillig mindre andre veien.» (Gripsrud, 2007, s. 98).

¹⁸ I den siste evalueringen av dansk kunstopolitikk *Spændvidder* heter det: «Ikke desto mindre er store dele af kunstopolitikken fortsat struktureret omkring de klassiske kunstarter, der således stadig – i hvert fald økonomisk og institutionelt – fremstår som privilegerede» (Langsted & Eriksson, 2010, s. 54).

To eksempler fra praksis

På bakgrunn av sine erfaringer med arbeidet i vurderingsutvalget for prosa i Norsk kulturråd viser Kjersti Bale (2001) hvordan det kan være utfordringer i anvendelsen av litterære vurderingskriterier i praksis. I stikkordsform har Norsk kulturråd presisert kvalitetsbegrepet for ankenemnda for de skjønnlitterære vurderingsutvalgene til «[s]jangerspesifikke virkemidler, stilistiske virkemidler, struktur og komposisjon, tematisk oppbygging og utvikling, språkbehandling [og] kunnskapsgrunnlag» (Bale, 2001, s. 130).¹⁹ Bale ønsker å diskutere om kriteriene som anvendes er hensiktsmessige, eller om de må suppleres med andre og nye kriterier. Spørsmålet hun stiller er om det er en sammenheng, eller snarere en manglende sådan, mellom innkjøpsordningens intensjon og den praktiske vurderingens rammer. Hun understreker at hun ikke ønsker å fjerne de estetiske, verkorienterte kriteriene, men å supplere dem (Bale, 2001). Kriteriene bør «rette seg like mye mot leserens reaksjoner som mot verket selv» (s.130). Flere kriterier vil bedre ivareta den utviklingen litteraturen og kunsten har gjennomgått de senere årene – noe som blant annet skyldes en svekkelse av et kunstsyn som ikke lenger er hegemonisk. Supplerende kriterier vil også bidra til bedre å ivareta innkjøpsordningens kulturpolitiske intensjon om «mangfold og bredde» (s. 130).

Den samme problematikken illustreres i Ole Marius Hyllands artikkel «The rhetorics of bad quality» fra 2012.²⁰ Hylland har undersøkt den samme stikkordslisten av kriterier i Norsk kulturråd som Bale refererer til, samt begrunnelser formulert i avslagsbrev når litterære verk ikke blir kjøpt inn til bibliotekene. I Hyllands engelske oversettelse er kriteriene disse: «elements specific of *genre*, stylistic elements, structure and composition, thematic construction and development, language treatment, knowledge base» (Hylland, 2012).²¹ Perspektivet i Hyllands artikkel er komparativt. I en sammenlikning med dagspressekritikkens kriterier finner han at utvalgets kriterier gjenspeiler det en kan kalle nykritikkens verkorienterte blikk for kvalitet: «Aesthetic concepts like beauty, sentiment, artistic intention etc. does not seem to have any place in these kinds of assessments, and neither has any kind

19 Her er det viktig å understreke at kriteriene i dag er andre, og at innkjøpsordningene ikke lenger opererer med en ankenemnd.

20 På bakgrunn av en klage over begrunnelsen for et ikke innkjøpt verk – sendt Sivilombudsmannen i 1996 – utarbeidet Kulturrådet sin liste med kriterier. Hylland skriver: «The ombudsman ruled in favor of the Art Council, but the council decided that it should formulate a set of criteria to be used both for the assessment and dismissal of books in the program.» (Hylland, 2012, s. 22)

21 Hyllands empiriske materiale når det gjelder kriteriene han diskuterer er hentet fra interne dokumenter i Kulturrådet: «My translation from Norwegian, quoted from internal document from the Arts Council Norway.» (Hylland, 2012, s. 22).

of description of the effect the art has on its reader» (Hylland, 2012, s. 16).²² Ord og begreper som autentisitet, troverdighet og anskuelse vil alle kunne inngå i det engelske begrepet *sentiment*. Hyllands henvisning til sentrale elementer i den amerikanske nykritikkens praksis, som utelatelse av det affektive, forfatterens intensjon eller verkekerne forhold som historisk og sosial kontekst, peker mot et ønske om et større tilfang av kriterier i vurderingen.

Det en kan lese ut av dette eksempelet er at sentrale aktører i diskusjonen om kvalitet tidlig på 2000-tallet argumenterer for at vurderingen i Kulturrådets sakkyndigutvalg bør bli mer kontekstuel bevisst og leserorientert, enkelt sagt mindre ensidig verkorientert.²³ Dette henger samme med at modernismens/nykritikken kunstsyn fortsatt oppfattes som for dominerende. Oppsummert kan en si at Hylland og Bale etterlyser et bredere grunnlag og en bedre balanse mellom vurderingens ulike aspekter, og at litteraturens virkning på leseren og konteksten (oppfyllelse av mandatet) bør vektas sterkere. Det bør skje en forskyvning fra i all hovedsak «estetiske og formelle kriterier» til kriterier som er mer i tråd med innkjøpsordningens intensjon, orientert mot leserne, som også bedre svarer samtidens kunstneriske virkelighet (Bale, 2001).²⁴

Diskusjonen om kvalitet er til dels en annen, selv om den også er overlappende, når avslaget på Frid Ingulstads medlemsøknad til Den norske Forfatterforening diskuteres i NRKs radioprogram *Kulturnytt*. I programmet deltar foruten forfatteren selv, leder for Den norske Forfatterforening Sigmund Løvåsen og forfatter Unni Lundell.²⁵ NRK bidrar med sin kulturkommentator. Diskusjonen handler om flere forhold: definisjonsmakt, foreningens medlemspolitikk og institusjonelle betingelser for vurdering, og følgelig uenigheten i synet på det subjektive eller objektive grunnlaget avslaget er tuftet på.

22 Hylland henviser i disse passasjene også eksplisitt til nykritikkens vurderingsregime: «The examples from the negative valuations on literature from Arts Council Norway seem to be quite conscious attempts to avoid both the intentional and the affective fallacy. The actual text is the pivotal point for the judgments. On the other hand, the examples from mass media reviews, deliberately commit both fallacies in every single review, and obviously, do not see these as fallacies at all» (Hylland, 2012, s. 22).

23 Artikkelen til Bale og Hylland er sentrale for diskusjonene av vurderingspraksisen i henholdsvis lyrikk- og prosautvalget i Kulturrådet. De vil bli henvist til i ulike kapitler i avhandlingen.

24 Bale peker på at et borgerlig kunstsyn på begynnelsen av 2000-tallet «enn så lenge [er] rådende innenfor den norske litterære institusjonen. [Selv om] dette kunstsynet over noe tid har vært gjenstand for utfordringer fra kunsten selv, særlig tydelig innen de visuelle kunstarter, men også i litteraturen» (Bale, 2001, s. 130). Noe av det samme peker Anders Frenander på i sin studie av kulturbegrepet i svensk sammenheng. Fra tidlig på 1900-tallet fram til slutten av 1990-tallet bygger kulturpolitikken på et borgerlig kulturbegrep som fremmer de kunst- og kulturuttrykkene som kalles finkultur: «Det arnoldiske begrepet stod fortforande i 1996 i centrum, även om dess relativa tyngd något hade minskat» (Frenander, 2005, s. 202). For Matthew Arnold (1822-1888), som det her refereres til handler kultur om å etterstrebe det ypperste av kultur, slik at de beste innen kulturen og kulturen kan forbedre menneskelivet og hindre kaos og anarki. (Frenander, 2005, s. 44-45). Her er det et likevel et poeng at disse undersøkelsene og betraktningene ligger noen år tilbake i tid.

25 Løvåsen var Forfatterforeningens leder under perioden for min datainnsamling.

Forfatterforeningens posisjon er forankret i «en slags laugstankegang, en laugstradisjon», sier lederen for Forfatterforeningen (NRK Radio, 2012). Det vil her si at medlemsopptak til foreningen vurderes etter dens vedtekter og retningslinjer. Søknad om medlemskap vurderes på grunnlag av to innsendte verk, den gang (i 2012) med krav om at begge var av «litterær verdi» (se avhandlingens kapittel 7). I debatten forstås Forfatterforeningens posisjon av motdebattantene (Ingulstad og Lundell) som et forsvar for en estetisk posisjon, der det vesentlige ved vurderingen er verkets språklige kvalitet. De ser også tankegangen som uttrykk for et system der kvalitetsvurdering er en mekanisme for å ekskludere: «Hvordan skal man definere hva som er litteratur? Det blir veldig subjektivt. Jeg synes det blir veldig nedlatende at [Forfatterforeningen] ikke velger å si velkommen til Frid Ingulstad, som ønsker å være medlem» (NRK Radio, 2012).

I diskusjonen kritiseres Forfatterforeningens språkfokuserte kvalitetsvurdering av Ingulstad:

[Leserne] sier at de kan nesten ikke vente på neste bok, og de følger denne familien som om det skulle være deres egen familie. De lever seg fullstendig inn i det. Og der mener jeg Forfatterforeningen gjør en feil ved at de legger for mye vekt på det språklige, men de ser ikke på det å kunne skrive en drivende handling, få leserne med seg til å få lyst til å lese mer, der mener jeg det er noe som skorter (NRK Radio, 2012).

I kontrast til en vurdering som vektlegger språk framfor fortellingens driv og innlevelse, argumenterer både Ingulstad og Lundell for at fortellingen, leseropplevelsen og litteraturens mer affektive sider bør vurderes høyere når kvalitet på litteratur bestemmes: «Litteratur er jo først og fremst å kunne fortelle en historie, og noe som treffer i magen» (NRK Radio, 2012). I det sist siterte knyttes litteraturens primære kvaliteter til historiens virkning, den kroppslige opplevelsen, og følgelig burde Forfatterforeningen legge mer vekt litteraturens virkning på leseren ved opptak av medlemmer, og mindre på språket som sådan.²⁶

Under disse ulike estetiske tilnærmingene kan en også se en konfrontasjon mellom underholdningslitteratur og kvalitets- eller kunslitteratur. Lederen for Forfatterforeningen er nøye med å påpeke at han tar systemet med å kvalitetsvurdere ved medlemsopptak i forsvar, ikke et visst litteratursyn: «Jeg må bare si igjen at den [kvalitetsvurderingen] ikke har noe med salgstall og popularitet å gjøre, og det fungerer heller ikke på den måten at at serielitteratur er stengt ute, det skjer en vurdering av bøkene» (Løvåsen, 2012). Et sitat fra diskusjonen kan være illustrerende for hvor komplisert og uavklart synet på det subjektive er ved vurdering av

²⁶ Den ideologiske kritikken som her artikuleres ved de estetiske kriteriene innlevelse og språk gjenspeiler på mange måter den klassiske konflikten mellom «høy» og «lav», mellom masselitteratur og finlitteratur.

kvalitet. Kulturkommentatoren i NRK sier etter å ha understreket at Forfatterforeningen selvsagt må bestemme sine egne opptakskriterier, oppsummerende:

Det er jo akkurat som Unni Lindell sier. Kvalitet er utrolig subjektivt. Det noen folk elsker, for eksempel en splatterfilm, og sier at det [derfor] er kvalitetsfilm, vil andre si at er skikkelig søppel. Slik er det innenfor litteraturen også, kvalitet er en utrolig vanskelig inngang for å vurdere litteratur. (NRK Radio, 2012).²⁷

Diskusjonen som det her er gjengitt utdrag fra speiler nok en polemisk diskusjon om kvalitet, der kvalitet også forstås som en mekanisme som kan virker ekskluderende. Samtidig forteller det at de opplevelsesbaserte og subjektive smakspreferansene for hva som er kvalitet står relativt sterkt i en kulturell og medial offentlighet der kvalitet diskuteres. Kvalitet sidestilles her langt på vei med den individuelle opplevelsen, som med sine konnotasjoner til det tilfeldige og relative gjør kvalitetsbegrepet lite egnet til å skille mellom godt og dårlig, og gi legitimitet til estetiske domfellelser.

Inngangen til kvalitetsspørsmålet som en kan se uttrykt her kan forstås på ulike måter. Gitt en bestemmelse av kvalitetens grunnlag som subjektivt bestemt preferanse kan dette forstås i lys av det kultur- og estetikkforsker Henrik Kaare Nielsen (2001) polemisk betegner som tidens dominerende og legitime kvalitetsperspektiv. Innenfor et slikt perspektiv blir det den individuelle «smags-præference, som per se er autoritativ og legitim» (s. 22). En følge av at den individuelle smaken blir den eneste autoriteten, er at ekspertkulturen – kunstekspertisen som vurderer kunstens kunstfaglige og håndverksmessige nivå – blir forstått som om den «per definition er formynderisk» (s. 22). Når kvalitet forstås på denne måten oppstår kanskje ikke bare en manglende tillit til dem som vurderer og en avvisning av kvalitetsbegrepet og kvalitetsdiskusjonen, men i siste instans kanskje også muligheten for å snakke om det samme. En annen måte å forstå sitatet på er at subjektivering av kvalitetsforståelsen også medfører at selve vurderingssituasjonen blir viktigere (jfr. avhandlingens s. 17).

Det som kan betegnes som en personliggjøring av kvalitetsspørsmålet spiller seg også ut innenfor den vurderingssammenhengen biblioteket står i. Dette diskuteres mer inngående i avhandlingens kapittel 4. Kort fortalt henger diskusjonene om kvalitet der sammen med at formidlingen, praksisen der kvalitetsspørsmålet i særlig grad artikuleres i folkebiblioteket, preges av det Hans Jørn Nielsen (2006) kaller «den mere subjektive og personligt farvede diskurs» og av «*emosjonell persuasio*.» (s. 4, s.19-20). I forlengelsen av en slik utvikling har nyere dansk bibliotekforskning stilt spørsmål ved om en for sterk vektning av leseropplevelsen

²⁷ Det siterte er transkribert fra NRKs podkast 17. oktober 2001. Som ellers i avhandlingen er sitater fra en muntlig sammenheng modifisert i skriftform.

som uttrykk for kvalitet kommer i konflikt med kvalitetsbegrepet som sådan. Om kvalitet kun kommer til uttrykk ved at en utveksler leseropplevelser på lik fot med lånerne innenfor et «læsende oplevelsesfællesskab», er konsekvensen at «kvalitetsdiskusjoner vanskeliggjøres eller sågar forstummer». (Grøn & Balling, 2012, s. 59). Kvalitet blir «vanskelig å diskutere, da det vil true anerkendelsen af læsningen som altid ligeværdig kulturel aktivitet» (s.59).

At det subjektive i sterkere grad anerkjennes og løftes opp som en del av vurderingens grunnlag, er nært forbundet med den økte status og oppmerksomhet opplevelsen har i samtidens kultur.²⁸ I sin avhandling *Litterær æstetisk oplevelse. Læsning, læseoplevelser og læseundersøgelser: en diskussion af teoretiske og metodiske tilgange* viser Gitte Balling (2009) «at oplevelsesbegrebet har vundet indpas som et omdrejningspunkt i litteraturformidlingen på danske folkebiblioteker» (s. 1). Mer enn noe eksemplifiseres tendensen gjennom framveksten av det som ble kalt opplevelsesøkonomien på 1980-tallet, der «oplevelse» ble tidens moteord, og de individuelle følelsene og iscenesettelsen verdsettingens omdreiningpunkt (s. 166).²⁹ Denne utviklingen forbinder bibliotekforskerne Hvenegaard Rasmussen og Jochumsen med at vi som individer i mindre grad enn tidligere er knyttet til gitte tradisjoner som regulerer normer og verdier (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006, s. 159ff). Utviklingen fra at kvalitet ble tatt mer eller mindre for gitt og overlevert gjennom tradisjon og verkkanon til en situasjon der vurderingsgrunnlaget bygger på større verdipluralisme, synes nettopp å ha gitt opplevelsens og erfarings siden ved kvalitetsvurderingen større anerkjennelse og plass.

1.3 En presisering av problemstillingen

Gitt disse beskrivelsene av samtidens forutsetninger for vurdering av litterær kvalitet, legger avhandlingen til grunn at alle samtaler og diskusjoner om litteraturens kvaliteter og verdier arter seg ulikt, alt etter hvor de foregår, hvem som deltar i dem, deres erfaringer og bakgrunn, og ikke minst hvilken litteratur de leser.

Gitt at vurdering har et bestemt utgangspunkt spør jeg:

28 Både Balling (2009) og Grøn (2010) har i særlig grad pekt på dette innenfor folkebibliotekets formidling og vurderingspraksis. Samme tendens kan en også se i sentrale folkebibliotek i Norge (Oterholm, 2016; Tveit & Oterholm, 2010).

29 Poenget er at en relativt god kvalitet på et produkt ikke alene er nok, det må knyttes til en opplevelse eller merverdi (Hvenegaard Rasmussen & Jochumsen 2006, s. 159). Teorien om opplevelsen som økonomi er utviklet av Pine og Gilmore (1999) i *The Experience Economy*.

- *Hva særpreger de profesjonelle lesernes diskusjoner om kvalitet og deres kvalitetssyn når de vurderer samtidslitteraturen?*
- *Hvilke kvalitetsbegrep er styrende og hvilke kvaliteter, kriterier og verdier ligger til grunn for vurderingene?*

Et viktig anliggende i avhandlingen er spørsmålet om hvordan en skal forstå og beskrive kontekstens innvirkning på ulike gruppers kvalitetsvurdering. Hvordan former for eksempel gruppas særegne vurderingssituasjon (rammefaktorer og mandat) deres forståelse og språkliggjøring av litterær kvalitet og verdi? Hvordan formes gruppas begrep om litterær estetisk kvalitet? Motsatt kan en spørre om hvor særegen de enkelte gruppens vurderingssituasjon er. Og i forlengelsen av dette: Er det mulig at forståelsen av litterær estetisk kvalitet er relativt homogen, selv blant grupper som står i ulike vurderingssituasjoner? Gitt at vurderingssituasjonene er forskjellige, hvilke verdier synes de konkrete målene for vurderingen å skulle innløse? Spørsmålet er om en studie av vurdering i praksis kan bidra til å presisere betydningen av henholdsvis subjektiv og objektiv vurdering i dagens kvalitetsdiskusjon. Forstås eksempelvis objektiv vurdering i all hovedsak som håndverkskvalitet, mens subjektiv vurdering primært signaliserer at vurderingen er tilfeldig? Eller betyr subjektiv i all hovedsak at kvalitetsvurdering har sitt utgangspunkt i en estetisk opplevelseskvalitet? Underliggende for disse betraktningene ligger et spørsmål om kvalitetsbegrepets relevans. Har kvalitetsbegrepet mistet sin relevans i vurderingen? Er det andre begreper som fyller funksjonen til det tidligere såkalt objektive kvalitetsbegrepet?

Samlet sett betyr det at avhandlingen ønsker å undersøke og beskrive gruppers vurderingspraksis *qua praksis* fordi dette i liten grad har vært gjort tidligere, og for å oppnå en mer samlet, praksisnær forståelse av litterær kvalitet og verdi. Å se på kriterier kan opplagt fortelle en god del om både verdier og vurdering, men det vil alltid være en vesensforskjell mellom det vurderende arbeidet som ligger til grunn for en avgjørelse og vurderingens eventuelt kriteriebaserte begrunnelse. Å vende seg mot praksis betyr derfor en framhevelse av erfaringens betydning for vurderingen, så vel som dennes organisering – hva som vurderes og hvordan det samtales om litterær kvalitet.

De aspektene som her er påpekt har som avhandlingens overordnede problemstilling et komparativt siktemål. Bredde har vært viktig i utformingen av avhandlingen på to måter, da jeg ønsker å undersøke vurderingspraksiser fra flere steder i den litterære institusjonen og perspektiver innad i disse praksisene.

1.4 Kvalitetsbegrepets filosofiske og dagligdagse grunnlag

I avhandlingen studeres den praktiske vurderingen av skjønnlitterære tekster. Som en bakgrunn for det videre resonnementet er det hensiktsmessig å presentere noen særlig relevante aspekter ved kvalitetsbegrepet alt her i innledningen.³⁰ En konseptuell forståelse av kvalitetsbegrepet er også nyttig fordi en teoretisk eller refleksiv kunnskap om kvalitet som begrep kan være forskjellig fra hvordan den artikuleres i en brukssammenheng. Et begreps kjennetegn, når en redegjør for det, kan på den ene siden vise seg å ikke dekke fenomenet det anvendes på. På den andre siden kan anvendelsen åpne for endring i den tematiserte forståelsen av begrepet.

Det finnes selvsagt ikke *ett* begrep for kvalitet. Som jeg har vist over kan kvalitet både fungere retorisk som utestengelsesmekanisme, og som rasjonelt begrep farget av de kontekstene med deres verdier der det anvendes (H.K. Nielsen, 2006). I det følgende er målet å kort beskrive kvalitetsbegrepet som filosofisk og hverdagslig begrep mer overordnet.

Ordet kvalitet kan føres tilbake til det latinske *qualitas*, og kan defineres som en tings måte å være på, av hvilken art det er: «Å spørje etter 'kvalitet' inneber altså, etymologisk forstått, å spørje etter korleis ein ting er, kva slags eigenskapar eller attributt ein ting har eller ikkje har» (Kittang, 2009, s. 113). Vesentlig i kvalitetsbegrepets historie er at det helt fra starten av både kan forstås relasjonelt og absolutt. Det vil si at det både relaterer seg til en standard og er en egenskap som ikke må forstås i lys av noe objekt. Ordet uttrykker ikke bare hvordan noe er (som adverb), men finnes også i substantivet *quale*, som betegner en egenskap betraktet uavhengig av det objektet som besitter egenskapen, for eksempel «holdbar», «genuin» eller «varm» (Eliassen, 2016b, s. 189). Distinksjonen mellom dimensjonene *hvordan* og *hva slags* finnes også tydelig i amerikansk språkbruk, der *quality* betyr både «kvalitet» og «egenskap» (Fehr, 2008, s. 127). Kvalitet kan også forstås som en særlig erfaring av kvalitet (estetisk erfaring). Denne bestemmelsen blir relevant når kvalitet bestemmes i lys av erfaring og opplevelse. Dette perspektivet på kvalitet bestemmes som virkningen (kvaliteten) av interaksjonen mellom kunsten og betrakteren (leseren) (Dewey, 2008; Fehr, 2008; Shusterman, 2000). Her kan det også understrekes at kvalitetsbegrepet som primært relaterer seg til erfaring og virkning – som en for eksempel finner i litteratur og kulturpolitiske dokumenter gjengitt i innledningen – synes å ha affinitet til en pragmatisk forståelse av kvalitet (Oterholm & Skjerdingsstad, 2011, s. 41).

30 Denne gjennomgangen av kvalitetsbegrepet baserer seg til dels på artikkelen «Å tenke kvalitet» som jeg skrev sammen med Kjell Ivar Skjerdingsstad i 2011 (Oterholm & Skjerdingsstad, 2011).

Som jeg har vært inne på knyttes kvalitet til brukerens (leserens) forventning. I tråd med dette finnes denne definisjonen i *Store norske leksikon*: «Enkelt sagt er kvalitet evnen til å tilfredsstille kundens eller brukerens krav og forventninger» (Gundersen & Halbo, 2011). Denne forståelsen av kvalitet ligger nær opp til Norsk Standard, NS-EN ISO 9000, sin definisjon av kvalitet. Her defineres kvalitet som «i hvilken grad en samling av en tings iboende egenskaper oppfyller behov eller forventninger som er angitt, vanligvis underforstått eller obligatorisk» (Gundersen & Halbo, 2011). I et slikt funksjonelt kvalitetsbegrep blir kvalitet bare kvalitet *i forhold til noe annet*, en kontekst eller en gitt situasjon. For hvem er noe kvalitet? Kvalitetsvurdering vil alltid være avhengig av subjektets verdier og interesser, og til dels objektet som vurderes. Denne spenningen må den som vurderer alltid leve med (Kittang, 2009, s. 198).

Dagligtalens kvalitetsbegrep kan også i tråd med Aristoteles betrakte kvalitet som en aktualisering av det en gjenstand er ment å skulle oppfylle.³¹ Kvalitet blir dermed en virkeliggjøring av potensial, iboende egenskaper eller intensjon. I et slikt perspektiv vil form og innhold sammen aktualisere gjenstandens muligheter. Treet er en realisering av frøets kvaliteter. En vaskemaskin har kvalitet om den vasker godt og slik oppfyller det den er ment å gjøre. Overført til en situasjon der en vurderer litteratur innebærer det for eksempel å kunne se hva et verk vil, dets intensjon, som i sin tur vil påvirkes av leserens forventninger og interesser (se Skjerdingstad & Oterholm, 2011). En kriminalroman er en realisering av intensjonene, slik de uttrykkes i sjangerforventingene. En diktsamling realiserer en annen intensjon.

1.5 Kvalitet – en begrepsbegrunnelse

Med bakgrunn i innledningen og denne korte gjennomgangen av kvalitetsbegrepet, har jeg valgt kvalitet som hovedbegrep knyttet til de praksisene som studeres. Å anvende litterær kvalitet framfor å snakke om litterær verdi eller smak, er ingen selvfølge. Valget av begrepet kvalitet henger sammen med flere forhold. Det viktigste er at det finnes en etablert bruk og diskusjon av kvalitet innenfor den kulturpolitiske så vel som den akademiske samtalen om

³¹ Kvalitet er ikke først og fremst et litteraturvitenskapelig begrep, men et filosofisk. Det diskuteres først av Aristoteles i hans verk *Kategoriene* (ca 350 år f. Kr.). Kvalitet er slik forbundet med kategorisering og hvordan en kan etablere kunnskap om verden. Kvalitet skiller seg fra andre kategorier som relasjoner, kvantitet og substans ved at det er gjennom kvalitet at forskjell kan bestemmes. Her kan en skille likhet og ulikhet. «Whereas none of the characteristics I have mentioned are peculiar to quality, the fact that likeness and unlikeness can be predicated with reference to quality only, gives to that category its distinctive feature. One thing is like another only with reference to that in virtue of which it is such and such; thus this forms the peculiar mark of quality» (Aristoteles, 1994-2000a, avsnitt 2, del 8).

litterær vurdering. Det har også talt med i vurderingen at kvalitet er et begrep som også anvendes i samtalen om litteraturens verdi (Hagen, 2004).³² Innenfor avhandlingens materiale (blant delakerne) brukes begrepet kvalitet til dels synonymt og samtidig med begrepet verdi. For at begrepsbruken skal bli mest mulig presis i analysene av materialet, er begrepet kvalitet tidvis supplert med begrepet *verdi* der det er behov for dette. Distinksjonen er særlig nyttig når en skal skille mellom verdi og håndverksvurdering av et verk. Andre utfyllende begrep i avhandlingen vil være *smak* og *smakspreferanser*.

Som vist gjennom eksemplene i innledningen spiller kriterier en viktig rolle i diskusjonen om kvalitet. Kvaliteten på et verk kan vurderes ut fra en rekke ulike kriterier som til sammen peker mot en kvalitetsstandard. Enten kriteriene relaterer til håndverket, dreier seg om verkets kognitive eller intellektuelle nivå, eller er mer rettet mot dets emosjonelle virkning, sier de alle noe om hva som er god eller dårlig litteratur.

En viktig måte kvalitetsbegrepet operasjonaliseres på i avhandlingens materiale er gjennom de ulike kvalitetskriterier som deltakerne anvender. Både hvilke konkrete kriterier som anvendes og gruppenes refleksjon knyttet til kvalitetskriteriene er lagt til de enkelte kapitlene som analyserer deltakergruppenes kvalitetsperspektiv. I avhandlingen vil eksempelvis Erik Bjerck Hagens,³³ Kjersti Bales, Linnéa Lindskölds og Marius Hyllands diskusjoner om konkrete kvalitetskriterier være nyttige for de videre analysene og diskusjonene (se Bale, 2001; Hagen, 2004; Lindsköld, 2013; Hylland, 2012).³⁴

1.6 Skjønn, dømmekraft og vurdering

Også skjønnsutøvelse, dømmekraft og vurdering er sentrale begrepskompleks i avhandlingen. I avhandlingen vil skjønnsutøvelse si å utøve faglig skjønn. Faglig skjønnsutøvelse har så vel overlappende som tilgrensende betydning, med begreper som dømmekraft og vurdering. En snakker om å utøve skjønn eller dømmekraft, fatte beslutninger og foreta vurderinger, og formuleringene brukes ofte synonymt. De kan også relateres til ulike fag- og forskningstradisjoner – herunder også kulturpolitiske kontekster.

32 I sin avhandling om bibliotekarers smak og preferanser argumenterer Jofrid Karner Smidt for å bruke ordet verdi framfor kvalitet. Smidt gjør det i dialog med den tsjekkiske litteraturteoretikeren Mukařovský. I sine analyser av det empiriske materialet er Smidt mer opptatt av hva deltakerne tillegger litteraturen av verdi enn å diskutere kvalitet og kriterier. Et slikt fokus ville i sterkere grad betone verket som selvstendig og autonomt enn verkets betydning for leseren (Smidt, 2002, s. 33ff).

33 Når Erik Bjerck Hagen (2004) formulerer sine kriterier for kvalitet, betegner han dem som symptomer. Derved signaliserer han både kvalitetsvurderingens usikre grunnlag og sitt pragmatiske ståsted.

34 For en oversikt over ulike kriterier som anvendes i vurderingen av litterær kvalitet, se for eksempel Skjerdingsstad & Oterholm, 2011 og Hylland, 2012.

Begrepet skjønn kommer fra det norrøne ordet *skyn*, og kan oversettes med blant annet «omdømme», «forstand», «dømmekraft» og «vurdering» (Grimen & Molander, 2008, s.188). Det er også forbundet med «vett og omdømme» (s. 180). Begrepet har imidlertid også en praktisk komponent, i betydningen «ha rede på», «ha skjønn på [som] å prøve eit omstridd forhold i rettslege former [eller] rettsforretning der ein tek opp og avgjer eit skjønn» (Nynorskordboka). Samtidig som skjønn har en subjektiv komponent, kan det være begrunnet i et kollektiv som gjennom erfaring, utdanning og dokumenterte kvalifikasjoner har fått mandat til å ta avgjørelser. Å utøve faglig skjønn er basert på kunnskap og avveining av en saks ulike sider. I det ligger det også at skjønn først viser seg i et praktisk, prosessuelt arbeid. John Lundstøl ser da også skjønnsutøvelsen som «kjernen i den kompetansen som utøves i praktisk kunnskap» (Lundstøl, gjengitt etter Fossetøl, 2012, s. 17).

Med bakgrunn i det engelske begrepet for skjønn, *discretion*, utleder Grimen og Molander to hovedbetydninger.³⁵ Den første ligger i ordets etymologi. Begrepet *discretion* kommer av det latinske *discernere*, som betyr å «adskille» eller «utskille». Det å utøve skjønn kan da formuleres som å «skille noe fra noe» og «felle en dom ut ifra en målestokk». I denne betydningen er skjønn en kognitiv aktivitet som innebærer å resonnerer seg fram til en avgjørelse (epistemisk forståelse) (Grimen & Molander, 2008, s. 180). Skjønnsutøvelse ville i denne betydningen ligge tett opp til ordet «judgment» på engelsk. Å skille vakkert fra stygt ville falle inn under en slik betydning av skjønn (s. 180). Skjønnsutøvelse i denne betydningen handler selvsagt ikke bare om å vurdere estetisk kvalitet og verdi; å resonnerer seg fram til en avgjørelse omfatter både handling (formålstjenlighet og handlingers relevans) og utsagn (sannhet) (s. 180). Skjønnsutøvelse blir da ofte forstått som en motsetning til det å følge regler. Like fullt utøves skjønn både der en har regler og der en ikke har regler. Det vil i en profesjonell sammenheng ikke eksistere situasjoner uten noen former for standarder (Feldman, 1992).

Den andre betydningen av skjønn er knyttet til betingelsene for skjønnsutøvelsen. Skjønn forstås da som frihet til å foreta beslutninger innenfor gitte rammer fastsatt av en myndighet (strukturell forståelse) (Grimen & Molander, 2008, s. 181-182). I min sammenheng ville de begrensninger og muligheter som ligger i deltakernes faglige identitet og profesjonelle bakgrunn, institusjonelle rammer og mandat, falle inn under denne

³⁵ Når Molander og Grimen historiserer begrepet *skjønn* føres det tilbake til den politiske filosofen Thomas Hobbes og hans verk *Leviathan* (1651). Skjønn handler om å skille og dømme, særlig i tilfeller der det ikke er enkelt. (Grimen & Molander, 2008, s. 180).

betydningen av skjønn. I avhandlingen vil begrepet dessuten romme både en epistemisk og en strukturell tilnærming, da deltakerne i avhandlingen arbeider under gitte mandater for sin utøvelse av skjønn og vurderer kvaliteten på litterære tekster med konsensus om at det ikke finnes absolutte regler for kunstnerisk kvalitet.

Da den epistemiske skjønnsutøvelsen forbindes med en resonnerende aktivitet, er det viktig å understreke at skjønnsutøvelse i min sammenheng ikke kan tenkes som en ren kognitiv aktivitet. Skjønnsutøvelse som en erfaringsbasert handling vil alltid også involvere sensitivitet og emosjonalitet (intuisjon, engasjement og interesse). At skjønn er forankret i både individuell og profesjonell erfaring er også viktig å understreke av en annen grunn, da skjønn utøvd på førstepersonserfaringer av kvalitet nødvendigvis også vil gi variasjon i bedømmelsene (Grimen & Molander, 2008, s. 193).

Som nevnt brukes begrepet skjønn til dels synonymt med dømmekraft og vurdering. Dømmekraft kunne slik også vært brukt som begrep i analysen av det empiriske materialet. I sin diskusjon om forholdet mellom skjønn og dømmekraft peker Fossestøl (2013) på at begrepet dømmekraft i sterkere grad enn begrepet skjønn aksentuerer det etiske. Dømmekraft knyttes ofte til Aristoteles' begrep *fronesis*, som utlegges som «klokskap», «praktisk visdom», «praktisk skjønn», «dømmekraft» (Thomassen, 2006, s. 25). *Fronesis* viser til det å handle godt i enkelttilfeller (Grimen, 2008, s. 78), og dømmekraftbegrepet ville dermed være opptatt av *konsekvensene* av de vurderinger som foretas – forstått som de etiske sidene ved vurderingen.

Når skjønn er brukt i avhandlingen, er det fordi skjønn som begrep har tatt opp i seg at vurderingssituasjonen der individuelle forhold vurderes ikke kan standardiseres. Skjønn som praktisk visdom eller handlingsklokskap er, som Aristoteles også påpeker, bestemt av at noe kan *endres*, noe kunne vært annerledes (Aristoteles, 2013, s. 158). Å vurdere, diskutere eller forhandle om det som er evig, universelt eller absolutt bestemt, synes å ha liten hensikt.

Om begrepet skjønn forstås i betydningen *judgment* tydeliggjøres det i teorikapitlet at begrepet rommer en spenning. Alisa Marion Schoenbach (2002) formulerer denne spenningen som «[t]he conflict between the authoritative and conclusive elements of judgment, and judgment as an ongoing activity – weighing, measuring, comparing, considering, analyzing» (Schoenbach, 2002, s. 118). Det Schoenbach formulerer her er en tilbakevendende tematikk spesielt i teorikapitlet og i avhandlingen generelt.

Da avhandlingens tema er vurderingspraksis av skjønnlitterære verker innenfor en estetisk og kulturpolitisk kontekst, har jeg som hovedbegrep valgt skjønnsutøvelse for å betegne denne. Valget henger blant annet sammen med den kulturpolitiske tradisjonen for

bruken av begrepet. I kulturrådssammenheng omtales for eksempel rådskollegiets oppgaver som å vurdere og prioritere søknader «ut fra faglig og kunstnerisk skjønn» (NOU 2013: 4, s. 207) Det signaliserer også at skjønnsutøvelsen kan løsrives noe fra den estetiske disiplinen – der dømmekraftbegrepet er nært assosiert med Immanuel Kants verk *Kritikk av dømmekraften* (1790). Ved å anvende begrepet skjønn dempes noen av disse assosiasjonene noe. Som nevnt betyr det likevel ikke – som både teori- og analysekapitlene vil vise – at de etiske sidene ikke er til stede i de vurderingspraksisene som studeres. Snarere kan en si at en vurdering innenfor det estetiske og det etiske nærmer seg hverandre i den pragmatisk orienterte tradisjonen fra Aristoteles som avhandlingen står i (se for eksempel Dewey 2008, s. 47).

1.7 Avhandlingens oppbygning

I avhandlingens første del (kapittel 1-3), står en kulturell kontekstualisering, en klargjøring av det teoretiske og det metodiske grunnlaget i sentrum. Avhandlingens andre kapittel redegjør for undersøkelsens metode og grunnlaget for de ulike valg som er foretatt. Jeg beskriver prosessen rundt innsamlingen og framstillingen av datagrunnlaget og redegjør for kriteriene deltakere og mitt vitenskapsteoretiske ståsted er valgt ut fra. I forlengelsen av dette diskuteres forholdet mellom deltakerne og min forskerrolle. I avhandlingens tredje kapittel presenteres det teoretiske grunnlaget for avhandlingen gjennom de fire pragmatiske teoretikerne Richard Sennett, John Dewey, Wayne Booth og Rita Felski, samtlige med utgangspunkt i hvert sitt sentrale verk som er særlig relevant for avhandlingen: Richard Sennetts *The Craftsman* (2008), John Deweys *Art as Experience* (2008, [1934]), Wayne Booths *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (1988) og Rita Felskis *Uses of Literature* (2008). Jeg har lagt vekt på hvordan teoretikerne på ulike måter bidrar til å analysere det empiriske materialet, og til å forstå kvalitetsvurderingen slik den foregår i praksis.

I avhandlingens andre del (kapittel. 4-7) analyseres empirien. Hver deltakergruppe har fått hvert sitt kapittel. I kapittel fire undersøkes bibliotekfeltet, i kapittel fem Lyrikkutvalget i Kulturrådet, i kapittel seks Prosautvalget i Kulturrådet og i kapittel sju Forfatterforeningens litterære råd. De ulike gruppens kvalitetsperspektiv analyseres med bakgrunn i presentasjoner av det jeg har kalt gruppens institusjonelle rammefaktorer: mandat for vurderingen, organisering av praksis og beskrivelse av litteraturen som vurderes. I innledningen til hvert av disse kapitlene presenteres det jeg har kalt gruppas idealtypiske kvalitetsperspektiv. Hvert analysekapittel oppsummeres med en kort diskusjon som peker videre mot avhandlingens avslutningskapittel.

Den tredje delen (kapittel 8 og 9) avslutter avhandlingen. Kapittel 8 er en komparativ diskusjon av analysene, i lys av avhandlingens overordnede perspektiver. Kapittel 9 er en kort presentasjon av avhandlingens viktigste funn og bidrag samt en diskusjon av dens begrensinger. I forlengelsen av begge disse punktene pekes det mot mulig videre forskning.

Kapitel 2. Metode

2.1 Valg av metodisk tilnærming

Metodekapitlet handler om min innstilling og mine holdninger til avhandlingens materiale. Det viser mine valg og reflekterer over mine veivalg.³⁶

Jeg har valgt å gi de metodiske overveielsene relativt god plass. Dette har sammenheng med empiriens sammensatthet og det faktum at komparative studier av hvordan profesjonelle lesere arbeider kollektivt med tydelige oppdrag for å vurdere litterær kvalitet i bestemte kontekster ikke har vært utført tidligere. Utgangspunktet for de metodiske overveielsene var hvordan framskaffe et best mulig materiale for å beskrive deltakernes praksiser. På bakgrunn av avhandlingens formål om å gi innsikt i og forståelse for grunnlaget for profesjonelle leseres skjønnsutøvelse og kvalitetsperspektiv, har jeg vurdert ulike metodiske tilnærminger og datakilder for å belyse problemstillingen.

Observasjon og intervju

En metode som kunne gi innsikt i kvalitetsvurderingene ville være å studere beslutninger og vedtak knyttet til vurderinger av litteratur. Det kunne dreie seg om avgjørelser tatt av Norsk kulturråds vurderingsutvalg for litteratur med henblikk på statlige innkjøp av litteratur til bibliotekene, eller om Forfatterforeningens utvalgs avgjørelser om å tildele stipender og oppta nye medlemmer i foreningen. Det kunne også være forlagsredaksjoners eller litteraturkritikers begrunnelser for ikke å utgi et manus eller gi en god eller dårlig kritikk. Slike begrunnelser ville kunne fortelle noe om hvilke avveininger og verdikriterier som benyttes av ulike aktører, hvilke estetiske tradisjoner, skoler eller perspektiver som er sentrale i vurderingene. Undersøkelsen «The rhetorics of bad quality» fra 2012, viser blant annet at slike vedtak er generelle og knapt formulerte (Hylland, 2012). Slike vedtak har også en annen hensikt og funksjon enn å beskrive en helhetlig vurderingspraksis.

Hensikten i denne avhandlingen er å studere både hva som vurderes og hvordan vurderingspraksisen utspiller seg. Selv om undersøkelser av skriftlige kriterier eller beslutninger om avslag forteller en del om en profesjonell lesergruppes skjønnsutøvelse,

³⁶ Anders Lindseth peker på at ordet metode viser til den veien en velger å gå og refleksjonen en gjør over sine veivalg. «A method is a meta-way, a meta-hodos, a methodos» (Lindseth, 2012, s. 1081). Lindseth gjør dette når han diskuterer metode i forbindelse med intervjuer innenfor filosofisk praksis.

vurderte jeg det til at det å studere kriterier og vedtak ikke var tilstrekkelig for å undersøke praktisk skjønnsutøvelse som sådan. Avhandlingens sentrale tema er den diskusjons- og samtalebaserte vurderingen. For å studere faglig, samtalebasert skjønnsutøvelse som også vektlegger samspillet mellom kontekst, leser og verk i en vurderingssituasjon, hadde jeg behov for metoder som kunne gi direkte tilgang til hele den praktiske prosessen.

Jofrid Karner Smidt (2002) har som beskrevet i innledningen undersøkt norske bibliotekarers smak og holdninger til skjønnlitteratur og hvordan dette virker inn på deres formidling. En del av hennes metodegrunnlag var en spørreundersøkelse, brukt til å innhente faktaopplysninger om yrkesgruppa og for om mulig si noe om «dominerende preferanser i profesjonen» (Smidt, 2002, s. 58).³⁷ For å få innsikt i bibliotekarenes lesererfaringer i noe dybde, ble individuelle intervjuer den foretrukne metoden. Her var det også vesentlig at perspektivet var deltakerorientert (s. 58). Om institusjoner setter rammevilkår for vurderinger av litteratur, er det likevel avgjørende hvordan leserne opplever litteraturen ut fra sin konkrete livsverden: skjønnsutøvelsen har et uomgjengelig førstepersonsperspektiv (Grimen & Molander, 2008). En leserundersøkelse som kartla en gruppes leserpreferanser gjennom kategorier som sjanger, forfatterskap eller estetiske skoler, ville kunne si noe om kvaliteter og verdier de tilla litteraturen. Kanskje kunne det si noe om hvilke kvaliteter de sannsynligvis ville tillegge andre verk. Selv om en slik undersøkelse også vil kunne si noe om dominerende preferanser i en gruppe ville den i liten grad være egnet til å gi innsikt i den individuelle, situasjonsbestemte lesererfaringen eller den mer øyeblikksbestemte vurderingen. Ei heller *hvordan* en artikulere hva som er litteraturens kvalitet, om det skjer når en gruppe diskuterer litteraturen eller i en intervjusituasjon. Hvordan lesererfaringen språkliggjøres synes vesentlig for å få innsikt i praktisk kvalitetsvurdering. I denne avhandlingen har slik innsikt i den konkrete artikuleringen av vurdering i samspill med andre vært et viktig grunnlag. Flere sakkyndiggrupper som vurderer litterær kvalitet er sammensatt av personer med ulik profesjonsbakgrunn. Det gjorde det også mindre aktuelt å studere enkelte profesjonsgruppers smakspreferanser som sådan. Min konklusjon ble derfor at en hensiktsmessig tilnærming ville være observasjon av profesjonelle leseres drøfting av litterære verk i kombinasjon med intervju.

37 Balling (2009) kommenterer Smidts undersøkelse av bibliotekarer på dette punktet. I ett av spørsmålene ble deltakerne bedt om å nevne ti titler som hadde hatt stor betydning for dem eller de i særlig stor grad hadde likt. Resultatet ble en liste over titler som ga innsikt i et stort antall bibliotekarers preferanser, men lite i deres begrunnelser «*hvorfor* netop disse titler udpeges som kilde til store læseoplevelser» (Balling, 2009, s. 9).

Ikke-deltakende observasjon

For å få en dypere forståelse av skjønnsutøvelsen blant profesjonelle lesere som diskuterer litterære verk, var det hensiktsmessig å observere situasjoner hvor leserne skulle enes om en konklusjon med hensyn til litteraturen de hadde lest. Observasjon kunne slik på den ene siden gi innblikk i eksplisitte vurderinger der en konklusjon begrunnes, mens det på den andre siden var en styrke at den egner seg til å se på folks praksis i lys av deres omgivelser og hvordan «taus» kunnskap kommer til uttrykk i en gruppe eller kultur (Kvale & Brinkmann, 2011). En annen styrke ved observasjon var at det ville gi førstehåndserfaring av hvordan samtaler om litterær kvalitet utspiller seg i ulike organiserte sammenhenger. Intervjuer kunne senere utdype dette perspektivet med deltakernes refleksjon over og forståelse av sin egen praksis (Fangen 2010, 15; Kvale & Brinkmann, 2011).

Det neste valget handlet om hvilken type observasjon jeg skulle anvende. Det mest grunnleggende skillet mellom observasjonstyper, skriver Fangen, er hvorvidt forskeren deltar i sammenhengen som observeres eller ikke (Fangen, 2010, s. 72). Graden av deltakelse og involvering kan variere mye, fra å innta en mest mulig tilbaketrukket observatørrolle med et «rent utenfra»-perspektiv, til en mer fullstendig deltakerrolle. Deltakelse vil i det siste tilfelle gå langt utover tilstedeværelse, og i noen tilfeller innebære en intervensjon (Fangen, 2010, s. 72-75). I en observasjon vil det likevel alltid forbli en spenning mellom «subjectivity and objectivity, detached observer and participant» (O'Reilly & Credo, 2009, s. 158). I mitt arbeid har jeg valgt en rolle som «ikke-deltakende observatør». Denne rollen innebærer at jeg som forsker har observert uten å involvere meg i samhandlingen eller samtalen (Fangen, 2010, s. 76). I min sammenheng vil det si at jeg har vært til stede, notert og lyttet, uten å ytre meg.

En viktig grunn til dette valget har sammenheng med at jeg ønsket å studere fora der reelle beslutninger ble tatt. I en slik kontekst ble det vesentlig at jeg ikke involverte meg i situasjonen på måter som kunne innvirke på beslutningene. Det betyr ikke at min tilstedeværelse som forsker ikke kan ha hatt innvirkning på deltakerne som ble observert. Tilstedeværelse av en forsker i lokalet kan alltid tenkes å ha en innvirkning.

Utgangspunktet for at observasjonen kunne velges som metode var at det foregikk samtaler mellom profesjonelle lesere om litterær kvalitet og at jeg fikk adgang. Det måtte også være en reell mulighet å foreta slike observasjoner innenfor prosjektets rammer. En slik mulighet var til stede blant annet fordi den norske litterære institusjonen generelt er relativt godt regulert og organisert. For eksempel er både Kulturrådets innkjøpsordninger for litteratur og Forfatterforeningens vurderingsarbeid organisert med utgangspunkt i at grupper av

sakkyndige vurderer litterær kvalitet (Bjørkås, 2004; Ringdal, 1993; Vestheim, 2001). I Kulturrådets vurderingsutvalg bestemmes det hvilke bøker som kjøpes inn til bibliotekene. Det litterære Råd avgjør hvilke forfattere som blir medlem i foreningen og tildeles stipender.

Ulike profesjonelle lesergrupper som oppnevnes og velges for å vurdere litterær kvalitet, var allerede etablert. Denne relativt stramme og likeartede organiseringen av sentrale profesjonelle lesergrupper gjorde at datainnsamlingen kunne organiseres innenfor prosjektets rammer. Metodevalget ville også kunne gi innsikt i hvordan skjønnsutøvelsen faktisk foregår.

Intervju

Avhandlingen bygger på en forståelse av at vurdering (skjønnsutøvelsen) starter i den individuelle lesningen (se kapittel 3), hvis erfaringer og reaksjoner i min sammenheng formuleres og diskuteres innenfor en organisert ramme. Det vil si at de overveielser som foretas også delvis skjer utenfor møtene der de endelige beslutningene blir tatt. At vurderingens første fase skjer utenfor møtet, at møtene der vurderingen skjer har helt bestemte formål om å ta en beslutning og en helt bestemt dagsorden som skal gjennomføres, gjorde det vanskelig å vite hvor mye diskusjon rundt og refleksjon over gruppas samlede praksis observasjonene ville romme. Denne usikkerheten var en viktig grunn til at jeg bestemte meg for å supplere observasjonene med intervjudata. En kombinasjon av observasjon og intervju er relativt vanlig (Kvale, 2008; Silverman, 2006).

Millner og Glassner (2011) peker på at det kvalitative intervjuets forse nettopp er at det kan gi tilgang til deltakernes selvrefleksjon. Ut fra egen erfaring fra tilsvarende arbeid hadde jeg også en antakelse om at intervjuet i større grad enn observasjonen kunne gi rom for den enkeltes oppfatning av litterær kvalitet i relasjon til vurderingssituasjonen og refleksjoner over egen vurderingspraksis. Intervjuet kunne gi større rom for en annen måte å snakke om litterær kvalitet og hvordan skjønnsutøvelse foregår på, enn et møte der viktige premisser for diskusjonen handler om å argumentere for og begrunne sine skjønnsmessige vurderinger. Ved å anvende både observasjon og intervju ville jeg få et bredt grunnlag for å beskrive fenomenet og større innsikt i det som studeres. Ulike metodiske tilganger «adds rigor, breadth, complexity, richness and depth to an enquiry» (Denzin & Lincoln, 2000, s. 5).

Jeg vil avslutningsvis beskrive hvordan observasjonene og intervjuene relaterer til hverandre innenfor avhandlingens design. Både observasjonsdataene og intervjudataene utgjør i avhandlingen verbale data rundt kvalitets- og verdivurderinger av litteratur. De er også handlinger (talehandling) med et tydelig siktemål innenfor en retorisk situasjon (Wilkinson, 2011, s. 175). Strukturelt henger dataene sammen ved at observasjonen ble

foretatt i forkant av intervjuet, slik at tematikker fra observasjonene ble en del av grunnlaget for intervjuenes utforming. Her er det også et poeng å understreke at selv om intervjuformen ga mulighet for deltakernes refleksjon over egen praksis, utelukker det ikke at observasjonene også kunne hatt en liknende funksjon.

Valg av intervjuform

Da valget om å supplere observasjon med intervju var tatt, gjensto det å vurdere hvilken type intervju som var best egnet. Med tanke på ulike gruppers egenart ble overveielsene innrettet mot hva som syntes mest hensiktsmessig for den enkelte gruppe. Muligheten for å benytte både gruppeintervju og individuelle intervjuer ble vurdert. En viktig faktor i valg av intervjuform var gruppenes størrelse. I de største gruppene jeg vurderte å rekruttere deltakere fra var antallet deltakere ni, mens i flere av de andre var gruppestørrelsen på tre til fire medlemmer. Gruppeintervju framsto som mer hensiktsmessig i de minste gruppene. Når individuelle intervjuer ble valgt i den største gruppen, var tanken at det ville være lettere å få ulike stemmer tydeligere fram (Wibeck, 2011, s. 54). Underveis i prosessen viste det seg også at det i en av gruppene var hensiktsmessig å supplere gruppeintervjuet med noen korte, individuelle intervjuer. De endelige beslutningene om hvilken intervjuform som skulle benyttes, ble tatt i forbindelse med observasjonen av de enkelte gruppene.

Kriteriet for rekruttering til intervjuene vil bli nærmere beskrevet nedenfor. Det samme vil bli gjort for valg av bibliotek.

2.2 Kunnskapsteoretisk forståelse

Avhandlingen er forankret i en pragmatisk kunnskapsteoretisk forståelse. I det følgende vil jeg redegjøre for hvordan dette har betydning for den metodiske tilnærmingen. Et pragmatisk perspektiv på kunnskap bryter med den klassiske epistemologiens skille mellom subjektet og verden (Fehr, 2004, s. 322). Kunnskap konstitueres gjennom interaksjon mellom subjektet og omgivelsene, er situasjonelt bestemt og foreløpig (Bernstein, 1991, s. 320ff). Perspektivet representerer en opposisjon til den positivistiske tradisjonens syn på kunnskap. Kunnskap blir ikke noe som eksisterer i forkant av en situasjon for så å kunne hentes ut. I avhandlingens metodiske tilnærming betyr det at deltakernes subjektstatus anerkjennes, og at de som bidrar til avhandlingens materiale blir sett på som rasjonelle og reelle samtalepartnere som i

utgangspunktet har gode grunner for å si det de sier.³⁸ Det framgår i valget av deltakere som uttrykk, snarere enn informant, i omtale av personene som bidrar.³⁹

I min sammenheng vil dette være uttrykk for en skepsis til det som omtales som mistankens hermeneutikk (se side 61 og 105 i avhandlingen).⁴⁰ At det som sies ikke først og fremst blir lest som symptom for en «ideologi» jeg som forsker har til hensikt å avsløre, betyr verken at deltakernes ytringer er verdinøytrale, noe jeg som forsker kan forholde meg ukritisk til, eller at relasjonen mellom deltaker og forsker er symmetrisk. I forskningsintervjuet er ikke relasjonen likeverdig, men asymmetrisk (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 50-52). Min intensjon om å legge til rette for at deltakeren kan ytre seg om intervjuets sentrale tematikk gir en situasjon der min posisjon dominerer. Selv om jeg ut fra erfaring, utdanning og forskerrolle kan sies å inneha en dominerende posisjon, er relasjonen til deltakerne kompleks og flertydig.

Når Richard Sennett (2003) i boka *Respect in a World of Inequality* skriver om dybdeintervjuet, oppsummerer han en etisk synsmåte for forskningen. Denne tilnærmingen er beskrivende for mitt perspektiv: «Unlike a pollster asking questions, the in-depth interviewer wants to probe the responses people give. To probe, the viewer cannot be stonily impersonal; he or she has to give something of himself or herself in order to merit an open-ended response» (s. 37-38). Et dybdeintervju er likevel ikke som en vennskapelig samtale uten distanse: «the point is not to talk the way friends do» (s. 37-38). Håndverket i intervjuet ligger i «calibrating social distance without making the subject feel like an insect under the microscope» (s. 38).⁴¹ Forskeren er ikke en nøytral mottaker som overtar den intervjuedes erfaringer og innsikter (Kvale & Brinkmann, 2011; Thagaard 2013, s. 95; Lindseth, 2012).

Avhandlingen legger til grunn et syn på kunnskap som ligger mellom den radikale konstruktivisten og positivisten (Miller & Glassner, 2011, s. 131-137). Det innebærer på den ene siden en anerkjennelse av at metoden som anvendes til å beskrive verden til en viss grad

38 Hans Skjervheim tar i sitt klassiske essay «Deltakar og tilskodar» fra 1957 (1996) et oppgjør med en positivistisk epistemologi.

39 Dette er også vanlig innenfor observasjonsstudier (Thagaard, 2013). Selv om det i intervjusammenheng også er hevd for å bruke både informant og intervjuperson, er deltaker brukt i avhandlingen. Innenfor Anders Lindseths fagområde filosofisk praksis omtaler han sine deltakere som gjester når han beskriver sin metodiske tilnærming. Dette forteller at foretrukket vokabular trekker tankene i ulike retninger. I avhandlingen vurderte jeg å bruke det greske ordet for maske, altså persona, om mine deltakere, for å signalisere at det er den profesjonelle leserrollen jeg beskriver. Siden det ikke er noen tradisjon for dette, falt jeg ned på begrepet deltaker.

40 Med filosofen Paul Ricoeur skriver Krogh (2009) at en kan nærme seg en tekst fra to kanter. Den ene med tvil og mistenkelighet med mål om å avsløre tekstens egentlighet. Den andre med «viljen til å lytte» (s. 89). Møter en det som sies med mistenksomhet, må teksten ikke i for sterk grad leses som pålydende; tradisjonen og det overleverte må møtes med skepsis: mistankens hermeneutikk (Krogh, 2009, s. 89ff).

41 Kvale og Brinkmann refererer til Sennett. Intervjuet gjenspeiles i håndverket som en praksis med etiske implikasjoner (Kvale & Brinkmann, 2011).

konstituerer den og på den andre at kunnskapen som utvikles gjennom for eksempel intervjuer eller observasjon kan si noe utenfor den situasjonen den er produsert innenfor (Atkinson, Coffey & Delamont, 2003, s. 147). At metoden delvis konstruerer verden, betyr ikke at den ikke kan forklare noe om den reelle verden (se Fangen, 2010, s. 26-27).

Både intervju og observasjonsdata behandles i lys av at de er produsert i en gitt kontekst som former dem, men også ut ifra hva de sier: slik rapporterer dataene «on what they [Holstein og Gubrium] call ‘how’ and what questions» (Silverman, 2006, s. 131).

Miller og Glassner peker på at de kvalitative intervjuene er godt egnet til å gi tilgang til betydninger folk tillegger sine erfaringer (Miller & Glassner, 2011, s. 131). I mitt materiale vil dette også gjelde for observasjonsdataene. I observasjonene presenteres også deltakernes reaksjoner og refleksjoner på litterær kvalitet for andre tilhørere. De ulike kontekstene som formes av intervjuet og observasjonen vil påvirke deltakernes respons.

Avhandlingens kunnskapsteoretiske perspektiv, der så vel observatør og intervjuer som deltaker bidrar i kunnskapsproduksjonen, skiller seg også fra et syn på forskning der en ser det som mulig å speile virkeligheten gjennom for eksempel et kvalitativt intervju (Miller & Glassner, 2011, s. 131). Erfaringer og holdninger representerer både individuelle, kulturelle og sosiale verdier. Deltakernes respons vil slik preges både av deres livsverden og den sosiale gruppade tilhører (s. 134). Med bakgrunn i den beskrevne forståelsen oppfatter jeg at deltakerne både i intervjuene og i de observerte samtalene gir uttrykk for individuelle, selektive preferanser og institusjonaliserte verdier.

I avhandlingen oppfattes ikke skillet mellom intervju og observasjon som et skille i epistemologisk forstand. Verken ulike intervjuformer eller observasjon representerer en mulighet for direkte tilgang til «sannheten» om det som undersøkes (Morgan, 2001; Atkinson & Coffey, 2001). Et standpunkt i diskusjonen om hvilken kunnskapsteoretisk status intervjudata og observasjonsdata har, er at intervjuet oppfattes som en mer subjektiv rapportering eller fortelling av en hendelse enn observasjon. Observasjonsdata kan i dette perspektivet tenkes å hjelpe forskeren med å overkomme intervjuets mer subjektivt tegnede data. At intervjudataene er subjektivt tegnede vil her si at de forstås som selvrepresentasjoner som «gjenspeiler hvordan [folk] ønsker å fremstille seg selv» (Fangen, 2010, s. 172). Ved å se på intervjuet som en type sosialt fortalt handling, argumenterer Atkinson & Coffey (2001) for et annet syn. I deres perspektiv er ikke skillet mellom observasjon og intervju et skille mellom tale og handling. Intervjuet er ikke en innsamling av «information about non observable actions, or past events, or private experiences: Interviews generate accounts and narratives that are forms of social actions themselves» (Atkinson & Coffey, 2001, s. 810). Det at både

intervju og observasjon ses som sosiale handlinger som representerer virkeligheten, betyr ikke at forskjellene på metodene blir borte eller uviktige. Intervjuet kan etter deres syn ikke behandles «as a potential proxy for direct observation» (s. 806) (se også Thagaard, 2013, s. 58). I avhandlingen vil det si at metodene undersøker ulike situasjoner som gir ulike rammer, der deltakernes erfaringer i å vurdere litteratur kan komme til uttrykk. En måte å formulere det på er at: «Experience is never 'raw' but is embedded in a social web of interpretation and re-interpretation» (Kitzinger, gjengitt etter Silverman, 2006, s. 129). I avhandlingens perspektiv er det også et poeng at selv om erfaringen som fortolkes i sosiale sammenhenger er språklig artikulert, og dermed ikke uformidlet, er ikke erfaringen «itself either merely physical or merely mental» (Dewey, 2008, s. 251).

Et viktig skille mellom intervju og observasjon i avhandlingen, er at min rolle som forsker utspiller seg ulikt. I intervjuet er rollen med nødvendighet mer aktiv og tilstedeværende enn under møtene jeg observerte. I observasjonene legges premissene i sterkere grad av deltakerne og deres institusjonelle rammebetingelser. I så måte er min tilnærming til intervjuet inspirert av beskrivelsen Margareta Hydén gir av «den berättarfokuserade intervjun». Det handler om å skape en samtale (Hydén, 2000, s. 130). Samtalen preges av å legge til rette for at de som intervjues, deltakerne, skal kunne formulere sine erfaringer og vurdering om litterær kvalitet (s. 130). Det betyr likevel ikke at *hva* deltakerne sier og *hvordan* de artikulerer seg om litteraturens kvaliteter blir mindre viktig.

Refleksjon over eget ståsted

Det komplekse samspillet mellom ulike aktører som en forskningsprosess utgjør, krever en kontinuerlig hermeneutisk selvrefleksjon (Gripsrud, 2007; Atkinson & Coffey, 2001; s. 812).

Når sosiologen Patrick Baert (2005) argumenterer for å styrke det pragmatiske perspektivet innenfor samfunnsvitenskapen, er Gadammers innsikt om at ingen helt kan frigjøre seg fra sin sosiale, kulturelle og historiske kontekst vesentlig når en skal forstå et fenomen. Forforståelse gjelder, understreker Baert, «*sine qua none to any form of inquiry*» (Baert, 2005, s. 152). Selv om en ikke kan overskue egne samlede fordommer, inngår det i rollen som forsker en særlig aktsomhet for å reflektere over egne forutsetninger og grunnlaget for egne fortolkninger (Baert, 2005, s. 152).

I arbeidet med avhandlingen betyr det en anerkjennelse av at jeg som forsker har innflytelse på alle deler i avhandlingen og avhandlingen som helhet. Håndverket i datainnsamlingen, analysen, valg av teoretisk og metodisk perspektiv er delvis et resultat av min forforståelse. At jeg som forsker redegjør for egen forforståelse blir slik et rimelig krav å

stille (se Marianne Gullestad, 1996, s. 45). En slik redegjørelse gir andre mulighet til å vurdere rimeligheten i valg, analyser og refleksjon og dermed grunnlaget for avhandlingens validitet.

I det følgende vil jeg gi en kort presentasjon av min faglige bakgrunn, etterfulgt av en diskusjon over mitt kjennskap til feltet jeg undersøker.

Min bakgrunn for å skrive en avhandling om kvalitet og litteratur har et faglig utgangspunkt, og er relatert til personlige erfaringer og interesser. Det faglige utgangspunktet er forankret teoretisk i utdanning og praktisk gjennom arbeid som sakkyndig i ulike kultur- og litteratursammenhenger. Fra 1988-1989 gikk jeg på Skrivekunstakademiet i Hordaland. Studiet var praktisk innrettet, primært på eget skrivearbeid, men også på vurdering av andres arbeid. Året var formativt for min senere lesning og arbeid med litteratur. Min akademiske bakgrunn har jeg fra studier i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo på 1990-tallet, hvor jeg avsluttet mitt hovedfag i 1998 med oppgaven: *Mot tommere sider. En reflekterende nærlesning av et utvalg dikt fra Tor Ulvens diktsamling Det tålmodige*. I ettertid er det interessant å tenke at denne oppgaven var et forsøk på å artikulere kvaliteten jeg fant i Ulvens dikt. I årene etter utdanningen var jeg medredaktør i det skandinaviske nettidsskriftet *Ny poesi*.

Andre deler av litteratur-, bibliotek- og det kulturpolitiske feltet kjenner jeg fra arbeidslivet. I 1999 begynte jeg å arbeide ved Deichmanske bibliotek i Oslo, og jeg har senere arbeidet i biblioteksektoren med undervisning innenfor litteraturfagene ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsvitenskap (ABI) ved Høgskolen i Oslo og Akershus.⁴² Kulturrådets arbeid kjenner jeg først fra mitt arbeid som saksbehandler (2002) og senere som medlem i vurderingsutvalget for prosa i perioden 2007-2010. Når det gjelder Forfatterforeningen og Det litterære Råd er kunnskapen basert på min generelle interesse for litteratur og kulturpolitikk.⁴³ Som medlem av juryen for tildeling av Brageprisen (2002-2006) og den tverrfaglige sakkyndiggruppajeg ledet under Nordisk ministerråd (2007-2010), har jeg også praktisk erfaring fra vurderingsarbeid innenfor samtidskunst- og kultur.

I de senere år har jeg i jobbsammenheng beveget meg fra et mer praktisk arbeid innenfor vurdering og litteraturformidling til undervisning og forskning på den samme praksisen.⁴⁴ I arbeidet med avhandlingen har jeg derfor vært oppmerksom på at mine

42 12. januar 2018 ble Høgskolen i Oslo og Akershus akkreditert som universitet, og fikk navnet OsloMet – storbyuniversitetet.

43 Bidrag til kjennskap om feltet har jeg også fått ved min søsters verv som leder i Den norske Forfatterforeningen.

44 Forskning og undervisning med tilhørende vurderingsarbeid er selvsagt også praksis.

praksiserfaringer knyttet til vurderingspraksis ikke er helt fersk. Jeg kan mene å kjenne feltet bedre enn jeg faktisk gjør. Utdanningsbakgrunnen og erfaringen fra folkebibliotek, juryer og sakkyndigutvalg samt undervisning i litteratur ved bibliotekutdanningen har gitt meg et innenfra-perspektiv på både avhandlingens tematikker og deltakernes kulturer og miljøer. Selv om min kunnskap om og kjennskap til litteraturfeltet generelt er bred, vil det variere om bakgrunnen gir et perspektiv innenfra på de områdene deltakerne representerer. Fremmedhet (distanse) og familiaritet (nærhet) til miljø eller fenomen som observeres vil alltid være spenningsfylt, og noe det derfor har vært viktig å forsøke å balansere (O'Reilly & Credo, 2009).

Nærhet og avstand til miljøet som studeres

Å kjenne miljøet som studeres fra innsiden eller bare ha kunnskap om det fra utsiden, gir ulike premisser for tolkingen av materialet. Det å kjenne et fagfelt godt har sine fordeler og mer problematiske sider. Kjennskap til feltet handler om kulturell kompetanse, noe Neuman (2001) ser som en forutsetning når forskeren skal nærme seg deltakernes erfaringer. En kan tilegne seg slik kompetanse teoretisk, men praktisk erfaring fra feltet en studerer er uvurderlig som et tillegg (s. 50).

Selv om jeg som akademiker deler utdanningsbakgrunn med noen av deltakerne, gjelder det ikke alle. Det samme er tilfelle i forhold til min arbeidserfaring. Relasjonen mellom meg og deltakerne vil være ulik i møte med ulike deltakergrupper, samtidig som det vil være likheter. Det har blant annet å gjøre med at deltakere formulerer seg på måter som både er farget av kulturelle mønstre og herunder hvordan de har formulert seg i tidligere sammenhenger. Thagaard (2013) skriver om interaksjonen i intervjuet: «De intervjuede gjenforteller hendelser som de har beskrevet før, og forskeren tar del i narrativer som er produsert tidligere» (Thagaard, 2013, s. 95-96). I min sammenheng vil ulike samtaler om kvalitet og vurdering deltakerne har hatt inngå i dette bildet. Tidligere møter og diskusjoner dem imellom vil utgjøre et reservoar av talemåter som deltakerne trekker på i sine spesifikke diskusjoner.

Til syvende og sist er det likevel deltakerne som sitter på kunnskapen og innsiktene de vil og kan formidle. I observasjonene vil både deres og min rolle være ulike rollene i intervjuene. Under observasjonene er jeg i større grad på deltakernes hjemmebane og får innblikk i grupper og kolleger som arbeider «fortrolig» sammen.

I møte med deltakerne har jeg den doble erfaringen av å være både utenfor og innenfor. Det handler også om at deltakerne kjenner hverandre relativt godt. De utgjør et

arbeidsfellesskap, de deler en fortrolighet. Samtidig som jeg i alle fall delvis deler mine informanternes kulturelle blikk, kommer jeg likevel inn i gruppasom utenforstående forsker. Sett fra én side innebærer det at jeg møter gruppene på deres premisser. Sett fra en annen har deltakerne sagt ja til å delta i et forskingsprosjekt med rammer gitt av meg. Den distansen jeg har til gruppene som forsker gjør at mitt blikk kan være et annet enn deres. Rollen jeg har som akademiker og forsker har på den andre siden gitt en viss distanse og gjort det mulig å se «utenfra». Kjennskap til praktisk vurdering av litteratur har likevel gitt meg mulighet til å se «innenfra» (se Fangen, 2010).⁴⁵

Jeg vil videre peke på noen følger min kjennskap til feltet kan ha hatt for arbeidet med avhandlingen. Kunnskap og kjennskap til feltet har vært viktig for rekruttering av deltakere som kunne bidra til avhandlingen. Det at jeg kjente feltet fra flere sammenhenger ga meg god oversikt over hvem jeg kunne spørre om å delta.

Både i planleggingen og gjennomføringen av prosjektet har egen erfaring fra lignende arbeid som deltakernes og tidligere forskning på feltet vært nyttig. Det har gitt mulighet for å stille deltakerne relevante spørsmål i forhold til deres praksis (Kvale & Brinkmann, 2011). Det har kanskje også gjort det enklere å bidra til at deltakerne har kunnet formulere noe av sin tause kunnskap knyttet til hvordan de utøver skjønn. Det handler for eksempel om en forståelse for at det å sette ord på litterære og estetiske erfaringer, som er en viktig del av denne typen vurderingsarbeid, kan være krevende. Min erfaring har også gitt meg innsikt i noen av dilemmaene slike vurderinger kan medføre. Det kan ha skapt tillit som er viktig for å få dette til. Å utforme intervju samtaler i lys av de faktiske vurderingene i observasjonene har vært en måte å løse det på. En annen har vært en forståelse for at kunnskapen og innsikten deltakerne sitter på ikke alltid er ferdig formulert. Det vil si at det dreier seg om taus kunnskap.

Når Michael Polanyi (2000) skrev boka *The Tacit Dimension* var hans utgangspunkt at «vi kan vite mer enn vi kan si» (s. 16).⁴⁶ Med begrepet taus kunnskap formulerte Polanyi noe som i liten grad tidligere hadde vært tematisert i profesjonell virksomhet: den praktiske kunnskapen er opparbeidet gjennom erfaring. Når denne blir en intuitiv del av hvordan praksis utføres kan den være vanskelig å artikulere. Det generelle utgangspunktet er likevel at taus kunnskap i sin enkleste form handler om at en vet mer enn en kan artikulere. Men skal

⁴⁵ To av deltakerne har hatt meg som lærer ved bibliotekutdanningen. De gikk ut i 2007.

⁴⁶ Poenget kan utdypes med Steen Wackerhausen (1992) som sier at noe kunnskap ikke kan artikuleres mens annen kunnskap kan artikuleres, men ennå ikke er artikulert, mens atter annen kunnskap ikke kan oversettes til det vi kaller sanne, begrunnede påstander, men kommer til uttrykk for eksempel som metaforisk tale (Wackerhausen, 1992, s. 100).

«skjønnnet bli opplyst, forutsetter det et språk», skriver Kari Martinsen (Martinsen, 2005, s. 128). Skjønnnet trenger et språk som er «både rommelig og langsomt ettertenksomt, som er presist og variert, som er systematisk og rytmisk, som er undrende og åpent for inntrykkets førspråklige stemthet» (s. 128).

En fare ved å forske på et felt en kjenner godt til, er den manglende distansen som kan oppstå mellom forsker og deltaker i prosjektet. Dette kan i sin tur gjøre deg som forsker mindre kritisk. Om man deler kulturforståelse og språk med deltakere, kan det oppstå en uheldig innforståthet som for eksempel gjør at en mener å snakke om det samme, uten å faktisk gjøre det. Et felles institusjonelt språk kan for eksempel også dekke over sider ved praksisen eller fenomenet som beskrives og undersøkes (Smith, 2005). Her har avhandlingens brede tilnærming bidratt til å også skape en distanse. Det at jeg undersøker deltakergrupper, med ulike institusjonelle utgangspunkt og gruppemedlemmer med ulik sosial og faglig bakgrunn, har hele tiden vært en viktig påminnelse om at lesere er forskjellige. Dette kan ha hindret en mer ensidig forståelse av fenomenet kvalitet og kvalitetsvurdering. Avhandlingens komparative siktemål har bidratt til at ulike perspektiver på det samme fenomenet stadig kan utvide forståelsen. Det har skjedd både ved at forskjellige praktiske «blikk» og kulturer har møttes og at deltakernes synsmåter resonnerer med teoretisk refleksjon over den samme tematikken.

Jeg nevnte innledningsvis at interesse for kvalitet og vurderings spørsmål også utgjør en del av min personlige interesse og bakgrunn. Spørsmålet om kvalitet er i min oppvekst forbundet med tro. Tro har med opplevelsen av og erfaringen med at noe er viktig for noen å gjøre. Når Drude von der Fehr (2008) beskriver kvalitetserfaringen som en troserfaring, «en tro som oppleves som visshet», og setter denne i forbindelse med lesning av litteraturen, skaper det resonans med min bakgrunn og gir mening (se også Fehr, & Løvlie, 2013).⁴⁷ Spørsmålet om kvalitet og vurdering handler samtidig i lys av min bakgrunn om å bedømme ut fra standarder, definisjoner og kriterier.⁴⁸ Spørsmålet om kvalitet befinner seg på den måten for meg mellom troens usikre visshet og standardens sikkerhet. Kvalitet er i begge perspektiv noe som anerkjennes, og begge har bidratt til denne avhandlingens undersøkelse av kvalitet og dens viktige forutsetning: kvalitet finnes og er mulig å snakke om.

⁴⁷ Fehr understreker at hun med tro ikke mener religiøs tro, men det å tro på noe. Hun gjør oppmerksom på forskjellen mellom ordene *faith* og *belief* som vi ikke har i det norske ordet tro (Fehr, 2008, s. 87).

⁴⁸ Min far har arbeidet med å utvikle standarder for vurdering av ost og bedømmelsen av kvalitet på ost. Min mor er troende og arbeidet som sykepleier.

2.3 Utvalg og presentasjon av avhandlingens materiale

Kriteriene for utvelgelse av deltakere rettet seg i første omgang mot to nivåer. Det ene handlet om hvilke grupper av profesjonelle lesere som skulle være med. Når det så ble bestemt at et bibliotek skulle være med, handlet det andre nivået om å velge ut hvilket.

Et viktig kriterium for utvalg av grupper var at de foretok reelle vurderinger og faktiske beslutninger om skjønnlitterære verk som *var* publisert. Et annet utvalgsriterium var bredde. Ved å vektlegge bredde kunne jeg få med deltakere som vurderte litterær kvalitet innenfor ulike verdimeslige kontekster (se avhandlingen s. 19-20). Det betydde at jeg ønsket deltakere fra ulike steder i den litterære institusjonen som kunne gi innsikt i det *faktiske* arbeidet med kvalitetsvurdering av litteratur. Løsningen ble å rekruttere deltakere med variert institusjonell tilknytning. Å rekruttere bredt handlet dessuten om at jeg ikke ønsket å avgrense studien til én spesifikk skjønnlitterær sjanger. Et tredje utvalgsriterium var at deltakerne var sentrale aktører i den litterære institusjonen som arbeidet med kvalitetsvurdering av litteratur. Et fjerde kriterium var at deres arbeid både kunne situeres kulturpolitisk og estetisk. Dette kriteriet ønsket jeg fordi vurdering av litterær kvalitet i flere sammenhenger tangerer begge disse områdene. Hvor direkte relasjonen mellom dem er, eller på hvilket nivå den operasjonaliseres, vil selvsagt variere. Det handler i mitt tilfelle særlig om hvilket mandat og formål skjønnsutøvelsen har. Samlet sett vurderte jeg at disse kriteriene ville gi materiale som kunne besvare avhandlingens problemstilling.

I de valgte gruppene kunne utvalgsriteriene være ulike i så vel størrelse som hvordan de formelt var organisert, og i overveielene knyttet til rekruttering inngikk en avveining av materialets omfang i relasjon til muligheten for å gjennomføre prosjektet. Ulike deltakergrupper ble vurdert: akademikere som arbeider med litteratur innenfor forskning og utdanning, forlagsredaktører og litteraturkritikere kunne alle møtt noen av utvalgsriteriene.

Innenfor academia foretas det også kvalitetsvurderinger av litteratur. Det kommer for eksempel til uttrykk i utvalget av litterære tekster til pensumlister, i analyse og fortolkning av enkelttekster, forhandlinger om gjeldende kanontekster og så videre. Samtidig ville en sammensatt gruppe akademikere ikke ha en direkte kulturpolitisk aktørrolle gjennom sin vurderingspraksis, og her kan det være verdt å nevne at akademikere inngår i mange andre profesjonelle vurderingssammenhenger – som for eksempel Norsk kulturråds ulike vurderingsutvalg, juryarbeid og som litteraturkritikere.

En gruppe lesere jeg vurderte å ha med var forlagsredaktører. Som profesjonelle aktører befinner forlagsredaktørene seg innenfor en institusjonell ramme som er med på å

bestemme hvilken litteratur som blir synlig. Det er redaktørene og deres redaksjoner som avgjør hvilke manus som er verdt å arbeide videre med, og hvilke som til slutt publiseres i bokform og *blir* samtidslitteratur.⁴⁹ Redaktørene arbeider imidlertid ikke med den ferdige boken, men med manus, og ville dermed ikke oppfylt kriteriet om at verkene skulle være publisert. Det eksisterer også relativt nyere empirisk studie av forlagsredaktørers skjønnsutøvelse (se Oterholm & Skjerdingsstad, 2013a og Oterholm & Skjerdingsstad, 2013b).

I den prosessen det er å arbeide fram en avhandling tas det hele tiden valg. Opprinnelig vurderte jeg også gruppallitteraturkritikere, og en gruppe som faktisk ble forespur, var Norsk kritikerlags arbeidsutvalg, som også har ansvar for tildelingen av Aschehoug-prisen. I tidsrommet for avhandlingens arbeid var det valg av nytt arbeidsutvalg. Fordi det nye utvalget skulle ha tid til å konstituere seg, ble tiden for knapp til å observere et møte der en behandlet Aschehoug-prisen. Det ble likevel gjennomført et gruppeintervju samt noen kortere, individuelle oppfølgingsintervjuer med medlemmene i Kritikerlagets arbeidsutvalg. Dette materialet har gitt meg verdifull kunnskap om vurderingsprosesser, skjønnsutøvelse og kvalitetsspørsmål, men er ikke direkte anvendt i avhandlingen.

Ut fra de beskrevne utvalgskriteriene ble følgende grupper valgt: Vurderingsutvalgene for lyrikk og prosa i Norsk kulturråd, Den norske Forfatterforeningens litterære Råd og en gruppe bibliotekarer med felles institusjonell tilknytning.

Kulturrådets vurderingsutvalg, heretter også betegnet henholdsvis Prosautvalget og Lyrikkutvalget, er begge forankret i en kulturpolitisk sammenheng, samtidig som de har en kunstfaglig orientering (Fidjestøl, 2015a).⁵⁰ Å inkludere begge utvalgene gir bredde i materialet med henblikk på sjanger. Både biblioteket og Kulturrådets vurderingsutvalg er samtidig relatert ved at de på ulik måte «forvalter» innkjøpsordningene for norsk skjønnlitteratur (Vestheim, 2001). Som kunstnerorganisasjon har også sakkyndigutvalget for Den norske Forfatterforeningen et tydelig institusjonelt mandat for sin kvalitetsvurdering. I valget av Det litterære Råd var det et poeng at det er en del av en sentral litteratur- og kulturpolitisk organisasjon og at de har kvalitetsvurdering av litteratur som en vesentlig del av sitt mandat og arbeid. Den litterære kvalitetsvurderingen har vært en viktig del av Rådets arbeid i Forfatterforeningens historie som tidligere ikke er studert.

49 Det er selvsagt flere i et forlag som er med på å avgjøre om et manus skal bli bok. Men redaktørene har en vesentlig litteraturfaglig stemme i disse valgene.

50 Der de to vurderingsutvalgene henviser til mine deltakergrupper, og ikke tidligere eller senere utvalg, har jeg angitt dette ved å bruke stor bokstav i navnet.

Alle gruppene tar i sitt arbeid også reelle beslutninger. I Kulturrådets utvalg bestemmes det om et verk holder god nok kvalitet til at det skal kjøpes inn til bibliotekets samlinger, i Det litterære Råd vurderes det om den litterære kvaliteten i søkerenes verk kvalifiserer dem for medlemskap i Forfatterforeningen eller stipend.

Fordi bibliotekets vurderingssituasjon skiller seg noe ut fra de andre gruppenes, vil denne særlig beskrives nedenfor. I denne sammenhengen er det relevant å peke på at Folkebiblioteket som kultur- og kunnskapsinstitusjon er pålagt å drive litteraturformidling, der det vektlegger så vel kvalitet som allsidighet og aktualitet i sitt arbeid (Folkebibliotekloven, 2014). Med sitt demokratiske samfunnsoppdrag og som mottakere av Kulturfond-bøkene gjennom statens innkjøpsordninger, innehar biblioteket en spesiell plass i den litterære institusjonen (Kaasa, 2009b; Finess, 2009). Gitt avhandlingens komparative siktemål og behovet for å undersøke en viss bredde av praksiser som vurderte litterær kvalitet, kom jeg fram til at det ville være viktig og interessant å inkludere ett bibliotek.

Kriteriene for utvalg av bibliotek var følgende. 1: Biblioteket skulle arbeide aktivt med formidling av skjønnlitteratur. 2: Biblioteket skulle ha en viss størrelse, slik at det ble mulig å rekruttere en gruppe bibliotekarer som arbeidet med dette. I denne prosessen var kjennskap til bibliotekfeltet både gjennom arbeidserfaring og forskning nyttig (se for eksempel Naper, 2011; Tveit & Oterholm, 2010; Smith, 2002; Balling, 2009). Å finne et bibliotek som også hadde arbeidet spesielt med formidling av Kulturfond-bøker var et pre. Det handler om at bøkene folkebibliotekene mottar fra Kulturfondet er en viktig del av deres skjønnlitterære samling og om denne ordningens sentrale plass i norsk kulturpolitikk. Bøkene vurderes i Kulturrådets ulike vurderingsutvalg og siden i biblioteket, men da innenfor en annen institusjonell ramme.

Med mitt tidligere arbeidsforhold ved Deichmanske bibliotek i Oslo – selv om det er noen år siden – mente jeg det ville være en god løsning å velge et bibliotek utenfor Oslo. Det ville gi noe mer distanse til denne delen av den innsamlede empirien. Folkebiblioteket i Stavanger ble valgt, et relativt stort bibliotek som har arbeidet aktivt med litteraturformidling over flere år (Naper, 2011).

2.4 Gjennomføring. Rekruttering, intervjuer og observasjon

Gitt institusjonenes ulikhet og at avhandlingen benytter både intervjuer og observasjoner som metode, er beskrivelsen av rekruttering og metoder organisert på følgende måte: først

beskrives rekrutteringsprosessen for Det litterære Råd og Kulturrådets to vurderingsutvalg, dernest kommenteres den tilsvarende prosessen for biblioteket.

Rekrutteringsprosessen for Det litterære Råd og Kulturrådets vurderingsutvalg for prosa og lyrikk

Innsamlingen av data foregikk over en periode på trekvart år. For bedre å kunne anonymisere deltakerne er den nøyaktige tidsperioden ikke oppgitt. Rekrutteringsprosessen var i hovedsak den samme for de tre gruppene: en e-post ble sendt til lederen for hvert av vurderingsutvalgene i Kulturrådet og i Det litterære Råd, som igjen tok kontakt med de øvrige utvalgsmedlemmene. De enkelte utvalgsmedlemmene ble deretter kontaktet direkte av meg med en skriftlig orientering om avhandlingens hensikt og mål. Her ble også samtykkeerklæringen vedlagt (se vedlegg II). I henvendelsen spurte jeg både om å få observere deres møter og om de kunne tenke seg å stille på oppfølgende intervjuer. Når det gjaldt intervjuene ble det vektlagt at dette kunne dreie seg om individuelle intervjuer, alternativt gruppeintervjuer. Refleksjonene over hva som var tilstrekkelig og hensiktsmessig hva angikk observasjonene, var de samme for Forfatterforeningen og vurderingsutvalgene i Kulturrådet. Jeg antok at det å observere ett ordinært i møte i hver av sakkyndiggruppene ville være tilstrekkelig, en overveielse hvor min egen erfaring fra tilsvarende arbeid var viktig. Det ga likevel en åpning for eventuelt å øke antall observasjoner.

I den første kontakten med Det litterære Råd var også lederen i Forfatterforeningen informert og oppdatert om kontakten.

Det litterære Råd vurderer både i forbindelse med stipendtildeling og medlemsopptak. Kravet til medlemsopptak er at søkeren har skrevet to skjønnlitterære verk, hvorav minst ett med litterær verdi (Den norske Forfatterforening, udatert-c). I det vurderingsarbeidet som relaterer til medlemsopptak var min antakelse at behandlingen omfattet å vurdere bøker som var gode og bøker som var mindre gode, og at kravet til kvalitet ville være høyere om søknaden gjaldt stipend enn det som ble vurdert for medlemsopptak. En tilsvarende bredde ville en også kunne finne i andre utvalg. Avhandlingens komparative siktemål kunne dermed bli styrket ved å delta på Rådets møte som knyttet seg til medlemsopptak. I min sammenheng ble derfor dette valgt og ansett som tilstrekkelig for å gi innsikt i deres praksis, gitt avhandlingens mål og rammer. I de to vurderingsutvalgene fra Kulturrådet var valget enklere, da de kun har én type møter. Jeg valgte å delta på et ordinært møte i hver av utvalgene. Også her hadde jeg muligheten til å delta på flere møter ved behov.

I prosautvalget skjedde et skifte i gruppasammensetting i perioden for datainnsamlingen.⁵¹ Fordi jeg var ute etter gruppas kollektive synsmåte, vurderte jeg det dithen at dette ikke ville endre materialets kvalitet, men snarere berike det ved å tilføre en ny «stemme». Prosedyrene for henvendelse var den samme når et nytt medlem ble forespurt.

Observasjonene ga et grunnlag for å vurdere på hvilken måte og hvilken form for oppfølgende intervju som kunne være hensiktsmessig. Det handlet særlig om gruppeintervju var egnet for alle gruppene, gitt deres ulike størrelse og innbyrdes dynamikk. Når det gjaldt Det litterære Rådet var det viktigste poenget at ulike synspunkter som kom fram i observasjonenes diskusjoner ble representert i intervjumaterialet. Det var min vurdering at det individuelle intervjuet best kunne sikre dette innenfor en relativt stor gruppe. Alle deltakerne ble forespurt om de ønsket og hadde mulighet for å delta i oppfølgende intervjuer, og fra dette utvalget ble fem medlemmer intervjuet. Selv om ikke alle hadde anledning til å delta, representerte de som takket ja de ulike synspunkter som framkom gjennom observasjonen. Bak vurderingen om at fem intervjuer var tilstrekkelig la jeg også til grunn at siktemålet var å studere et kollektiv «blikk», snarere enn individuelt. Hver enkelt ble direkte kontaktet angående opplegget for intervjuet, og en orientering om hvordan det skulle foregå ble gitt både muntlig og skriftlig. I forkant av observasjonene orienterte jeg om prosjektets mål og hensikt. Her var det også viktig å understreke de viktigste poengene fra samtykkeerklæringen.

Observasjonene i utvalgene i Kulturrådet ga et godt grunnlag for å velge gruppeintervju for disse. Gitt disse gruppenes størrelse var dette hensiktsmessig. Det ble foretatt ett slikt intervju med hver av gruppene.

Alle deltakerne i begge gruppene i Kulturrådet samtykket både i observasjon og oppfølgende intervju. Intervjuene ble foretatt noen måneder etter observasjonene. Observasjonene ble foretatt i henholdsvis Kulturrådets og Forfatterforeningens møtelokaler, mens intervjuene foregikk på Høgskolen i Oslo og Akershus og i Kulturrådets møtelokaler.

Ut fra gruppenes ulikhet og møteagenda ble observasjonenes lengde ulik. I Forfatterforeningen varte møtet i fem timer, i gruppene fra Kulturrådet nærmere to timer. Utover dette fulgte observasjonene møtenes agenda og plan, struktur og organisering er omtalt i analysekapitlene.

⁵¹ Dette medfører at det er fire deltakere i utvalget.

Rekrutteringsprosessen for bibliotek

Ettersom avhandlingens hensikt er å studere deltakergrupper med ulik institusjonell forankring, ble et folkebibliotek valgt. Det at det kun er ett bibliotek som er med gjør at det selvsagt ikke er representativt for alle bibliotek. Som jeg diskuterer mot slutten av metodekapitlet er det likevel mulig at funnene fra den praksisen som her studeres kan ha relevans og overføringsverdi for andre bibliotek.

Den første henvendelsen til biblioteket i Stavanger gikk til biblioteksjefen. Jeg tenkte at en slik første henvendelse til en som kjente institusjonen godt ville gi gode innspill til mulige deltakere, som jeg så kunne vurdere. Jeg ba om tips til navn på tre-fire bibliotekarer som hadde tid og anledning til å være med som deltakere i prosjektet, og la ved en generell beskrivelse av avhandlingens hensikt og mål. Jeg vurderte å gi mer spesifikke anføringer i min forespørsel, men valgte å ikke gjøre det, siden min interesse lå i bibliotekgruppas samlede synsmåte. En mer spesifikk henvendelse kunne gis til eventuelle deltakere.

De fire bibliotekarene jeg fikk navnene på fikk så en direkte henvendelse, der jeg orienterte om avhandlingen.⁵² De ble forespurt å delta i både en diskusjon om bøker som jeg kunne observere og i oppfølgende intervjuer. Alle de forespurte takket ja til å delta, samtlige av dem kvinner, og i henvendelsen ble samtykkeerklæringen vedlagt.⁵³ Utvalget gjenspeiler den høye andelen kvinnelige bibliotekarer som er ansatt ved folkebibliotekene.⁵⁴ Etter den første henvendelsen har kontakten foregått mellom meg og deltakerne direkte.

Fordi bibliotekarene som deltok i prosjektet har en annen innretning på møtepraksis, måtte observasjonen organiseres på en annen måte. Den viktigste forskjellen er at deltakerne fra biblioteket, også om de arbeidet tett sammen, ikke hadde noen fast struktur for å møtes som gruppe for å diskutere litterær kvalitet. Gruppens leseportefølje bestemmes dermed ikke av deres konkrete mandat og møtestruktur, slik tilfellet er for de andre gruppene. Hvilke bøker de skulle diskutere når jeg møtte dem, måtte derfor avtales på forhånd i en e-post-dialog, der jeg framsatte noen forslag. De sto imidlertid fritt til å velge litteraturen de skulle diskutere.

Jeg antok at det ikke ville være mulig å sammenlikne vurderinger knyttet til de samme verkene på tvers av grupper, da verkene for drøfting i de andre gruppene ble gjort uavhengig

⁵² En av deltakerne kunne ikke være med på alle møtene jeg hadde med dem.

⁵³ Kjønnsperspektets rolle i bibliotekarenes praksis kommenteres i delkapittel 4.9.

⁵⁴ Artikkelen «Similarities and dissimilarities among Scandinavian library leaders and managers» viser at bibliotekaryrket i Vesten er kvinnedominert. Artikkelforfatterne har sett på data fra Norge, Sverige og Danmark (Landøy & Zetterlund, 2013, s. 98).

av mitt prosjekt. Å gi deltakerne fra biblioteket innflytelse på hvilke bøker de ville diskutere ville på den måten ikke være problematisk.⁵⁵

En mulig utfordring ved å legge opp diskusjonen på denne måten var at den kunne bli kunstig og konstruert, og vurderingspraksisen slik den foregår i biblioteket dermed ikke gjenspeilet. Observasjonen med bibliotekarene ble derfor lagt opp som en åpen samtale, der deltakerne kunne diskutere de samme bøkene og «formidle» hva de syntes var god kvalitet ved enkelte bøker til de andre. Formen syntes slik å ligge nært opptil arbeidet deres som litteraturformidlere.

Med henblikk på gruppas størrelse ble gruppeintervju foretrukket, og ut fra praktiske hensyn foretatt i samme uke som den observerte samtalen. På bakgrunn av observasjonen og gruppeintervjuet ble bibliotekarene spurt om å delta i noen korte, individuelle oppfølgingsintervjuer. Én vurdering som lå til grunn var deltakernes ulike erfaringer og fartstid ved biblioteket, en annen at en av deltakerne måtte melde avbud til gruppeintervjuet. De individuelle intervjuene ga den enkelte deltakeren større rom for å utdype sine synpunkter, og kanskje også et rom for å være mer personlig i sine betraktninger om kvalitet.

Som nevnt er avhandlingsarbeidet en prosess der det tas valg hele tiden. Når det så dukket opp en mulighet til å gjennomføre en observasjon av bibliotekargruppa som ikke var organisert av meg, som beskrevet over, virket dette interessant å inkludere i materialet. Det jeg fikk anledning til å observere, var et arrangement der bibliotekarene som bidrar til avhandlingen anbefalte Kulturfond-bøker til andre bibliotekarer i regionen. Her satt jeg som tilhører i salen der arrangementet foregikk, og materialet fra denne observasjonen gir innblikk i den formidling og kvalitetsvurdering som foregikk i en direkte kommunikasjon med andre kolleger. Denne delen av bibliotekmaterialet har slik en annen karakter enn det øvrige materialet fra biblioteket. At observasjonen også ble foretatt sent i forskningsprosessen har påvirket bruken av det i avhandlingen. Samlet sett har dette observasjonsmaterialet kunnet supplere og utdype de andre delene av materialet fra biblioteket.

Gruppeintervjuet varte omkring en time. De individuelle intervjuene ble foretatt en måned etter observasjon og gruppeintervju og varte i omkring 30 minutter. Både intervjuene og observasjonene med bibliotekarene foregikk i bibliotekets lokaler. Den første observasjonen varte nærmere en og en halv time, mens observasjonen der deltakerne

⁵⁵ Dette ville bygge opp under Deweys tanke om å forstå objektivitet som muligheten for å øve innflytelse. For eksempel der forskerens forutinntatte ideer eller planer kan utfordres (se Dewey, [1925] 1957 s. 239).

formidlet Kulturfond-bøker varte en halv dag med innlagte pauser. Gruppeintervjuet varte om lag en time.

Tematiske intervjuguider

En viktig hensikt med intervjuene for alle gruppene var å kunne følge opp og utdype ulike temaer fra observasjonene. Intervjuene ble derfor gjennomført i etterkant av observasjonene. En annen hensikt var å gi rom for at deltakerne kunne reflektere mer over sin egen vurderingspraksis, og når intervjuene kunne fylle en slik funksjon, relaterte det seg også til at de ikke var knyttet til en stram agenda der bøker skulle vurderes.

Intervjuet kan med Andenæs (2000) beskrives med begrepet fleksibelt intervju. Det innebærer at det har fleksibilitet til å forfølge deltakernes perspektiver, uten at de mister struktur eller form. Jeg utarbeidet semi-strukturerte intervjuguider for de ulike gruppene som en slags huskeliste med henblikk på å strukturere interessante tema for intervjuet (s. 295). Intervjuenes tema var innrettet mot gruppenes spesifikke utgangspunkt og kontekst. Samtidig var avhandlingens siktemål om å kunne sammenlikne de ulike praksisene styrende for utformingen av intervjuguiden og gjennomføringen av intervjuene. Den har derfor også hatt noen overlappende spørsmål til alle gruppene. Temaene for møtet med Kulturrådets to utvalg var de samme. Jeg vurderte likevel at dette var et utgangspunkt som var fleksibelt nok.

Jeg har tidligere hatt god erfaring med å gi deltakere intervjuets tematikk i forkant av intervjuet og valgte å gjøre dette også her. Dette ga de deltakerne som ønsket det en mulighet til å reflektere over temaene i forkant, samtidig som det ble understreket at temaene var ment som grunnlag for samtalen, snarere enn å være spørsmål som avkrevde riktige svar (Hydén, 1999). Det betydde at intervjuguidene også var fleksible verktøy som kunne gå mer eller mindre i dybden på de ulike temaene.

Transkribering av materialet

Alle deltakerne sa ja til at det ble gjort lydopptak av observasjonen fra deres møte og fra intervjuene. Før selve transkriberingen hørte jeg gjennom opptakene for å danne meg et bilde. I denne fasen tok jeg notater. Både observasjonene og intervjuene ble transkribert fortløpende, så raskt som mulig etter at dataene var innsamlet. Som en del av det å bli kjent med materialet valgte jeg å transkribere selv. Gitt at både observasjonene og intervjuene er verbale data basert på samtaler, har transkripsjonen av dem fulgt strukturen fra henholdsvis observasjon og intervjuer. I observasjonene og gruppeintervjuene var det viktig å sørge for å få god kvalitet på lydopptakene, for å skille de ulike deltakerne fra hverandre.

Transkripsjon handler om å oversette muntlig språk og sammenheng til skriftlig språk som skal leses i en annen sammenheng. Denne forflyttingen etablerer en annen og ny ramme for forståelsen av materialet. Mine overveielser knyttet til transkripsjon har sitt grunnlag i denne oversettelsen. En muntlig samtale eller diskusjon har en annen beskaffenhet og ‘materieell’ kvalitet enn når den får en skriftlig form, og disse grunnleggende forskjellene mellom det muntlige og det skriftlige gjelder så vel for intervju som for observasjon. En muntlig framstilling av en sak eller erfaring er knyttet til situasjonen der og da, den er tidsbegrenset i sterkere grad enn den skriftlige.⁵⁶ I transkripsjon av muntlig basert empiri kan for eksempel situasjonsbestemt ironi være vanskelig å gjengi. I lange, fortrolige møter som dem jeg har deltatt på, vil reaksjoner og kommentarer noen ganger ha mer med situasjonen å gjøre enn diskusjonen av selve saken. I prosessen med å transkribere har jeg forsøkt å notere meg slike steder i teksten for å kunne ha dem i mente i det senere analysearbeidet. Dette har vært viktig for å kunne skille ut hva som er vesentlig for å beskrive gruppenes betraktninger om litteraturens kvalitet.

Konteksten, som er med på å gi mening i den opprinnelige sammenhengen både for deltakerne og meg som forsker, lar seg vanskelig gjengi fullt ut. En oversettelse fra muntlig situasjonsbestemt tale til et skriftlig språk vil i den forstand alltid være en dekontekstualisering og en forringelse av den muntlige samtalen (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 200).

Det muntlige og det skriftlige har ulike standarder og forventninger om hva som er godt og velformulert, hva som er presist og adekvat. Gjentakelser som kan være nødvendige i en muntlig sammenheng kan derimot få en person til å framstå som klønete og omstendelig om disse gjengis i en skriftlig tekst (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 109-110).

Fordi den skriftlige teksten vil bli lest og oppfattet *skriftlig* uavhengig av om leseren vet at den har sin opprinnelse i det muntlige, vil en lite gjennomtenkt transkripsjon kunne endre deltakernes etos og troverdighet. I neste omgang vil det svekke leserens tillit til det som gjengis. Med transkripsjon følger dermed etiske forpliktelser, det handler om å ivareta både rikheten i materialet og deltakerne. Et valg som ble tatt med henblikk på dette, var å

⁵⁶ Muntlighet er en av fire kategorier Stephen Toulmin beskriver *praktisk*, til forskjell fra *teoretisk*, kunnskap gjennom. Den praktiske kunnskapen knytter han til det muntlige, partikulære, det lokale og timelige, i motsetning til det skriftlige, universelle, generelle og evige (Toulmin, 1990, s. 30ff).

transkribere dataene til moderat bokmål, ikke minst med tanke på anonymisering. Dette ble avklart med deltakerne (se avhandlingens kapittel 2.5).

Mitt valg om å foreta en meningsanalyse, ikke en fullstendig språk- eller konversasjonsanalyse, var viktig for hvor detaljert jeg valgte å transkribere materialet (Kvale & Brinkmann, 2011). Samtidig har jeg ikke kun vært opptatt av hva deltakerne sier, men også hvordan de formulerer seg. Det betyr at jeg i noen sekvenser har vært mer detaljorientert i transkripsjonene enn i andre. Interjuene og observasjonene ble i første omgang transkribert ordrett, uten å ta med de pauser, fyllord og repetisjoner som typisk preger det muntlige, og bare unntaksvis er en noe mer muntlig form beholdt i den endelige skriftversjonen. Begrunnelsen for dette har da vært å framheve viktige poenger i avhandlingens argumentasjon.

Til å transkribere brukte jeg verktøyet HyperTranscribe.⁵⁷ Materialet ble deretter gjennomgått for å fylle ut mangler og forsikre seg om at deltakernes navn var fjernet. Navnene ble da erstattet med bokstaver og tall (se avhandlingen s. 64).

De fleste utskrifter av de transkriberte intervjuene ble på omkring 20 sider. De kortere oppfølgingsintervjuene var i underkant av ti sider. Observasjonene varierte i lengde. Den lengste utskriften var på 75 sider, den korteste på 35.

2.5 Strategier for analysene

Analysearbeidet i en avhandling foregår over lang tid og går gjennom mange faser. Noe av grunnlaget for analysene legges alt i planleggingen av avhandlingen og gjennom de første notatene fra observasjonene og intervjuene. Analysen fullføres først med den siste gjennomskrivningen av avhandlingen.

Under hele arbeidet med analysene har jeg med jevne mellomrom gått tilbake til lydopptakene for å sjekke deltakernes utsagn opp mot transkripsjonene. Det har dreid seg om replikkvekslinger, og lengre resonnementer der betydningsnyanser har vært avgjørende – noen ganger om fine nyanser som kun avleses i deltakernes intonasjon når de snakker.

Et viktig utgangspunkt for analysene er de idealene for lesning som ligger i avhandlingens teoretiske grunnlag. Det innebærer at de er forankret i en pragmatisk og erfaringsbasert tenkemåte, der kunnskap utvikles dynamisk gjennom en interaksjonen mellom tekst, leser og kontekst (Dewey, 2008). Min egen erfaring fra litteraturvitenskapelige

⁵⁷ HyperTranscribe er en programvare som letter selve transkriberingsprosessen. Jeg har brukt programmet til selve transkriberingen, ikke til koding av materialet.

lesemåter har vært nyttig for meg i analysene. Det innebærer en lesning som tar seg tid og prøver ut ulike perspektiver, som tar tekstens intensjon på alvor, og som i litteraturvitenskapen kalles nærlesning.⁵⁸ En slik analysestrategi har også overordnet mye til felles med den hermeneutiske fortolkningsprosessen, der en del leses i lys av helhet og veien mot en forståelse handler om å korrigere sin forforståelse (Kvale & Brinkmann, 2009; Krogh, 2009).⁵⁹

Analyseprosessen er selvsagt ikke bare en leseprosess, men i høy grad en skriveprosess. Det er gjennom den prosessen det er å skrive, prøve ut formuleringer, ulike måter å presentere empirien på, en kommer til større klarhet. Hans Jörg Rheinberger beskriver vitenskapelige eksperimenter som å kaste ut et finmasket språklig nett (1997, s. 78), en formulering som er beskrivende for mitt arbeid: Skriveprosessen er et arbeid som tester ut ulike måter å formulere seg på, for så presist som mulig å gi et dekkende bilde av det som oppfattes. Skriveprosessen, det å artikulere seg, er å se stadig klarere gjennom språket.

Jeg kom tidlig fram til at hver av gruppene skulle ha et eget kapittel i avhandlingen. Dette ville gi mulighet for en oversiktlig framstilling av materialet, som deretter kunne sammenliknes. Metodisk fungerer gruppene da som ulike caser.

På gruppenivå foretok jeg tidlig i prosessen delanalyser som jeg skrev ned. En strategi var for eksempel å etablere en form for lesertypologi innenfor hver gruppe. Disse foreløpige analysene var senere et viktig grunnlag for å forstå gruppenes samlede betraktninger i deres synsmåte. De tidlige analysene ga også en oversikt over materialet og var en måte å bli kjent med gruppas deltakere og deres «stemme» på.

Med avhandlingens doble siktemål om å beskrive enkeltgruppers spesifikke perspektiver på kvalitet og kvalitetsvurdering og sammenlikne disse, kan avhandlingens analyse beskrives som både etnografisk og tematisk inspirert (Wilkinson, 2011). Den etnografiske analysen fokuserer på materialets utgangspunkt i partikulære kontekster, og er opptatt av deltakerperspektivet og hvilke deler av materialet som velges ut for presentasjon. En tematisk innholdsanalyse vil være mer opptatt av det som gjentar seg: «recurrent instances

58 Federico (2016) forstår nærlesningen på en måte som gjenspeiler min tilnærming: «the understanding that reading literature is a special kind of encounter that calls for the engagement of the whole person – a balance of thought and feeling – and a sense of responsibility to the work being read. Reading a poem or a story involves careful attention to both the details of a text and the lived experience of processing imaginative language [...]» (s. 16).

59 For en utdyping av nærlesning i et fenomenologisk inspirert perspektiv på lesning, se Bachelard: «After the sketchiness of the first reading comes the creative work of reading. We must then know *the problem* that confronted the author. The second, then the third reading ... give us little by little, the solution of this problem. Imperceptibly, we give ourselves the illusion that both the problem and the solution are ours» (Bachelard, 1994, s. 21).

of some kind» (s. 69). Det vil si kategoriseringen av materialet på ulike nivåer (s. 169-171).⁶⁰ På den ene siden rettes oppmerksomhet mot bredde, dybde og detaljer som får fram de enkelte deltakergruppens betraktningmåter, på den andre siden rettes oppmerksomhet mot overordnede mønstre som etter hvert trer fram i teksten som helhet. I en slik dobbel analytisk tilnærming finnes selvsagt en spenning. Å gjengi en tematisk helhetlig analyse av et stort materiale, samtidig som en skal ivareta de konkrete, opprinnelige kontekstene – der de ulike temaene ble diskutert – kan være vanskelig.

For å ivareta rikdommen som fantes i de enkelte gruppenes materiale, hadde jeg stadig behov for å lese deltakernes utsagn i lys av kontekst med nye vinklinger og spørsmål. Dette ga et behov for å holde flere tolkninger av materialet åpne lengst mulig i prosessen. Behovet for å ikke lukke fortolkningene ble også tydelig når jeg leste materialet i sin helhet. Deltakernes perspektiver utviklet seg gradvis gjennom diskusjonene de hadde, de utdypet sine refleksjoner og vurderinger. Når de plukket opp tråden igjen fra noe som var blitt sagt tidligere, fullførte de på et senere tidspunkt i samtale diskusjoner de ikke var ferdige med. Det gradvise analysearbeidet dreide seg også om å ha tid til å tolke betydningen av de ordene og begrepene deltakerne brukte. Ut fra materialets karakter og kompleksitet valgte jeg å ikke kode det tidlig i analyseprosessen, men å ha en mer induktiv tilnærming.

Oversikt over materialet har jeg også fått ved å benytte ulike teknikker for meningsanalyse, som meningsfortetting, narrativ strukturering og tematisk meningstolkning (Kvale & Brinkmann, 2011). Deler av materialet har for eksempel egnet seg godt for narrativ strukturering, som fortellinger om spesielle leseropplevelser. Noen av disse er tatt ut og fortolket som fortellinger. Enkelte dialoger og samtalesekvenser egnet seg godt som bidrag til mer overordnede tematiske analyser av materialet, mens viktige, lengre sekvenser ble oppsummert og sammenfattet for senere å danne utgangspunkt for kategorisering av materialet. For eksempel har kriterier, diskusjon og forståelsen av dem vært en viktig tematikk i flere av gruppene.

Jeg har i hele analyseprosessen hatt i tankene en sammenlikning av gruppenes kvalitetsforståelser og har derfor skapt en oversikt over materialet ved å se etter kontraster så vel som overensstemmelser. Når gruppene har brukt samme ord og begrep i sine diskusjoner, har en del av analysen handlet om å klargjøre hvilken betydning og mening disse har i deltakernes sammenheng. Et eksempel er kvalitetskriteriet *originalitet*, et annet *nødvendighet*.

60 Wilkinson beskriver forskjellen mellom tilnærmingene med utgangspunkt i analyser av data fra fokusgrupper. Helt generelt synes beskrivelsen likevel relevant for mitt materiale som helhet.

Meningstolkning på grunnlag av avhandlingens teoretiske perspektiver har også vært viktig. Om deltakerne i sine diskusjoner bruker mer hverdagslige ord og formuleringer, synes deres diskusjoner like fullt å gå i dialog med kulturpolitiske – så vel som litteraturteoretiske tekster om kvalitetsvurdering. Hvordan samspillet mellom deltakernes perspektiver og avhandlingens teori er anvendt, er tilpasset materialet fra den enkelte gruppe. Analysene er derfor også hele tiden utviklet i lys av min utvidede kontekstuelle forståelse av gruppenes arbeid og rammer for dette.

Oppsummerende kan meningsanalysen beskrives med det Kvale og Brinkmann (2011, s. 259-61) kaller ad hoc-metoder for å skape mening i en tekst. Deres poeng er at en i analyseprosessen anvender det verktøyet som virker hensiktsmessig.⁶¹ Målet har likevel hele tiden vært å gi en helhetlig forståelse av materialet.

Idealtypiske kvalitetsperspektiv

Avhandlingens materiale består av fire grupper av profesjonelle lesere som utøver sitt skjønn innenfor ulike institusjonelle rammer. For avhandlingen blir posisjonen deltakerne ser fra og perspektivet som følger av det, vesentlig for *hva* de ser etter når de vurderer, men også for *hvordan* diskusjonen om kvalitet arter seg. Perspektivet en inntar forteller at måten en ser på er avhengig av hva en ser etter. Oversatt til min sammenheng vil målet for gruppenes kvalitetsvurdering vise seg i hvordan deltakerne artikulere seg. Om en ser etter en setnings velformethet, logikk eller oppbygning, retter en oppmerksomheten mot noe annet enn om en ser etter setningens mange betydningslag. Det siste gjør en kanskje med tanke på å avsløre en underliggende betydning eller skjult mening i en tekst.

Med utgangspunkt i disse betraktningene har et viktig metodisk grep vært å identifisere og formulere et antall idealtypiske kvalitetsperspektiv for hver av deltakergruppene.⁶² Jeg skal nedenfor kort utdype kvalitetsperspektivenes funksjon i avhandlingen.

Å formulere disse perspektivene har bidratt til å systematisere materialet og gitt et grunnlag for å sammenlikne de ulike gruppenes vurderingspraksis, altså deres empiriske utgangspunkt. Samlet sett bidrar perspektivene til å beskrive det deltakergruppene anser som henholdsvis god, svak eller god nok litteratur, i tillegg til å være beskrivende for hva som særpreger deltakergruppenes blikk for kvalitet når de diskuterer et utvalg litterære verk.

61 Metaforen Kvale og Brinkmann bruker for å beskrive intervjuanalysen er bricolage (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 259).

62 Som metodisk grep er denne tilnærmingen utviklet i artikkelen «Mot et mindre språk – om kvalitetsperspektiv, forlagsredaktører og samtidslitteratur» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2013b).

Innenfor avhandlingen er kvalitetsperspektivene for det første betinget av at deltakerne utøver en praksis – det vil si at de utfører målrettede handlinger som har konsekvenser, og at de gjør seg praktiske erfaringer. For det andre at det er noe som utvikles i samtaler med andre – kvalitet er i deres sammenheng intersubjektivt bestemt. I avhandlingen er kvalitetsperspektivene ment å skulle uttrykke en bredde i hvordan hver gruppe ser på kvalitet. Kvalitetsperspektivene kan samtidig leses som mønstre i gruppens praksis i det samlede materialet.

I et så vidt rikt materiale som avhandlingens vil det være uenigheter innenfor gruppene, overlappende og motstridende synspunkter og nyanser som ikke fanges opp i det typiske. Å formulere noe idealtypisk innebærer en forenkling, for å få fram det som er karakteristisk ved et fenomen. Baert (2005) beskriver det idealtypiskes formål og funksjon med Weber slik: «As the ideal type attempts to articulate the kernel of a notion, it should not be conflated neither with its average manifestation in the empirical realm nor with its most common appearance» (Baert, 2005, s. 46).⁶³ Om idealtypene ikke sier noe om hvordan noe i streng forstand er, sier de heller ikke noe om hvordan noe bør eller ideelt sett skal være. Kvalitetsperspektivene som idealtyper er slik sett mer beskrivende enn normative kategorier.

Når jeg betegner kvalitetsperspektivene idealtypisk, betyr det at perspektivet anses som metaforer. Som metafor kan perspektivet anvendes som det verktøyet materialet forstås gjennom, uten å forveksles med det empiriske fenomenet selv. Det er grunn til å understreke nettopp dette poenget at når perspektivene kan gi betydning til fenomenet de selv beskriver, er det nettopp *fordi* de behandles som metaforer, og altså ikke tingen, eller fenomenet selv (Fangen, 2012, s. 220). Endring i perspektiv vil også endre måten litterær kvalitet viser seg på.⁶⁴

Kvalitetsperspektivene er formulert både ut fra språket deltakerne selv er familiære med og ut fra avhandlingens teoretiske grunnlag. Til sist er det grunn til å understreke de rammene perspektivets historiske, stedlige og språklige forankring gir, da synsmåten forteller noe om hva deltakerne ser – og samtidig om hva de *ikke* ser eller ser etter.

Samtidig som kvalitetsperspektivene betinges av de ulike konkrete institusjonenes rammer, vil kvalitetsvurdering alltid komme til uttrykk gjennom enkeltpersoner og deres livsverden. Tanken om et kollektivt perspektiv er styrende for avhandlingen, og den enkeltes betraktninger vil dermed – selv om den enkelte ser ulike kvaliteter i et verk – alltid inngå i

63 Metoden om det idealtypiske ble utviklet av sosiologen Max Weber og er særlig forbundet med ham.

64 For en mer omfattende redegjørelse for blikket som en metafor for praksisbasert refleksjon se Egeberg & Skjerdingsstad, 2011.

samspeilet med de andre deltakernes perspektiv i en gitt sammenheng. I mitt materiale er denne sammenheng gitt av møtene deltakerne avholder for å vurdere et gitt antall bokers verdi og kvalitet. Ved å vektlegge det kollektive har jeg i mindre grad vektlagt vurderingen ut fra den enkelte deltakerens personlige biografi, slik som kjønn, alder og så videre. Det betyr ikke at dette ikke kan ha betydning for vurdering av hva som er litterær kvalitet, og de stedene det er kommentert fra deltakernes side, eller til stede i deres vurderinger, er dette nevnt.

Fortolkningsprosessen

I analysen har jeg forsøkt å ivareta to ulike posisjoner eller ståsteder. På den ene siden deltakernes posisjon. På den andre forskerens ståsted, med distanse til deltakernes ståsted. Dette skal i det videre kort utdypes gjennom en beskrivelse av fortolkningsprosessen sine ulike faser.

En beskrivelse av deltakernes oppfatninger og erfaringer vil innebære at min språkliggjøring gjennom analysen legger en viss distanse til disse (Wilkinson, 2011). Enhver beskrivelse (språkliggjøring) vil i tillegg uttrykke en verdiladd posisjon, som innebærer at deltakernes beskrivelser av litterær kvalitet og mine beskrivelser av deres beskrivelser, begge er vurderende (Booth, 1988, s. 92). Våre posisjoner blir aldri sammenfallende.

Fangen (2010) beskriver ulike faser av analysen som fortolkninger av ulik grad: første-, andre- og tredjegradsfortolkninger. De ulike gradene av fortolkning innebærer, via fortolkningsprosessen, en økende distanse fra forskerens side til deltakernes synsmåter.

I avhandlingen har det vært viktig å beskrive deltakernes perspektiv med utgangspunkt i deres erfaringer og begreper for å sikre at forståelsen av materialet er festet i empirien. Ved å anvende språk og kategorier som legger avstand til deltakernes erfaringsnære språk og synsmåte, endrer analysen karakter via fordypning til å bli en mer deskriptiv analyse (førstegradsfortolkning). Her er det et poeng at erfaringsnært i visse sammenhenger også kan være et faglig vokabular.

Sammenlikning har som nevnt vært et viktig analytisk grep for å nå utover den enkelte deltakergruppes perspektiv, og grepet har fungert som verktøy i annengradsfortolkningen (Fangen, 2010). Sammenlikningen har foregått på ulike nivå og ulikt vis. For eksempel har de ulike materialtypene (intervju, observasjon) kunnet gi distanse, perspektiv og dybde til materialet innenfor hver gruppe, mens gruppenes institusjonelle utgangspunkt har gitt gode muligheter for sammenlikning på tvers av gruppene. En sammenlikning som likevel ikke har vært fullstendig, i den forstand at ikke alle gruppene er blitt sammenliknet på alle nivå. Noen har vært mer naturlig å sammenlikne enn de andre – for eksempel ut fra likheter i praksiser, struktur og organisering.

Fortolkning av tredje grad retter et kritisk blikk på det som «styres» og motiverer deltakernes egne fortolkninger og perspektiv (Fangen, 2010). I min sammenheng har både historiske og juridiske dokumenter som sier noe om de enkelte gruppens institusjonelle rammevilkår og avhengighet av disse, vært viktige for denne delen av analysen. Det berører mandater, retningslinjer, vedtekter og mer overordnede kulturpolitiske dokumenter. Som en variant av tredjegradsfortolkning peker Fangen (2010) på mistankens hermeneutikk (se avhandlingen s. 39), og i en slik kontekst vil nettopp avstanden til deltakernes språk og tilnærming være på sitt største. Den vil dermed utgjøre en vesentlig del av utgangspunktet for fortolkningen. For meg har det vært viktig å ikke fortolke deltakernes ytringer med utgangspunkt i en mistenksomhet, med den hensikt å avsløre deltakernes egentlige og skjulte agenda (Fangen, 2010, s. 222-223), da en slik tilnærming for det første kunne redusert spørsmålene om hvordan og hvorfor nettopp *dette* verket virker slik eller sånn inn på de ulike lesernes til et spørsmål om «kontekstuelle» forklaringer på kvalitet, og for det andre ville kompleksiteten i en vurderingssituasjon der ikke minst flere ulike leseres diskusjoner av kvalitet er viktig, kunne reduseres.

En viktig del av analysearbeidet har vært å se og beskrive sammenhengene mellom teori og praksis. Dermed har det kontinuerlig vært et dialogisk forhold mellom en nærhet til deltakernes forståelse (utøvelse) av deres praksis og en mer teoretisk forståelse (Sennett, 2008, s. 9; se også avhandlingens teorikapittel).

Et eksempel kan være illustrerende. Da begrepet/fenomenet *gjenkjennelse* dukket opp som en måte å beskrive litterær kvalitet på i ett av kapitlene, var dette tydelig tematisert i materialet fra denne gruppen. Samtidig har begrepet gjenkjennelse en lang historie som så vel teoretisk, estetisk og kulturell kategori. Rita Felskis anvendelse av denne kategorien har således gitt et teoretisk grunnlag for analysen i dialog med materialet (Felski, 2008, s. 23ff). Det at teori og praksis virker sammen betyr at den estetiske teorien vil kunne gi innsikt til et empirisk materiale, mens praktisk kvalitetsvurdering kan ses på som en fortolkningen av den estetiske tradisjonens historie (Hylland, 2012).

Bruken av materialet

Som jeg med Wilkinson har antydnet innebærer en mer antropologisk tilnærming til materialet et særlig fokus på hvilke deler av materialet som skal anvendes i presentasjonen (sekvenser, utdrag, dialoger) og hvordan dette skal gjøres (Wilkinson, 2011).

I presentasjonen har jeg vært opptatt av å få fram bredden i materialet, mindre av at hver enkelt deltaker skal være representert innenfor alle presenterte segmenter. Da det ofte er

diskusjoner som presenteres, kan det være vanskelig å balansere hensyn til transparens og opprinnelig kontekst uten at analysene blir stående som rene referater av de ulike diskusjonene. Dette har jeg forsøkt å løse ved å bruke relativt mange og dels noen lange sitater. Sitatene får også funksjon av å gi transparens – ved å vise hvordan det *faktisk snakkes*, samtidig som de gir liv og tone til diskusjonene. Ved anvendelsen av lange sitater kan det være verdt å understreke at ikke individets utsagn alene først og fremst gjør sitatet interessant, men at det også uttrykker en posisjon.

Ved blokksitater angis referansen med koden for sted og deltaker. Når bare ett ord eller en kort betydning siteres, angis dette ikke. Dette for å øke leseflyten i et rikt og mangfoldig materiale, og har særlig relevans for observasjonsmaterialet. Eksemplene er valgt fordi de er særlig beskrivende og dekkende for den enkelte gruppaspraksis og interessant for avhandlingens helhet, også om alt materiale danner grunnlag for analysene.

Avhandlingens data er ulike (intervjuer og observasjoner), men har ut fra disse målsettingene hatt funksjoner og fungert utdypende til hverandre – slik jeg tidligere har beskrevet intervjuene som utfyllende for de observerte diskusjonene og vise versa. Der det har hatt spesiell betydning for avhandlingens resonnement og utforming av materialet, er dette omtalt. Det gjelder særlig noen sekvenser, der deltakerne forteller om den beste litteraturen.

I presentasjonen har det å gi tilstrekkelig kontekst til deltakernes utsagn vært viktig. Hva som er tilstrekkelig kontekst vil selvsagt kunne diskuteres, ikke minst vil det å sikre en forståelig kontekstuell ramme veies opp mot flyt i presentasjon og framstilling. Jeg har særlig lagt vekt på tre faktorer: For det første å angi om samtalen starter med en samforstand om resultatet av diskusjonen, slik noen bøker eksempelvis er udiskutabelt gode nok og ikke drøftes ytterligere innenfor den sammenhengen de vurderes i. For det andre å angi om drøftingen er relatert til det som er *svakt*, det som er *best*, eller det som er *godt nok* – premisser som er viktige for å forstå diskusjonenes forløp og utforming. For det tredje å gi en relativt grundig presentasjon av deltakernes praksis og institusjonelle tilknytning.

2.5 Ethiske overveielser

Kvale og Brinkmanns (2011) betraktninger om etikk knyttet til forskningsintervjuet som et metodisk håndverk har feste i Aristoteles begrep om praktisk kunnskap, *fronesis*. De utlegger *fronesis* i et praktisk, etisk perspektiv som «den intellektuelle dyd, der består i at erkende og reagere på det, der er det viktigste i en situasjon» (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 79). En slik tilnærming er i det følgende også min.

De etiske spørsmålene i avhandlingen er som de andre spørsmålene av metodisk karakter knyttet til alle fasene i arbeidet. Noen av de estetiske problemstillingene har derfor vært behandlet andre steder i metodekapitlet. Valget av en tilbaketrukket observasjonsrolle i avhandlingen har som jeg har tatt opp en etisk begrunnelse. Transkripsjonen av materialet har likeså etiske implikasjoner – det handler om å ivareta deltakernes etos. Når de er gjengitt på bokmål, har det å gjøre med ønsket om å gi materialet et mer enhetlig og skriftlig uttrykk. Samtidig har det vært viktig for å bidra til å ivareta deltakernes konfidensialitet. Også det som handler om god kontekstualisering i framstillingen av et materiale kan forstås som en del av det etiske i et prosjekt som avhandlingen er (se Kvale & Brinkmann, 2011, s. 97). I det videre vil det etiske i særlig grad handle om deltakernes samtykke og anonymisering eller konfidensialitet.

Informert samtykke

Et viktig grunnlag for et forskningsprosjekt er at deltakerne har gitt sitt samtykke til å delta på informert og fritt grunnlag. Det har uten å oppgi grunn stått dem fritt å trekke seg fra prosjektet uten konsekvenser for dem selv (NESH, 2016). Alle deltakerne i prosjektet ble informert om dette grunnlaget skriftlig da de fikk spørsmål om å delta, og jeg informerte om dette muntlig i forkant av observasjoner og intervju.

I et forskningsprosjekt som strekker seg over lang tid med en kvalitativ tilnærming, er det ikke mulig å ha planlagt alt på forhånd. Det kan dermed heller ikke gis fullstendig eller uttømmende informasjon om prosjektet fra begynnelse til slutt (Thagaard, 2013). Fordi den som deltar ikke kan ha kontroll på forskerens fortolkning og analyse, er det særlig viktig at deltakerne er klar over prosjektets hensikt og samtykker til presentasjon av resultatene (Thagaard, 2013). I en slik situasjon er det viktig å være bevisst at presentasjon og publisering vil skape nye lesere og fortolknings situasjoner som verken forsker eller deltakere har kontroll over. Deltakerne ble informert om prosjektets mål og intensjon, samt at resultatene skulle publiseres i et doktorgradsprosjekt.⁶⁵

Konfidensialitet

Konfidensialitet er et viktig forskningsetisk krav. Deltakere har krav på at det de sier av personlige forhold skal behandles konfidensielt. Den vanligste måten dette gjennomføres på er at deltakerne anonymiseres (NESH, 2016), noe som er gjennomført i avhandlingen. I det

⁶⁵ Artikkelen «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: Et formidlingsperspektiv» bygger delvis på materiale fra doktorgradsprosjektet. Her er eget samtykke innhentet. Artikkelen ble publisert i boken *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* i 2016 (Eliassen & Prytz, 2016).

transkriberte materialet er det ikke brukt navn på deltakerne, og eksemplene som er brukt i avhandlingen benyttes tall for å skille deltakerne innenfor hver gruppe fra hverandre (D1, D2 og så videre). I tillegg er det brukt en bokstav for å markere gruppetilhørighet: P for prosautvalget (PD1, og så videre), L for lyrikkutvalget (LD1, og så videre), B for bibliotekargruppa (BD1, og så videre), og F for Det litterære Råd (FD1, og så videre). I noen sammenhenger har jeg bare angitt gruppetilhørighet. Ut fra det som tidligere er diskutert under utvalg, har det syntes unødvendig for avhandlingens formål å oppgi deltakernes alder og kjønn. I tråd med dette er det heller ikke angitt alder og kjønn knyttet til den enkelte deltaker i materialet. Særlig i de mindre gruppene ville dette kunnet lede til identifisering av enkeltpersoner. For å bidra til å sikre at deltakerne ikke skal kunne identifiseres, har jeg heller ikke angitt eksakt tidspunkt for når observasjonene og intervjuene fant sted.

Da deltakernes institusjonelle tilknytning er oppgitt vil anonymiseringen av materialet ikke kunne kalles fullstendig. Anonymiseringen er av individer, ikke institusjoner. Dette var deltakerne informert om. En grunn til at deltakerne stilte seg positive til å delta i prosjektet, var nettopp et ønske om større åpenhet og at avhandlingen ville gi innblikk i hvordan kvalitetsvurderingen i deres kontekst foregår. Fra mitt ståsted som forsker har det også vært et poeng å skape denne åpenheten omkring sentrale aktørers skjønnsutøvelse.

Retningslinjene for forskningsetikk behandler i et særlig avsnitt det ansvaret forskeren har for å ivareta tredjepart (NESH, 2016). Fordi materialet bygger på reelle vurderinger av verk til nålevende samtidsforfattere, involveres i særlig grad tredjepart. I avhandlingen har det vært særlig viktig å ivareta dem. Beslutningene tas i lukkede møter og vurderingsutvalget har selv ikke anledning til å kommentere avgjørelsene de tar utover de formelle begrunnelsene som gis. I Det litterære Råd begrunnes avgjørelsene overfor forfatteren, men de er ikke offentlige. Selv om samtalen i biblioteket har hatt en noe annen form, og slik strengt tatt har en annen status knyttet til omtalen av forfatteres verk, vil også gjengivelse av bibliotekarenes samtale om litterær kvalitet kunne ramme tredjeperson eller relasjonen mellom biblioteket og tredjeperson. Å forsikre deltakerne om at tredjepart ble ivaretatt var også viktig for mitt tillitsforhold til deltakerne.

Utfordringen knyttet til ivaretagelse av anonymiteten til omtalte forfattere og verk samtidig som kvaliteten på analysene opprettholdes, har av og til gjort det nødvendig å være mindre konkret i analysene enn jeg hadde ønsket. Det kan dreie seg om å ikke kunne gjengi handlingsreferat fra bøkene, slik de ble presentert i gruppediskusjoner, og en hovedregel har vært å fjerne navn på verket og forfatteren. I noen av eksemplene fra bibliotekmaterialet og lyrikkutvalget har det likevel vært mulig å bruke navn på verk og forfattere fra samtalen, da

deres diskusjoner i gitte tilfeller ikke har hatt direkte konsekvenser for forfatterne eller verkene som ble vurdert, og at det for lyrikkutvalgets del da gjaldt eldre, internasjonale verk.

2.5 Reliabilitet, validitet og generalisering

De tre begrepene *reliabilitet*, *validitet* og *generalisering* kommer opprinnelig fra den kvantitative forskningstradisjonen. Skal de anvendes i en kvalitativ forskningstradisjon bør de presiseres og spisses inn mot denne (Fangen, 2010; Kvale & Brinkmann, 2011; Silverman, 2006). Mye av forskningsdiskusjonen knyttet til de nevnte begrepene har handlet om begrepene relevans for vitenskaper med et annet kunnskapsteoretisk grunnlag enn det naturvitenskaplige (Kvale & Brinkmann, 2011; Thagaard, 2013, s. 198). Enkelte forskere har forkastet begrepene helt, mens andre har vurdert dem til å være hensiktsmessige tross alt (se for eksempel Thagaard, 2013). Silverman (2006) bruker begrepene reliabilitet og validitet relatert til spørsmålet om forskningens troverdighet (s. 281) mens andre forskere har valgt å anvende begrepene som innarbeidet i metodelitteraturen (Fangen, 2010; Kvale & Brinkmann, 2009). Diskusjonene omkring begrepene relevans har også ledet til at mer erfaringsnære begreper er tatt i bruk. For eksempel foretrekker Thagaard begrepet *overførbarhet* heller enn generalisering, men har hentet tilbake begrepene reliabilitet og validitet i senere utgaver av metodeboken sin (Thagaard, 2009, s. 22; 2013).

Fordelen med å ta i bruk andre begreper enn dem med en naturvitenskapelig historikk, er at de i sterkere grad vil samsvare med og ha relevans for en kvalitativ forskningstradisjons epistemologiske utgangspunkt (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 270-271). Tillit og troverdighet overfor materialet handler om forfatter, leser, kontekst og materialets utforming, der kvaliteten vil gjenspeile forskerens etos, håndverk og tenkning. Dette vil avhenge av deltaker og av samspillet mellom forsker og deltaker, så vel som relevans for leseren. Et materiales tillit og troverdighet viser til hele forskningsprosessen og dets ulike deler (Kvale & Brinkmann, 2011).

Reliabilitet - tillit og troverdighet

I kvantitative studier handler reliabilitet særlig om at det å gjenta en forskningsprosedyre vil gi samme resultat (Andenæs, 2000, Thagaard, 2013). I den kvalitative forskningstradisjonen argumenteres det for at kriteriet om nøyaktig gjentakelse ikke er relevant for vurderingen av forskningens reliabilitet.

Fordi kvalitativ forskning er så nært knyttet til den konkrete konteksten den foregår i, vil verken observasjoner eller intervjuer være like om de gjennomføres flere ganger. Både forskere og deltakere vil møte hverandre ulikt til ulike tidspunkt i ulike sammenhenger: betingelsene vil være ulike (Thagaard, 2013, s. 200). Idealene som ligger til grunn for å sikre reliable og valide data oppfatter jeg imidlertid som sentrale, men det må presiseres hvordan disse forstås i et kvalitativt forskningsprosjekt.

Avgjørende for å kunne vurdere reliabilitet i kvalitativ forskning er å tilstrebe transparens i forskningsprosessen (Silverman, 2006). Tillit skapes ved å gi grundige, konkrete og presise beskrivelser av forskningsprosessen, og hvordan en har kommet fram til sine fortolkninger. Likeledes er refleksjon over kontekstens innvirkning på data, herunder hvordan data er produsert gjennom lydopptak og transkripsjon og siden presentert, viktige forhold. Refleksjon over min posisjon som forsker i feltet likeså. I hele avhandlingsprosessen har jeg kunnet diskutere framgangsmåter og analyser med veileder og andre forskere. Disse diskusjonene har også gitt mulighet for å se på egne analyser og vurderinger på nytt, og slik begrunne dem ytterligere, skape større nyanser i fortolkningene og ikke minst være tydelig på å skille mellom min og deltakernes utsigelsesposisjon. Dette er forhold som legges vekt på for å styrke tilliten til materialet (Thagaard, 2013; Silverman, 2006; Kvale & Brinkmann, 2011).

Materialets kvalitet viser seg også ved etableringen av tillitsrelasjonen mellom forsker og deltaker. Har deltakerne tillit til meg som forsker, er sannsynligheten for at de ikke holder tilbake sine meninger større. Selv om slike spørsmål vanskelig kan vurderes utenfor sammenhengen der forsker og deltaker møtes, er det min vurdering at deltakerne ikke har vært redde for å si sin mening i intervjuene. Mitt inntrykk var at deltakerne gjennomførte sitt arbeid på ordinær måte selv om jeg var til stede som observatør, og at de slik sett hadde tillit til at jeg ville ivareta materialet på en forskningsetisk forsvarlig måte. Om observasjonen ved biblioteket var organisert på en annen måte er mitt inntrykk om tillit her det samme.

Deltakerne har gitt uttrykk for de samme synspunktene i observasjonsmaterialet og i intervjuene. De har heller ikke virket bekymret for å stille spørsmål ved mine vurderinger, og har spurt når de ikke forsto begrepsbruken eller ønsket at jeg tydeliggjorde mine spørsmål. Deltakerne kunne også i samtalene minne om at dette var samtaler som foregikk i fortrolighet, og at situasjonen ga mulighet for spissformuleringer som ingen offentlig samtale kunne gjort. For meg var dette indikatorer på åpenhet, og på at de ikke holdt inne med synspunkter.

Avhandlingens ulike former for data ga mulighet for å utforske deltakernes synspunkter på flere måter. De tydeliggjorde en *konsistens* i holdninger og refleksjon, og

materialet tyder da også på at deltakerne seg imellom hadde tillit og respekt for hverandres synspunkter. Det ga åpenhet i gruppenes samtaler og diskusjoner.

Om reliabilitet, og også validitet, handler om ulike måter å objektivere et materiale på, og i den forstand gjør det mindre sårbart for det subjektive, formes også gode forskningsdata av at det er rom for subjektivitet (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 268-270). Som jeg var inne på i intervjubeskrivelsen kreves både fleksibilitet og struktur i forskningsprosessen, da denne i stor grad er avhengig av skjønnsutøvelse. Blir en for opptatt av objektivitet kan det «modvirke kreative fornyelser og variabilitet» som, hevder Kvale, «har bedre betingelser, når interviewer [kan] improvisere og følge lovende nye fornemmelser opp» (Kvale & Brinkmann, 2001, s. 272).

Validitet – fortolkningens gyldighet

Der reliabilitet handler om tillit til forskningen og forskningsprosessen, retter begrepet om validitet (gyldighet) seg til tolkningen av data. Hvor gyldige er tolkningene en kommer fram til? Hvor treffsikre er de i forhold til virkeligheten som er studert? Er de gyldige for det utvalget som er undersøkt (Silverman, 2011; Thagaard, 2013, s. 211)? Validitet relaterer seg til metodens funksjonelle kvalitet: Har metodene som er valgt bidratt til å undersøke det som var ment å undersøkes (Kvale & Brinkmann, 2011)? Mange av faktorene som styrker en undersøkelses validitet er de samme som er diskutert i forbindelse med begrepet reliabilitet. Transparens, gode begrunnelser og grundige beskrivelser av premissene for analyser og tolkninger er alle faktorer som kan gjøre det mulig for andre å vurdere rimeligheten av tolkningene og analysene (Kvale & Brinkmann, 2011, s. 270ff)

Forskningens validitet gjelder på et eksternt og et internt nivå. Den interne validitet handler om at resultatene kan begrunnes innenfor en konkret undersøkelse og dens premisser. Ekstern validitet relateres til om undersøkelsens resultater kan ha gyldighet i andre sammenhenger, og begrepet glir da i retning generalisering (Andenæs, 2000). I arbeidet med analysene og fortolkningenes rimelighet har det vært viktig å kunne diskutere analysene med fagfolk i og utenfor egen institusjon, kolleger og da særlig veileder.

Det å kunne sammenlikne det empiriske datamaterialet på tvers av gruppene har vært en målestokk for om sentrale begreper knyttet til kvalitet tillegges tilnærmet samme betydning hos deltakerne. Det gir god muligheten for å se analysene mot annen forskning og relevant teori, noe som har vært viktig. Hvordan avhandlingens materiale relateres til annen relevant

forskning eller teori, kan fortelle noe om forskningens gyldighet og rimeligheten i mine tolkninger.

Jeg har underveis i arbeidet med avhandlingen hatt muligheten til å presentere delanalyser på et medlemsmøte i Forfatterforeningen, ved Bibliotekshögskolan i Borås og for forskere og masterstudenter ved Institutt for Arkiv- bibliotek- og informasjonsvitenskap i Oslo. Det å presentere materialet i ulike relevante fagmiljøer har gitt en pekepinn om rimeligheten i mine fortolkninger. Tilbakemeldinger etter de ulike presentasjonene i prosessen tyder på at fortolkningene oppfattes som relevante, især fordi materialet retter seg mot profesjonelle litteraturlesere. Deltakernes kommentarer og refleksjoner underveis i prosessen tyder på det samme.

Sentralt for avhandlingens analyse er de tidligere omtalte idealtypiske kvalitetsperspektivene. Målet med dem har vært å beskrive bredden i måtene gruppene forholder seg til kvalitet på, og et viktig spørsmål blir da om disse perspektivene med rimelighet kan sies å være dekkende for gruppasvurderingspraksis. Med tanke på utvalg har jeg har forsøkt å tilstrebe dette gjennom gjentatte lesninger av materialet. Det har slik vært viktig at perspektivene har kunnet eksemplifiseres gjennom materialet.

Perspektivene er forsøkt relatert til ulike nivåer og dimensjoner av gruppenes praksis, og retter seg både mot hva som vurderes og hvordan. Bredde i tilnærmingene er forsøkt ivaretatt ved at diskusjoner om så vel gode, svake og middels gode bøker er med, refleksjoner og belysning av perspektiv innenfor disse. Er for eksempel noen temaer og 'handlemåter' dominerende i en gruppe, er det viktig at dette reflekteres innenfor perspektivene. Det har også vært viktig å gjøre analysene så nyanserte som mulig og gi rom for de ulike «stemmene». I innledningen og avslutningen av hvert analysekapittel kontekstualiseres de ulike perspektivene, samtidig som det fokuseres på deltakernes sentrale aspekter i deres skjønnsutøvelse.

At deltakere snakker om samme tekster i ulike deler av materialet, har gitt grunnlag for en sikrere tolkning av deres vurderinger, og samsvar mellom intervju- og observasjonsmaterialet er en indikator på at fortolkningene ikke er urimelige. I forlengelsen av dette kan en spørre seg om sannsynligheten for at den observerte vurderingspraksisen gjenspeiler en *reell praksis*. Et poeng her er at min tilstedeværelse og forskerrolle kan ha innvirket på deltakerne. Som jeg har tatt opp over er dette mitt inntrykk. Her kan likevel nevnes at jeg i min observasjon i biblioteket ikke har studert deltakernes samtaler med bibliotekets brukere.

Thagaard (2013) vektlegger i forbindelse med sin diskusjon av begrepet validitet viktigheten av å redegjøre for egen posisjon og relasjon til deltakerne, som kan ha betydning for fortolkningene. Er relasjonen mellom deltakere og forsker sterkt asymmetrisk, kan det gi grunnlag for andre tolkninger av materialet enn om relasjonen er mer likeverdig (s. 206-206).

Fangen (2010) bruker begrepet *katalytisk validitet* i relasjon til pragmatisk nytte, et begrep som relaterer seg til den innvirkning forskningens innsikt kan ha på informantenes praksis (Kvale & Brinkmann, 2011). Avhandlingens bidrag til et felt er relevant uansett kunnskapsteoretisk perspektiv, men blir kanskje særlig aksentuert i et pragmatisk perspektiv. I et nytteperspektiv handler validitet også om prosessen, og ikke kun om resultatet, som i intervjusamtalene, der det gis rom for å artikulere innsikt og mulighet for refleksjon. Som en av deltakerne sa: «Først når man begynner å snakke om temaene, blir man bevisst på hva man egentlig kan. Men også hva man ikke kan, og hva man skulle ønsket man kunne mer om.» (BD3). Samlet sett indikerer arbeidet med materialet gjennom ulike metoder tilpasset de enkelte gruppene en belysning av avhandlingens sentrale tematikk.

Overførbarhet – analytisk generalisering

Generalisering eller overførbarhet handler om mulighet for at ens tolkninger kan gjelde for andre, liknende sammenhenger enn dem en har studert (Fangen, 2010). Spørsmålet om overførbarhet avhenger i sin tur av om dette er undersøkelsens mål. Har undersøkelsen en mer deskriptiv enn analytisk karakter, blir spørsmålet om overførbarhet ikke det primære (Thagaard, 2013). I min sammenheng er beskrivelsen av praksisene helt vesentlig. Jeg vil likevel kort si noe om overførbarhet. I min sammenheng betegner det *analytisk generalisering*, det vil si en generalisering som «involverer en begrunnet vurdering av i hvilken grad funnene fra en studie kan brukes som rettleiding for hva som kan komme til å skje i en annen situasjon (Kvale & Brinkmann 2009, s. 266). En slik overføring er analytisk i det den baserer seg på en analyse av likheter og forskjeller mellom to situasjoner. Andenæs (2000) argumenterer for at generalisering må ses i lys av hvilken type resultat undersøkelsen gir, og hvem som er mottakere av resultatet. Resultatenes mottaker er like viktig som deres avsender (s. 288). Overførbarhet knyttes slik til relevans og kontekst, og argumentasjonen for overførbarhet bygger dermed på tykke beskrivelser av både enheter og hendelser (s. 305).

Spørsmålet om overførbarhet vil i denne avhandlingen variere mellom de ulike deltakergruppene og hvilken sammenheng en skal overføre til. Her vil en også kunne tenke seg ulike grader av overførbarhet. Arbeidet i Det litterære Råd er på noen områder så spesielt at det vanskelig lar seg overføre til andre situasjoner, det samme gjelder dets strukturelle

forhold med ni medlemmer. Samtidig vil resultatene kunne tenkes å ha relevans for senere sakkyndige utvalg som arbeider på liknende måter under liknende betingelser. Kanskje også om de ikke deler alle betingelsene. Samtlige deltakergrupper diskuterer, reflekterer og anvender kvalitetskriterier, og alle arbeider mer eller mindre eksplisitt komparativt i sine vurderinger. Det med tilstrekkelig kvalitet diskuteres i lys av det med utilstrekkelig kvalitet og så videre.

Spørsmålet om overførbarhet er et annet for bibliotekgruppa enn de andre gruppene. Her kan *representativitet* være et enklere kriterium å anvende for å se på muligheten for overførbarhet. Bibliotekarenes kvalitetsvurderinger skjer innenfor overordnede kulturpolitiske og profesjonelle verdirammer (se for eksempel Grøn, 2010; Smith, 2002). Overførbarhet vil i denne sammenheng bety at resultatene også kan gjelde for andre bibliotekarer og bibliotek, gitt at de er relevante for flere bibliotek enn det som er studert. En kan likevel tenke seg at forhold ved det bibliotek som her er studert gjør dem vanskelig overførbare, som bibliotekets størrelse, profil eller lokalisering. *Sannsynligheten* for at liknende vurderinger og perspektiver vil finnes i et folkebibliotek med en liknende gruppe bibliotekarer med samme utdanning innenfor samme samfunnsoppdrag, er til stede. Når annen forskning peker på liknende resultater, styrker det grunnlaget for å hevde at overførbarhet til liknende grupper er mulig.

Når alle deltakerne i avhandlingen foretar skjønsmessige vurderinger om litterær kvalitet, blir spørsmålet da også om resultatene kan si noe om forhold som er relevante for vurdering av litterær kvalitet i *andre* grupper. Om spørsmålet om overførbarhet knyttes til skjønnsutøvelsen – mer generisk kompetanse – kan en tenke seg at resultatene vil være relevante i andre felt der en arbeider med vurdering. Altså overføring på tvers av faggrupper og fagfelt, eksempelvis vurderingsarbeid innenfor andre grupper i kunst- og kulturfeltet, eller innenfor høyere utdanning som deler noen av de samme forutsetningene og ferdighetene.

Undersøkelsen av praksis i en bred sammenheng, via ulike aktører og metoder, gir et grunnlag for å studere relevans i liknende sammenhenger, selv om denne vil være knyttet til spesifikke sammenhenger og må undersøkes gjennom fortolkning av et gitt empirisk materiale.

Kapittel 3. Det teoretiske grunnlaget

3.1 Kvalitet og vurdering

Denne avhandlingen handler om praktisk vurdering av samtidens skjønnlitteratur innenfor noen gitte sammenhenger, med vurderingssamtalen i sentrum. Litterær kvalitet viser seg gjennom ulike aktørers praksis, i forhandlingen om samtidslitteraturens kvalitet. *Praktisk kunnskap* er underliggende i avhandlingens teorikapittel, uten at dette tematiseres i dybden, og kan med Sullivan og Rosin defineres som motsatsen til en ren teoretisk-kritisk holdning, som

remains insufficient to approach problems of decision and action. Practical judgment and argument are oriented toward not only understanding the world but also toward *acting in the world in order to render it ever more meaningful and better organized* – indeed, *more understandable in practice* (Sullivan & Rosin, 2008, s. 21)

Hos Sullivan og Rosin er utgangspunktet pedagogisk, samtidig som det vises til det felles grunnlaget all bedømmelse i praksis har. I tråd med dette er det et vesentlig poeng for Atle Kittang i *Diktekunstens relasjoner* (2009) at all vurdering av kunst er en utøvende virksomhet, «en sosial evne» som dels også får form av å være en «slags kunst» som krever oppøving – praksis (s. 84-91). Han forstår en slik vurdering av litteratur i motsetning til og som noe annet enn en ren «kognitiv verksemd» eller «vitskap». Vurdering er således en virksomhet som først og fremst har sin legitimitet «i praksis, ikkje i sin teori» (s. 84). Det praktiske utgangspunktet utelukker selvsagt ikke at aktørene som vurderer litterær kvalitet har teoretiske kvalifikasjoner som gjør dem bedre i stand til å utføre arbeidet de er satt til, eller at teori på noen enkel måte kan skilles fra praksis.

For å forstå og analysere vurdering av litterær kvalitet med utgangspunkt i situerte arbeidssammenhenger som involverer erfarne lesere, verkene de vurderer og konteksten dette skjer innenfor, har jeg behov for et teoretisk grunnlag som ivaretar denne kompleksiteten. Behovet har, sammen med målet om at deltakergruppens vurderinger skal kunne sammenliknes, vært avgjørende for mitt valg av teori. Følgelig har jeg valgt et teoretisk rammeverk som sier noe om relasjonen mellom estetikk, erfaring og skjønnutøvelse og som samtidig er åpent nok til å ivareta materialets mangfold. Et slikt grunnlag har jeg samlet sett funnet hos teoretikerne Richard Sennett, John Dewey, Rita Felski og Wayne C. Booth. Sammen bidrar de til en pragmatisk forståelse av kvalitetsvurdering av litteratur. Gjennom avhandlingens teoretiske grunnlag redegjør jeg også for sammenhengen mellom dette grunnlaget og fortolkningen av dets empiriske materiale.

3.2 Faglig skjønnsutøvelse som håndverk. Richard Sennett

Som samfunnsanalytiker viderefører Richard Sennett den pragmatiske tradisjonen fra William James og John Dewey.⁶⁶ I den følgende presentasjonen står hans bok *The Craftsman* (2008) i sentrum. Her undersøker og løfter Sennett fram de positive sidene ved det praktiske arbeidet i alminnelighet og håndverket i særdeleshet. Håndverkspraksis gir erfaring og innsikter som har overføringsverdi: «[T]he craft of making physical things provides insight into the techniques of experience that can shape our dealings with others. Both the difficulties and the possibilities of making things well apply to making human relationships» (Sennett, 2008, s. 289). Når Sennett knytter teknikk til erfaring – noe som umiddelbart kan virke fremmed – underbygger det hans poeng om at håndverk innebærer så vel manuelt arbeid som en sosial praksis. Teknikk forstås ifølge Sennett ikke som «a mindless procedure», snarere som «a cultural issue» med ferdigheter og kunnskaper «for conducting a way of life» (Sennett, 2008, s. 8). Hos Sennett er håndverksferdigheter dermed ikke forbeholdt tradisjonelle håndverksyrker vi forbinder med manuelt arbeid, håndverk «serves the computer programmer, the doctor and the artist; parenting improves when it is practiced as skilled craft» (Sennett, 2008, s. 9). Forbildene for denne brede forståelsen av håndverkerrollen ligger i den greske antikkens og middelalderens håndverkslaug. Det greske ordet for håndverker – *demiurg* – inkluderer ulike profesjoner situert mellom den herskende klassen og slavene. Håndverkerne hadde en samfunnsmessig praktisk rolle, og håndverkslaugene forpliktet seg til å gi opplæring og viderebringe ferdigheter og kunnskap, samt opparbeide erfaring til neste generasjon. Med en slik fastsettelse av håndverkerrollen blir motivasjonen – det som driver arbeidet – i mindre grad konkurranse med andre arbeidere som et kollektivt mål; å arbeide for samfunnets beste. Godt håndverk impliserer sosialisme, hevder Sennett med henvisning til Dewey (Sennett, 2008, s. 287).

Ett trekk Sennett framhever ved håndverket er at «craftmanship focuses on objective standards, on the thing in itself» (2008, s. 9). Han distanserer seg slik fra et syn på erfaring som ensidig følellesstyrt. «The idea of experience as a craft contest the form of subjectivity that dwells in the sheer process of feeling» (Sennett, 2008, s. 289).⁶⁷ Fokuset på objektet i min sammenheng vil handle om hvordan den som utøver skjønn anvender sine ulike ferdigheter i

66 Sennett plasserer seg selv innenfor den amerikanske pragmatiske tradisjonen, som i dag har vendt tilbake og spredt seg i Europa (Sennett, 2008, s. 287).

67 Slik står Sennetts bok *The Craftsman* i forlengelsen av boken *The Fall of Public Man* (1985), som kan forstås som en kritikk av opplevelseskulturens dominans over håndverkskulturen.

møte med verket som vurderes, som strategier for å fastholde visse sider ved verket. Et eksempel på en slik strategi vil være hvordan kriterier anvendes i skjønnsutøvelsen.

Til tross for at Sennett fokuserer på teknikk, materiale og standarder når han snakker om håndverkserfaring, avviser han ikke erfaringens subjektive side eller komponent. Helt fra den tidlige hermeneutikken ligger det i erfaringsbegrepet en spenning mellom erfaring og opplevelse:⁶⁸ «*Erlebnis* and *Erfahrung*. The first names an event or relationship that makes an emotional inner impress, the second an event, action, or relationship that turns one outward and requires skill rather than sensitivity» (Sennett, 2008, s. 288). Selv om Sennett i sitt verk er mer opptatt av erfaring enn opplevelse, «It's stress falls more on *Erfahrung* than on *Erlebnis*» (s. 288), understreker han likevel med sitt pragmatiske perspektiv en kontinuitet mellom de to aspektene: «these two meanings should not be divided» (s. 288).⁶⁹

Håndverkets dimensjoner

Med bakgrunn i at skjønnsutøvelse først viser seg i et praktisk og prosessuelt arbeid, argumenterer jeg i det følgende for at den praksisen avhandlingen studerer, vurdering med tanke på å avgjøre hva som er litteraturens verdi og kvalitet, med Sennett kan forstås som et håndverk.

Når jeg med Sennett forstår deltakerne som bidrar til avhandlingens materiale som håndverkere, er det med utgangspunkt i hans premiss om at arbeidet har en egenverdi. Som «an enduring, basic human impulse» har alle i seg «the desire to do a job well for its own sake» (s. 9). Det innebærer at deltakerne jobber med et mål for øye som ikke er utvendige. De drives av å ville gjøre et arbeid så godt som mulig for dets egen del, på dets egne premisser.

Håndverkerens arbeid fungerer ifølge Sennett dynamisk, som et samspill mellom tre ulike modi, eller «dimensions»: ferdigheter (skills), forpliktelse (commitment) og dømmekraft /vurdering (judgment) (Sennett, 2008, s. 9). Det betyr ikke at de representerer ulike faser i arbeidet, snarere dimensjoner, som det kan være hensiktsmessig å skille analytisk. I sin praksis beveger håndverkeren seg imellom dem. I avhandlingen fungerer dimensjonene samlet som en anvendelig referanseramme for å se de profesjonelle leserne som håndverkere.

68 Med den tidlige hermeneutikken forstås her Schleiermachers skille mellom erfaring og opplevelse (Krogh, 2009).

69 Et synspunkt som kan gjengis med Gadamer, der opplevelse ikke blir en umiddelbar sanseopplevelse, men også noe som kan ha varighet: «Noe blir en opplevelse når det ikke bare blir opplevd, men når opplevelsen av det får et bestemt ettertrykk som gir en varig betydning» (Gadamer, 2012, s. 89).

I tillegg til de tre dimensjonene vil den følgende presentasjonen vektlegge Sennetts refleksjon over det som skiller kunstneren fra håndverkeren. Selv om han primært er opptatt av håndverkeren gir hans beskrivelse av relasjonen mellom kunstneren og håndverkeren relevante perspektiver til avhandlingen. Det handler om at kunstkvalitet og håndverkskvalitet utgjør en spenning i det vurderingsarbeidet avhandlingen behandler, og at flere av deltakerne som bidrar til avhandlingens materiale selv er kunstnere.

Fordi avhandlingen er opptatt av kvalitetsvurdering innenfor kollektive praksiser, er også Sennetts analyser av forholdet mellom individ og felleskap interessante. Sennett påpeker at når håndverkeren (Mesteren) i renessansen blir kunstner og løsriver seg fra håndverkets kollektive referanseramme for i større grad å bli autonom; sin egen ytterste «lovgever» (Sennett, 2008, s. 65-74)

Ferdigheter, skjønn (judgment) og forpliktelse

Felles for håndverkets tre dimensjoner er at de alle involverer en gjensidighet mellom teori og praksis. «Every good craftsman conducts a dialogue between concrete practices and thinking; this dialogue evolves into sustaining habits, and these habits establish a rhythm between problem solving and problem finding» (2008, s. 9). God vurdering vil alltid forutsette både praksis og refleksjon.

Ferdigheter er generisk forstått «a trained practice». På den måten står begrepet i kontrast til den plutselige inspirasjonen: «The lure of inspiration lies in part in the conviction that raw talent can take the place of training» (Sennett, 2008, s. 37). Glassblåseren blir for Sennett eksemplarisk i framstillingen av hvordan håndverkerens ferdigheter utvikles og innøves. Den dyktige glassblåseren forholder seg til kunnskapen hun har akkumulert i erfaringen av tilsvarende situasjoner, og trenger derfor ikke veie glasset som fanges med pipen eller måle dets temperatur, hun vet intuitivt om glassmengden som fanges an er stort nok til det som skal lages. Ved å tenke gjennom hendene blir glassblåseren kjent med materialet, samtidig som hun åpner opp for hva som *kan* skje (Sennett, 2008, s. 174-175).

Skjønnsutøvelsen handler for Sennett om hva håndverkeren blir gjennom oppøvelse av ferdigheter (erfaring): i stand til å utføre det praktiske arbeidet uten å være avhengig av en eksplisitt og språklig refleksjon utenfor selve prosessen. Bedømmelse og vurderinger hos den profesjonelle leser skjer også på bakgrunn av innarbeidede ferdigheter, nærmest automatisk, som håndverkeren vil hun intuitivt kunne avlese materialet og avstemme sine handlinger optimalt i forhold til de samlede forutsetninger som ligger til grunn. Det handler om å ha oppmerksomheten på vurderingens hensikt, om å kunne se verkets utforming og muligheter,

ta hensyn til utviklingen i fagfeltet eller kunstnerskapet og forholde seg til institusjonelle rammefaktorer. Ved å beskrive håndverket som ferdigheter omtaler Sennett behandlingen av materialet i henhold til en *intensjon*, slik avhandlingen viser hvordan deltakernes individuelle vurderinger av et verk i en samtale har dets verdi og kvalitet som siktemål i en gitt ramme.

Et håndverks kvalitet springer ut av vurderinger foretatt på grunnlag av «tacit habits and suppositions» (s. 50). Ferdighetsutøvelse på et høyt nivå vil foregå som et dynamisk «interplay between tacit knowledge and self-conscious awareness, the tacit knowledge serving as an anchor, the explicit awareness serving as critique and corrective» (Sennett, 2008, s. 50). I behandlingen av et materiale vil en viktig vurdering være hva det kan tåle.

Godt skjønn forutsetter at en kan skille mellom mål, ideal, det beste på den ene siden, og godt nok på den andre. Motsetningen til den praktiske skjønnsutøvelsens avveiningsevne finner Sennett i besettelsen av det perfekte. Her er godt synonymt med ikke-godt-nok: «This is the crux of obsession: good and not-good-enough had become inseparable» (Sennett, 2008, s. 245). Besettelsen av det perfekte betyr at arbeidet kontinuerlig underlegges en standard, et sett kriterier for absolutt eller endegyldig kvalitet. Å være besatt av det perfekte er å signalisere at en ikke helt stoler på dømmekraften. Den som kun forholder seg til forhåndsgitte mål og standarder vil kunne hindre seg selv i å se andre og bedre muligheter. Eller det som er nytt eller nyskapende. Mot denne bakgrunnen skiller Sennett mellom å ha det absolutte og det funksjonelt praktiske som en rettesnor i arbeidet. Han bruker et eksempel fra skrivekunsten:

Thus, following the absolute measure of quality, the writer will obsess about every comma until the rhythm of the sentence comes out right [...] Following the measure of functionality, the writer will deliver on time, no matter that every comma is in place, the point of writing being to be read [...] To the absolutist in every craftsman, each imperfection is a failure, to the practitioner, obsession with perfection seems a prescription for failure. (Sennett, 2008, s. 45).

For Sennett er problematikken knyttet til håndverkerens grunnleggende ønske om å gjøre et godt arbeid, og besettelsen har verdi så lenge den er innrettet mot og styrt av arbeidet selv: «obsessing about quality is a way of subjecting the work itself to relentless generic pressure» (s. 245).

Ordet *commitments*, slik Sennett bruker det, kan bety forpliktelse og ansvar så vel som engasjement. I avhandlingen er det primært oversatt med *forpliktelse*. Forpliktelse vil i avhandlingens materiale selvsagt avhenge av sammenhengen deltakeren står i og arbeider innenfor, og rettes mot ulike nivåer og dimensjoner. Forpliktelse rettet mot materialet (verket) er å behandle det ut fra dets iboende muligheter og begrensninger, slik det foreligger. En kan

se materialets egen intensjon og der det ikke lever opp til denne. Når leseren på samme måte som håndverkeren er avhengig av sensitivitet i en vurderingssituasjon, kan forpliktelse handle om det samfunnsoppdraget en er satt til å forvalte, eventuelt andre institusjonelle forpliktelser og tradisjoner. I en kollektiv vurdering er en som leser i diskusjon med andre forpliktet til å kunne artikulere det en har lagt merke til i sine forberedelser.

Forpliktelse, sier Sennett, viser seg i to former som begge er knyttet til det å bedømme. I hverdagen bedømmer vi våre handlingers formålstjenlighet. Er det verdt å bruke tid på dette vennskapet, eller å lese denne boken? Å være forpliktet har med beslutninger knyttet til vårt eget liv å gjøre i en utadvendt betydning, i det at en er forpliktet til å følge normer og verdier utenfor oss selv: «We submit to a duty, a custom or another person's need, not of our own making» (Sennett, 2008, s. 176). Sennetts poeng er at håndverkeren gjennom forpliktelsen til det som ligger utenfor en selv opparbeider seg en særlig innsikt og ferdighet: «the skill of anticipation» (s. 177). Det som organiserer forpliktelsen og får oss til å mestre forventingen, er erfaringen en tilegner seg gjennom repetisjonen. Et eksempel kan være å likebehandle søkere i en søkeprosess, et annet å behandle et verk på dets egne premisser. For å avmekanisere handlingen må disse perspektivene innøves i praksis. Håndverkeren forstår at repetisjonen er rituell, ikke en mekanisk gjentakelse av en handling. Tvert imot fungerer den dynamisk og fornyende. I gjentakelsen blir en oppmerksom: «we are alert rather than bored because we have developed the skill of anticipation» (s. 177). Som i ritualet er repetisjonen i håndverket «persuasive», ikke «stale»; håndverkeren likner presten i forrettelse av messen idet han «anticipates each time that something important is about to happen» (s. 177). Innsikt om samspillet mellom vane og forventinger synes derfor viktig for den som skal vurdere godt.

Kunst og håndverk

Selv om ikke all skjønnlitteratur forstås og oppfattes som kunst, melder spørsmålet om hva som skiller kunst fra håndverk seg raskt i den profesjonelle vurderingen av litterær kvalitet. Med sin refleksjon over hva som skiller kunst og håndverk har Sennett bidratt til avhandlingens diskusjon om vurderingen av kunstnerisk kvalitet som noe annet enn håndverkskvalitet. Når dette spørsmålet adresseres av Sennett er perspektivet sosiologisk – så vel som kulturhistorisk. Sennetts utgangspunkt er at den kollektive tankegangen en finner i middelalderens håndverkslaug gradvis mister sin betydning med renessansens separasjon av kunstneren og håndverkeren. En forestilling som ifølge Sennett ennå preger oss: «The contrast still informs our thinking: art seems to draw attention to work that is unique or at least distinctive, whereas craft names a more anonymous, collective, and continued practice»

(Sennett, 2008, s. 67). Relasjonen mellom kunst og håndverk kretser hos Sennett omkring spørsmålet om *originalitet* som kunstens standard, og dermed også som en markør for den individuelle kunstneren. Fra å være et spørsmål om å definere kunst for å trekke skillet mot håndverkerens arbeid, handler spørsmålet for Sennett om behovet for å skape, om autonomi:

Though 'what is art?' is a serious and endless question, lurking in this particular definitional worry may be something else: we are trying to figure out what autonomy means – autonomy as a drive from within that impels us to work in an expressive way, by ourselves. (Sennett, 2008, s. 65).

Med denne forskyvningen tar Sennett opp sentrale spørsmål knyttet til vurderingen, slik den er utformet i mitt materiale.

Sennett viser hvordan håndverkeren skiller seg fra kunstneren på tre områder. Ved *handlingsrom* (agency): «Art has one guiding or dominant agent, craft has a collective agent» (Sennett, 2008, s. 73), der kunstneren enkelt sagt er sin egen autoritet og «lovgiver» og håndverkeren i større grad svarer til kollektivet, håndverkslauget. Den andre faktoren er *tid* (time): «the sudden versus the slow» (s. 73) da kunstnerens arbeidsmåte er knyttet til forestillingen om det som plutselig hender – inspirasjonen – mens håndverkerens tidskategori er det langsomme, det som gradvis utvikler seg gjennom utholdenhet. I den tredje, *autonomi* (autonomy): «Last, they are indeed distinguished by autonomy» (s. 73), peker Sennett på at kunstnerens autonomi fra renessansen av ikke nødvendigvis førte til større frihet eller uavhengighet fra den som vurderte: «the lone, original artist may have had less autonomy, be more dependent on uncomprehending or willful power, and so be more vulnerable, than were the body of craftsmen» (s. 73). Ved sin «originalitet» mangler kunstneren kollektivets beskyttelse. Den som betaler bestemmer også kunstens verdi: «If original in his labors, the artist lacked a collective shield, as the member of a community, against these verdicts. The artist's only defense against intrusion was, 'You do not understand me', a not entirely enticing selling point. Again there the workshop is a modern resonance: who is fit to judge originality? Maker or consumer?» (s. 67).

Innenfor avhandlingen er forestillingen om kunstnerens autonomi mindre vektlagt enn de to andre kategoriene, som hos Sennett i sterkere grad tilbakeføres til en forestilling om originalitet – et begrep som fortsatt er vanskelig å komme utenom når kvalitet skal diskuteres.

Ordet har sin opprinnelse i det latinske *origo*, som betyr opprinnelse, og betegner også nullpunktet innenfor et koordinatsystem. Forbindelsen mellom originalitet og det greske ordet for å skape er sentralt for Sennett, samtidig understreker han originalitet som markør for tid. I originaliteten brytes det en kan forutse (det sedvanlige) med det uforutsette. «Originality is a

marker of time; it denotes the sudden appearance of something where before there was nothing» (Sennett, 2008, s. 70). Den plutselighet som er konstituerende for originalitetsbegrepet står i skarp kontrast til håndverkerens langsomme utarbeidelse av sitt materiale: «The medieval goldsmith furnished proof of his worth through communal rituals, proof about the work's worth through the process of proceeding slowly and carefully. These are irrelevant standards for judging originality» (s. 71). Verken den langsomme, nøyaktige utarbeidelsen av et verk, eller arbeidets sosiale forankring og verdi, er altså standarder for å vurdere originalitet. Uten ytre målestokker for vurdering oppstår det dermed et paradoks i det at det originale i siste instans ikke kjennes igjen som annet enn originalt. Det originale som kriterium tilhører øyeblikket og det en *ikke* kjenner igjen. Originalitet kan forstås som at noe plutselig kommer til syne, et overrullende avvik i forhold til det man vet og kjenner til, slik det er historisk bestemt. Med den betydningen originalitet tillegges i vurderingen av kunstnerisk kvalitet synes Sennetts refleksjoner her å være viktige bidrag til avhandlingen.⁷⁰

3.3 Interaksjon og estetisk erfaring. John Dewey

I første del av teorikapitlet har jeg argumentert for at vurderingspraksis kan forstås som et erfaringsbasert håndverk som krever ferdigheter, forpliktelse og evne til å bedømme. I det følgende vil jeg utdype forståelsen av hva det vil si å erfare og betrakte estetisk. En avhandling som undersøker vurdering av skjønnlitteratur som en erfaringsbasert praksis vil i særlig grad ha behov for en forståelse for den estetiske dimensjonen ved kunsten og litteraturen.

Om Sennett er opptatt av håndverkerens erfaring, «the craft of experience» (Sennett, 2008, s. 289), er John Dewey opptatt av kunsterfaringen (art as experience), da som en særlig type helhetlig erfaring. Der Sennett betoner erfaringens mer objektive side, betoner Dewey i sterkere grad den subjektive opplevelsedimensjonen ved erfaringen. Her er det samtidig vesentlig å understreke at for Dewey kan verken skillet subjektiv/objektiv eller emosjonell/tankemessig opprettholdes. I kunsterfaringen handler det like mye om form som følelse. Dewey-kjenneren Alexander sier: «emotion is not what gets expressed; it is the manner of expression» (Alexander, 1987, s. 222). Om jeg med Sennett forstår mine deltakers skjønnutøvelse som håndverk, ligger det i bruken av Dewey en vektlegging av estetisk erfaring for å oppfatte kvalitet i litteraturen. Målet med anvendelsen av Dewey er like fullt det

⁷⁰ Sennetts refleksjon omkring originalitet er også anvendt i artikkelen «Forlagsredaktørers vurderingspraksis. Skjønnutøvelse som håndverk» (Oterholm & Skjerdingstad, 2013a).

samme som for Sennett: Å forstå og kunne beskrive deltakergruppens vurdering av litterære teksters verdier og kvalitet, beskrive gruppens praksis i relasjonen mellom leser, verk og kontekst og legge til rette for at deltakergruppens vurderinger kan sammenliknes.

Presentasjonen av Dewey faller i tre deler. Etter en kontekstualisering av Dewey presenteres hans begrep om estetisk erfaring, før jeg sier noe om hans diskusjon av begrepet skjønnsutøvelse eller praktisk vurdering (judgment) i lys av teorien om kunsten som erfaring. Jeg har valgt å se Deweys konsepsjon av estetisk erfaring i sammenheng med andre typer erfaring, praktisk og intellektuell, slik Dewey selv gjør (Dewey, 2008), og har også vektlagt oppmerksomhet og nærvær som viktige aspekter ved den estetiske erfaringen (Fehr, 2008). Høynet oppmerksomhet synes å være en virkning av estetisk erfaring, og inngår samtidig som en forutsetning for god vurdering (Engdahl, 1988).

Presentasjonen av denne delen av teorikapitlet er konsentrert rundt John Deweys *Art as experience* (2008). Jeg legger slik særlig vekt på de delene i verket som handler om den estetiske erfaringens utforming og virkemåte, sammenhengen mellom estetisk erfaring og vurdering (judgment). Kapittel 3, «Having an experience», der han behandler estetisk erfaring, og kapittel 13, «Critisism and perception», der han behandler persepsjon og begrepet vurdering, synes særlig relevante for avhandlingen.

Dewey i kontekst

Med pragmatisk estetikk forstår jeg i avhandlingen estetikken John Dewey (1859-1952) utformet i *Art as Experience* (2008), og som siden ble gjenopptatt og videreutviklet av blant andre Richard Shusterman. Pragmatisme som filosofisk retning oppsto i USA mot slutten av 1800-tallet og har fått en renessanse i nyere tid. Foruten Dewey var dens klassiske representanter Charles Sanders Peirce (1839-1914) og William James (1842-1910).⁷¹ Som filosofisk retning forsøker pragmatismen å løse filosofiske problemer på grunnlag av et syn på mennesket som et *aktivt handlende vesen* (av det greske *pragma* = handling). En viktig målsetning med denne tilnærmingen er å oppløse de mange dikotomier – skarpe skiller eller eksplisitte motsetninger – som har dominert og ifølge mange fordreid vestlig tenkning og livspraksis siden antikken. En følge av dette er at *kontinuitet*, snarere enn brudd og motsetninger, står sentralt innenfor pragmatismen generelt og for Dewey spesielt. Kontinuitet, ikke dualitet, er Deweys gjennomgående tenkemåte (A. M. Schoenbach, 2002; Shusterman, 2000, 2005). I forlengelsen av dette kan en med Ross Posnock beskrive det pragmatiske

71 Viktige representanter for den senere såkalte nypragmatismen inkluderer Richard Rorty (1931-2007), Richard Shusterman (1949-), Richard Bernstein (1932-) og Richard Sennett (1943-).

prosjekt som et arbeid for å erstatte «theory with practice, the a priori with contingency, clarity with shock [and] information with immersion» (gjengitt etter Schoenbach, 2012, s. 2).

Deweys mål for sin estetiske teori er todelt. Han ønsker å forstå hvorfor kunsten (i hans samtid) ikke lenger er en del av livet, og relaterer kunsterfaringen til all annen erfaring for så å gjenopprette det han ser som en tapt forbindelse mellom livet og kunsten. Ønsket om å gjenskape «the continuity of aesthetic experience with normal processes of living» (Dewey, 2008, s. 16) bunner i påstanden om en kontinuitet mellom kunsterfaringen og annen erfaring, og gjør det mulig å definere kunst som en særlig type erfaring knyttet til dens virkning.

I *Art as experience* utvikler ikke Dewey en helhetlig resepsjonsteori, men foregriper viktige problemstillinger innenfor den leserorienterte estetiske teorien (Fluck, 1999).⁷² Ved å definere kunst som erfaring plasserer Dewey seg i sterk opposisjon til den analytiske filosofiens verkorienterte kunstdiskurs (Shusterman, 2005), som kort presenteres her.

Den analytiske kunstfilosofien var opptatt av å definere, avklare og avgrense det estetiske objektet, for slik å kunne vurdere på et felles metodisk grunnlag (Shusterman, 2005, s.121). En av de mest innflytelsesrike representantene for den positivistisk grunngitte estetikken var Monroe Beardsley (1915-1985),⁷³ hvis anliggende var et mest mulig objektivt felles vurderingsgrunnlag for kunstkritikken (Beardsley, 1958).⁷⁴ For at dette skulle være mulig, måtte kunstobjektet tillegges «its own properties against which interpretation and judgment can be checked» (Beardsley, gjengitt etter Shusterman, 2005, s.127).⁷⁵ I tråd med de naturvitenskapelige idealene for vurdering burde alle objekter kunne behandles etter samme empiriske metode.

[I]n so far as the student of literature is interested in literary history or in describing and interpreting what he finds, he relies upon plain (though by no means simple) empirical methods. [...] His methods are not radically distinct from those used to give us any other empirical knowledge, knowledge about literary works is empirical knowledge in the same

⁷² Fluck peker på at både Wolfgang Iser og Jauss særlig inspireres av den tyngde erfaringen gis i Deweys estetikk (Fluck, 1999, s. 230). Også i Jan Mukařovskýs modell over objektets ulike funksjoner, utarbeidet i *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (1936), kan en finne forløpere til Dewey. Deweys beskrivelse av de ulike ferjepassasjerers blikk på New Yorks skyline er et godt eksempel (Dewey, 2008, s. 140). Her bør Marie Louise Rosenblatt spesielt nevnes som pionér innenfor utviklingen av resepsjonsteorien ved å bygge på Deweys begrep og refleksjon om interaksjon (se Rosenblatt 1994, s. 16 ff; Smidt, Vold og Oterholm, 2013; Booth, 1988).

⁷³ Som vist i innledningen er Beardsley stadig et referansepunkt i diskusjonen om kvalitet og vurdering også i norsk sammenheng (se for eksempel Andersen, 1987; Hagen 2004).

⁷⁴ For en systematisk gjennomgang av Beardsleys estetiske filosofi og dens positivistiske grunnlag, se Johannessen 1983 (Johannessen, 1983).

⁷⁵ Selv om Beardsley med sin positivistiske tilnærming til vurdering og kunst kan sies å representere Deweys motsats, er det grunn til å nyansere bildet noe. Om Beardsley var ute etter en mer objektiv kunstkritikk, var han opptatt av den estetiske erfaringen. På bakgrunn av Beardsleys artikkel «Aesthetic experience» (1982) utarbeider Mihaly Csikszentmihalyi en oppsummerende liste for den estetiske erfaringen (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990, s. 7).

sense as knowledge about Central African cultures, the surfaces of the planets, or the amazing physiological features of the flatworm (Beardsley, 1966, s. 13-14).

I motsetning til hvordan Beardsley her isolerer den litterære gjenstanden og gjør den lik andre gjenstander, så definerer Dewey kunst som en aktiv deltakende, livsforbedrende aktivitet (Dewey, 2008, s. 9 ff; Fluck, 1999, s. 230; Shusterman, 2005).

I Deweys perspektiv konstitueres dermed det estetiske i vår holdning til objektet eller omgivelsene (Fluck, 1999, s. 229), idet han ikke minst influert av filosofen og psykologen William James finner kunstens verdi og kvalitet ikke som iboende i objektet, men i «[what] the actual work of art does with and in experience» (Dewey, 2008, s. 9).⁷⁶ Kunst handler for Dewey om kunstens virkning og funksjon. For den analytiske kunstfilosofien handlet det tvert imot om «attempts to purify art from any functionality and thus place its worth apart from and above the realm of instrumental value and natural satisfaction» (Shusterman, 2005, s. 123). Målet med å utvikle en litteratur og kunstkritikk (vurderingspraksis) basert på vitenskapens forestilling om sannhet, førte til at objektet kom i forgrunnen, ikke erfaringen: «Privileging objective critical truth meant privileging objects» (s. 127). Verken kunstnerisk intensjon, kunstens affektive virkning eller dens forankring i situasjonen ble gyldige kriterier for å kunne avgjøre et verks kvalitet (Beardsley, 1958).⁷⁷ Med denne reduksjonen av vurderingskriterier kunne verk for Beardsley «exist as individuals», som «self-sufficient entities» (s. 127).

Med Dewey flyttes altså spørsmålet om kunstnerisk kvalitet, og dermed vurderingen av kvalitet, fra estetikken som disiplin til vår interaksjon med omgivelsene (Fehr, 1996, s. 107). I avvisningen av verket som selvtilstrekkelig entitet – som om det kan vurderes utenfor en gitt sammenheng – ligger nøkkelen til å forstå Deweys estetiske teori, samt hans behandling av vurderingsspørsmålet.

Naturen og hverdagen som estetiske grunnlag

Deweys kunstteori er en erfaringsbasert, naturalistisk estetisk teori. En generell teori om erfaring og en spesiell teori om kunst, med røtter i et naturalistisk menneskesyn, med både Aristoteles og Darwin som viktige forelegg (Sundin & Johannisson, 2005; Alexander, 1987). Mennesket betraktes som en levende organisme og dermed som en del av naturen. Som en del av våre omgivelser følger det at en som menneske er situert og ustanselig interagerer med

⁷⁶ Psykologen og filosofen William James er for øvrig bror av forfatteren Henry James.

⁷⁷ For en dokumentasjon av hvordan det affektive innenfor den litterære institusjonen i videste betydning er blitt systematisk nedvurdert til fordel for det kognitive eller intellektuelle, se Karin Littau: *Theories of Reading* (2006).

dem. Det gjør at «[e]xperience occurs continuously because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living.» (Dewey, 2008, s. 42). Ifølge Dewey finner vi kunstens grunnlag i den *biologiske rytmen* vi kommer inn i når vi samhandler med våre omgivelser: «Naturalism in the broadest and deepest sense of nature is a necessity of all great art, even the most religiously conventional and abstract painting, and of the drama that deals with human action in an urban setting» (Dewey, 2008, s. 156). Som en parallell til relasjonen med omgivelsene står vi som levende organismer i et aktivt, samhandlende og utvekslende forhold til et kunstverk. Parallellføringen mellom kunst og liv er til stede på alle nivåer i Deweys estetiske tenkning, og i kunstverket virker form og stoff tilsvarende sammen.

[Naturalism] in art means that all which can be expressed is some aspect of the relation of man and his environment, and that this subject-matter attains its most perfect wedding with form when the basic rhythms that characterize the interaction of the two are depended upon and trusted with abandon (Dewey, 2008, s. 156).

Sitatet er typisk for Deweys skrivemåte og hans tematikk. Kunstuttrykket har sitt grunnlag i naturen, det står i forbindelse med hverdagserfaringen og livet. Relasjonen mellom kunstens form og stoff sammenliknes av Dewey med det perfekte ekteskapets samhandlende rytme som både er avhengig av og gitt frihet (tillit) til tilbaketrekning. Kunstens «objektive» betingelse ligger slik i denne grunnleggende rytmen som preger all natur (Dewey, 2008, s. 151-158). Når den menneskelige eksistens og kunsten deler grunnleggende betingelser blir kunsterfaringen *den hendelsen der disse betingelsene skapes og gjenskapes*. Kunsterfaringen – om så bare for et øyeblikk – er der en kan erfare seg selv i kontinuitet med livet. Den er grunnleggende viktig for menneskelig overlevelse. I kunsterfaringen muliggjøres en erfaring som ikke er relasjonell, og som vi ellers bare (muligens) kan ha i dødsøyeblikket. Hos Dewey aktualiserer kunsten en helhetlig erfaring av kontinuitet som i sin tur skaper mental stabilitet (Fehr, 1996, 2008). I det følgende presenteres grunnlaget for en slik tankegang.

Kunst som erfaring: Å gjøre en erfaring⁷⁸

Den erfaringen Dewey beskriver som estetisk er helhetlig og skjer i den fullbyrdede persepsjonen av det enkelte kunstverk (Dewey, 2008, Shusterman, 2001; Fehr, 1996). Han understreker at det å erfare er noe alle gjør hele tiden, som mennesker står vi i en kontinuerlig strøm av erfaring. Problemet med de fleste av våre erfaringer er at de er ufullstendige og

⁷⁸ «Å gjøre en erfaring» er den norske oversettelsen på kapittel 3 i *Art as experience*. «Having an experience» viser til at handlingsaspektet, tilegnelsen av erfaringen, løftes fram.

oppdelte: «Things are experienced but not in such a way that they are composed into *an* experience.» (Dewey, 2008, s. 42). Når erfaringen ikke fullbyrdes oppleves den som usammenhengende, som atspredt. Det vi tenker, legger merke til, begjærer og mottar fra omgivelsene «are at odds with each other» (s. 42). For Dewey finnes det en bedre erfaring enn den oppdelte og fragmenterte.

In contrast with such experience, we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experience. A piece of work is finished [...]; a problem received its solution; a game is played through; a situation wheter that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation (Dewey, 2008, s. 42).

Uansett hvilken type handling vi utfører blir den til estetisk erfaring idet den fullbyrdes. Vi gjør en erfaring. I dagligtalen snakker vi om *virkelige erfaringer* når noe har gjort inntrykk på oss, den estetiske erfaringen trer da i en forstand ut av tiden og blir et varig minne: «There is that meal in a Paris restaurant of which one says ‘that was an experience’. It stands out as an enduring memorial of what food can be» (s. 43).

Skjematisk kan den estetiske erfaringen, fullbyrdelseserfaringens dynamiske struktur, beskrives i fem faser. Utgangspunktet er en situasjon som er karakterisert ved en gjennomgående kvalitet eller «stemning», og det som holder den estetiske kvaliteten sammen er av emosjonell karakter (2008, s. 48). I en situasjon preget av likevekt og balanse settes munterhet, frykt og forlegenhet i bevegelse, av en *impulsjon*, som innleder erfaringens andre fase. En fase Dewey beskriver som en bevegelse utover og framover, som involverer hele organismen og utgår fra livsbehov i såvel snever som vid forstand (s. 60). Impulsjonen kan, fordi den springer ut av våre grunnleggende behov og involverer hele organismen, *bare* betjenes eller svares på gjennom et aktivt forhold til omgivelsene. Tredje fase starter der våre livsbehov møter den ytre verden, i form av motstand eller nøytrale betingelser, og innleder en prosess som endrer (converting) motstand til fordelaktige handlingsalternativer «agencies» (s. 65). Prosessen er bevisstgjørende og meningsskapende. «Blind surge has been changed into a purpose; instinctive tendencies are transformed into contrived undertakings: The attitudes of the self are informed with meaning» (s. 65). Fjerde fase kan beskrives som en reflekterende prosess, der vi identifiserer motstanden og utarbeider måter å overvinne den på. Motstand skaper slik selvbevissthet. Femte fase avrunder med en rekonstruksjon, situasjonen endres i overensstemmelse med refleksjonens resultater. Som når et problem har funnet sin løsning

skjer en fullbyrdelse av impulsjonen, og en ny grunnsituasjon av likevekt og balanse er rekonstruert (s. 43).

Den fullbyrdede erfaringen kjennetegnes av et dynamisk forhold mellom det å gjøre og det å gjennomgå det man har gjort, samt det man påvirkes av og det man gjør: Relasjonen mellom det å gjøre og gjennomgå kan ikke beskrives som et rent mekanisk utvekslingsforhold, det er en reell forbindelse mellom dimensjonene «doing and undergoing». Den fullbyrdede erfaringen kjennetegnes av en kvalitativ enhetlighet som gjennomløper alle erfaringens fem faser (Dewey, 2008, s. 50-63). Dette er for Dewey en generell beskrivelse av dynamikken i en estetisk erfaring.

Estetisk erfaring og oppmerksomhet. Fullbyrdede erfaringer

Når Dewey snakker om ulike erfaringstyper – enten de er intellektuelle, estetiske eller praktiske – må de forstås i lys av at vi er aktivt handlende mennesker i verden som hele tiden fortolker og skaper mening. Det betyr at mening er knyttet til handlingers virkninger. Spørsmålet om hva noe *er*, enten det er en bok eller hammer, forskyves til hva *det gjør*, altså virkningen noe har. Mening i et slikt pragmatisk perspektiv er knyttet til forestilling om bruk, til konsekvenser og virkninger på og i omgivelsene (Fehr, 2008, s. 71).⁷⁹ Spørsmålet avhenger igjen selvsagt av hvilke muligheter eller potensialer vi ser i et objekt.

Dewey opererer med tre grunnleggende former for fullbyrdede erfaringer. De kan alle ha estetiske trekk, det estetiske er gitt ved enhver erfarings fullbyrdelse. Intellektuelle erfaringer fullbyrdes ved erkjennelse og kunnskap, praktiske ved handling og produksjon, og estetiske ved livsbekreftelse – livsintensivering.⁸⁰ Erfaringstypene skiller seg fra hverandre i sitt materiale (subject-matter). «The material of the fine arts consists of qualities; that of experience having intellectual conclusions are signs or symbols having no intrinsic quality of their own, but standing for things that may in another experience be qualitatively experienced (Dewey, 2008, s. 45).

Enhver fullbyrdet erfaring har uansett type tre karakteristika eller generelle kjennetegn: For det første at de er enhetlige ved «one single quality that pervades the entire

⁷⁹ Det pragmatiske meningsbegrepet opprinnelse finner en hos Charles Sanders Peirce: «Overvei hvilke virkninger av tenkelig praktisk relevans som vi forestiller oss at objektet for våre forestillinger har. Da er vår forestilling om disse virkningene hele vår forestilling om objektet» (Peirce, 1972, s. 49).

⁸⁰ Nathan Crick (2008) beskriver med Dewey tre erfaringstyper og deres funksjon: «If by intellectual experience we understand a thing while by aesthetic experience we appreciate it, by practical experience we treat a thing as a means to an end. In practical experience, we look beyond the thing to a future experience in which it can be used rather than dwelling on its qualitative or logical character» (s. 164).

experience in spite of the variation of its constituent parts» (s. 44), uten distinktive trekk, for det andre et fullstendig samvirke med omgivelsene og for det tredje at mål og midler er integrert.

Den estetiske erfaringen en får gjennom *kunsten* blir en absolutt kvalitet som ikke kan bestemmes representativt eller relasjonelt (se Eliassen, 2016b, s. 189). Den intellektuelle erfaringen kan nettopp det. Deweys poeng er at selv om kunnskap, «intellectual conclusions», ikke i seg selv «consists of qualities», som kunsterfaringen, kan tankerekken som føres til ende transformeres til en estetisk erfaring, og lede til endring. Det er når konklusjonen ikke retter seg mot noe utover erfaringen, men «is the consummation of a movement» at tankerekken vil oppnå «its own aesthetic quality» (s. 45). Når tankerekken fullføres leder kunnskapen «til estetisk erfaring, som i sin tur gir erkjennelse og tro, og leder til gode argumenter eller arbeidsprosedyrer. I estetisk mening er det først da vi har å gjøre med kvalitet» (Fehr, 1996, s. 105). Det samme resonnementet vil gjelde for den praktiske handlingen og erfaringen. Først når praktikerens fullfører sin handling, kan den oppnå sin egen estetiske kvalitet (se Dewey, 2008, s. 42).

Den helhetlige opplevelsen av en bevegelse mot fullbyrdelsen utgjør det estetiske i all erfaring. I forlengelsen av dette behandler Dewey også forhold som hindrer oss i å erfare estetisk.

The enemies of the esthetic are neither the practical nor the intellectual. They are the humdrum; the slackness of loose ends; submission to conventions in practice and intellectual procedure. Rigid abstinence, coerced submission, tightness on the one side incoherence and aimless indulgence on the other, are deviation in opposite directions from the unity of an experience (Dewey, 2008, s. 47).

Det tilfeldige og det rigide eller regeltro, det er ifølge Dewey det han polemisk kaller den estetiske erfaringens farligste fiender, det som avskjærer oss fra å fullbyrde en handlingsrekke.⁸¹ Som sedvanlig er det viktig for Dewey å balansere mellom ytterpunktene. Noen ikke-estetiske erfaringer er resultat av at handlinger på den ene siden er for løst og tilfeldig sammenføyde og på den andre for stramt organisert. Erfaringens deler har da kun «mechanical connection with one another» (Dewey, 2008, s. 47). Erfaringer der en underkaster seg konvensjonene, viser for stor tilbakeholdenhet, opptrer for raskt (mekanisk) i vår framferd og utførelse, og hindrer oss i å oppnå estetisk erfaring.

81 Skjønnsutøvelse vil kunne beskrives som en praktisk handling – med tilhørende erfaring. Et vesentlig kjennetegn ved skjønnsutøvelsen er dermed at den er en målrettet handling (jfr. Crick, 2008).

Kvalitet som erfaring av nærvær

Selv om både intellektuelle og praktiske erfaringer kan ha estetiske trekk, er den estetiske erfaringen for Dewey en privilegert form for fullbyrdet erfaring. Kunsterfaringen er privilegert fordi den representerer en *intensivering* og *rendyrking* av den helhetlige erfaringens generelle kjennetegn. Det som skiller kunsterfaringen fra annen erfaring er at det i erfaringen skjer et sammenfall mellom hva den er og dens virkning og hensikt.

Hvor skal en gå for å finne den eksemplariske, helhetlige og fullbyrdede erfaringen spør Dewey retorisk, før han svarer: «Not to ledger-entries nor yet to a treatise on economics or sociology or personnel-psychology, but to drama or fiction» (Dewey, 2008, s. 49). Erfaringens betydning («nature and import») kan «be expressed only by art, because there is a unity of experience that can be expressed only as an experience» (s. 49).⁸² Den estetiske erfaringen er utelukkende innrettet på egen utfoldelse som helhetlig. Alexander (1987) formulerer det slik: «The telos of experience is the aesthetic. The aesthetic marks the fulfillment of the possibilities of experience for funded expressiveness and intrinsic value» (Alexander, 1987, s. xiv).

Den estetiske erfaringens kvalitet handler om økt tilstedeværelse hos den som erfarer. Nathan Crick (2012) formulerer det i sin bok *Democracy and Rhetoric: John Dewey on the Arts of Becoming (Studies in Rhetoric/Communication)* slik: «The purely aesthetic thus freely inhabits the moment without allowing ‘outside’ concerns to guide perception and attention – whether those concerns are instrumental or emotional» (Crick, s. 164). Fehr sier det enda tydeligere: «Den handling den estetiske erfaringen innebærer, er å gjøre nærværende. Det å persipere et estetisk objekt medfører at en føler seg nærmere seg selv og sitt eget liv» (Fehr, 2008, s. 82). I forlengelsen av dette vil jeg utvikle poenget om den estetiske erfaringen som en særlig type nærværserfaring. For Dewey avhenger aktualiseringen av nærvær av en særlig innstilling i erfaringsapparatet, som hindrer en i å bevege seg eller gli videre til en ny gjenstand eller artefakt. Det vil si at den intensivering som skjer i den estetiske erfaringen like mye er av kvalitativ art; en kunne si den er av innstillingsmessig art. Det er selve prosessens fullbyrdelse som særmerker den estetiske betraktningmåten. Premisset er at interaksjonen mellom individet og omgivelsene også normativt skal få det til å vokse og gro i henhold til sin bestemmelse om å gjøre livet bedre for andre og seg selv (for eksempel Dewey 2008, s. 122). Den ikke-estetiske erfaringen vil motsatt ikke generere en slik nærværserfaring – ikke være skapende og endrende. Livet er på den ene siden utsatt og sårbart fordi det kan rammes av

⁸² I den norske oversettelsen av *Art as Experience* er erfaring her oversatt med opplevelse (Bale, 2008, s. 202).

noe, på den andre siden kan det «gro når det skjer en overgang til en utvidet balanse mellom organismens energier, og de forhold som den lever under» (Fehr, 2008, s. 120). Fehr beskriver den estetiske erfaringen som at den «bærer i seg en fornemmelse av helhet, dybde og ro» (2008, s. 120). De muligheter erfaringen aktualiserer, og hvor «the whole creature is alive» (Dewey 2008, s. 33) er i siste instans en vitalisering av selve livet. På den måten viser den til en handling som både er vurderende og nytende, tenkende og sansende på samme tid (Bale, 2009, s. 18). Erfaringen av dybde og ro er en erfaring av mental likevekt. En slik erfaring kaller «pragmatikerne for verken kunnskap eller sannhet, men for tro (belief)», sier Fehr, før hun tilføyer: «Når en stabiliserende fase følger etter en fase med konflikt kan vi snakke om tro, eller om kunst eller kvalitet» (Fehr, 1996, s. 101). Estetisk kvalitet betegner slik hos Dewey ikke kriterier som skiller mellom godt og dårlig, kvalitet er snarere et substansielt nærvær som bare finnes som

opplevelse eller erfaring av en bestemt art. Denne erfaringen er knyttet til fornemmelsen og den direkte kommunikasjonen med kroppens liv. Kvalitet har å gjøre med balanse og ro i vårt kroppslige univers (...) Den eksisterer bare som mulighet og er ikke mulig på annen måte enn at den muliggjør et godt liv (Fehr, 2008, s. 79).

Premissene i det siterte er at kvalitet finnes der som potensiale, noe som ennå ikke er aktualisert som «noe eksisterende», eller som Fehr sier, «bærer av en mulighet». Det er ennå ikke blitt «et indeks eller et symptom» (s. 79). Enhver språklig aktualisering og tolkning vil redusere det potensiale som ligger i fornemmelsen, omdanne det til en relasjonell erfaring. Fornemmelseserfaring er en bevissthet som er forbundet med språket, men som går forut for det. Først i språkliggjøringen skaper en skiller, og artikulasjonen blir slik forutsetningen for dømmekraften eller vurderingen.

Som en fornemmelseserfaring, ennå ikke språkliggjort, synes den estetiske erfaringen å ha mange likhetstrekk med den poetiske refleksjonen om oppmerksomheten som Horace Engdahl (1988) foretar i sin traktat *Om oppmärksamheten*. Også når Engdahl beskriver konsekvensene av manglende estetiske erfaringer og manglende oppmerksomhet, synes de å dele et idémessig grunnlag med den pragmatiske tradisjonen Dewey står i.⁸³ Manglende oppmerksomhet – tilstedeværelse – synes å ha mye til felles med det Dewey beskriver som fiender av det estetiske (Dewey, 2008, s. 47).

83 Den tyske filosofen Martin Seel som Fehr (2008) henviser til, setter likhetstegn mellom estetisk persepsjon, intuisjon og oppmerksomhet. Fehr påpeker selv hvor viktig oppmerksomhet (awareness) er i den pragmatiske tradisjonen (Fehr, 2008, s. 79-82).

Med Johan Gottfried Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1792) som forelegg reflekterer Engdahl (1988) over oppmerksomheten. Herder undersøker det han kaller «Besonnenheit», en grunnleggende egenskap ved sjelen, og Engdahl kommenterer at begrepet vanligvis oversettes med refleksjon, men «av Herders beskrivning att döma är det en tankeform som har sin rot i uppmärksamheten.» (s. 8). Engdahl tenker seg ordene og språket som spor etter en opprinnelig oppmerksomhet. På mystisk – eller poetisk – vis kan oppmerksomheten avleses i språket. Språket synes å ha en evne til å framkalle, produsere eller inneha oppmerksomhet, bestående av tegn med ikonisk kvalitet, og ikke kun indeksikale, påpekende tegn. Med sin konnotasjon til det religiøse ikonet finner en i dette en forestilling om noe substansielt nærværende i framstillingene, i tråd med ikonets hellige representasjon.

Engdahl går videre ved å beskrive oppmerksomhetens kjennetegn som nettopp vanskelige å beskrive eller lokalisere. Dens prinsipp er verken passiv eller aktiv, verken ren inspirasjon eller ekspirasjon. Snarere en grunnleggende form for beredskap eller mulighet.

Vi kan inte föreställa oss uppmärksamheten som en neutral observation. Snarare fastnar min blick på någonting, och det kan vara svårt att avgöra om jag ger eller tar emot mening, om jag upptäcker eller projicerar [...] Den är förtätad och ögonblicklig och den skickar min tanke i en ny riktning. I det jämngrå spelet framför mina ögon har någonting gjort tecken [...] Men i uppmärksamhetens ögonblick finns ännu inget bestämt subjekt att foga til något bestämt predikat, vilket omdömet förutsätter. Snarare har vi påträffat den zon ur vilken subjekt och objekt framträder och skiljs (Engdahl, 1988, s. 8).

I sin poetiske utlegning bestemmer Engdahl med Herder oppmerksomheten på en måte som minner om Deweys konsepsjon om estetisk erfaring før den aktualiseres og artikuleres. I likhet med oppmerksomheten finner vi ikke den estetiske erfaringen før den når sin avrundning i kommunikasjonen, i en ikke-avklart mellomposisjon, der kontinuitet og forbindelse er det sentrale. I erfaringen er en verken aktiv eller passiv. Erfaringen tilhører persepsjonen og interaksjonen, der en mottar og projiserer, fullfører en bevegelse, og der avrundingen alt er en ny begynnelse.

Vurderingsevnen, evnen til å kunne skille, forutsetter i den utlegning Engdahl gjør av Herder, oppmerksomhet. Så essensielt synes oppmerksomhet å være at konsekvensene av mangelen på den er store. Oppmerksomhetens funksjon, sier Engdahl, er å hindre «en forhastad klarhet, som språkets automatiska rörelse genom de invanda termarna [...] Brist på uppmärksamhet visar sig hos en människa genom att hon blir konventionell. Den visar sig hos en teori eller en vetenskap genom att alt stemmer» (s.14). Oppmerksomheten forhindrer den mekaniske effektiviteten. Oversatt til min sammenheng kan det handle om at deltakerne som skal vurdere litterær kvalitet ikke anvender regler eller mandat på en formalistisk måte, eller

slutter å legge merke til det som ikke stemmer overens med deres vante lese-måter.⁸⁴ Om en sammenholder det Engdahl ser som konsekvenser av manglende oppmerksomhet med det Dewey anfører som fiendene av det estetiske, blir forbindelsen mellom deres tenkemåte tydelig: konvensjonelle og uselvstendige handlinger. I den betydningen blir kunsten ikke bare viktig for økt livskvalitet, men også for evnen til å vurdere godt. Det dagligdagse ordet «oppmerksomhet» ser på denne måten ut til å kunne løfte fram viktige innsikter i den skjønnsmessige vurderingen: For det første handler det om ettertanke og refleksjon i motsetning til en bestemmelse basert på det som umiddelbart framstår som klart; for det andre om å kunne forvalte eller følge opp det som også er en allmenn erfaring, det som ikke stemmer i en situasjon. Som ideal synes oppmerksomheten å ha gyldighet for lesning i bred forstand, om det så er litteraturen eller situasjonen som leses.

Her har poenget vært å se forbindelsen mellom oppmerksomhet og estetisk erfaring, ikke en innplassering av Engdahl i en pragmatisk tradisjon. I Engdahls lesning av oppmerksomheten hos romantikeren Herder kan en nok se en større aksentuering av oppmerksomhetens forbindelse til det ubestemmelige – uttrykt gjennom øyeblikkets figur – enn hos Dewey. Oppmerksomheten blir det som plutselig inntreffer, det ubeskrivelige. Om en aksentuerer øyeblikket og det plutselige, åpner det likevel for en betoning av oppmerksomheten og den estetiske erfaringen som en forbindelse til kunsten, slik det ble antydnet hos Sennett. Det som skiller kunst fra håndverk er nettopp hvordan de representerer ulike tidsopplevelser, «the sudden versus the slow» (Sennett, 2008, s. 73), tidsutstrekning – så vel den metodisk, langsomme som den brå innskytelsen – knyttes til oppmerksomhet som en form for beredskap.⁸⁵ Ved å knytte den og estetisk erfaring til konsekvens, der mangel på oppmerksomhet gir konvensjonell eller mekanisk handling, forstås oppmerksomhet nettopp som *handling*. Oppmerksomhet, eller mangel på det samme, gjør noe.

Vurdering som individuell persepsjon og sosial handling

Dewey behandler spørsmålet om vurdering og kritikk i et eget kapittel innenfor sin teori om erfaring og kunst. Problemstillingene knyttet til vurdering og kritikk kan hos Dewey imidlertid ikke alene forstås i lys av at det er individuelle domfellelser. En må også ta i betraktning at skjønnsmessige vurderinger er sosiale handlinger.

84 Det er dette Anders Lindseth kaller diskrepanserfaring (Lindseth, 2012).

85 I sin forståelse av oppmerksomhet henviser Moi til mystikeren Simone Weil, som knytter begrepet til verbet *attendre*, vente: «Fremfor alt må tanken være avventende i forhold til det den ser på. Den må ikke søke noe, men være klar til å ta imot i sin nakne sannhet» (Weil, gjengitt etter Moi, 2013, s. 17).

Når Dewey utvikler sin argumentasjon om kritikken og kritikerens rolle, har han først og fremst den profesjonelle kunst- og litteraturkritikeren i tankene (Schoenbach, 2002). Da denne avhandlingen studerer ulike profesjonelle leseres vurderingspraksis, har det vært hensiktsmessig å betone det som kan forstås som Deweys mer generelle betraktninger om vurdering og vurderingspraksis. Hans teori er utarbeidet i en tid da kritikken etableres som akademisk, vitenskapelig disiplin, hvor ifølge Schoenbach (2002) «[w]ithin this context, the authority implied by literary judgments both determined and was determined by the rise of literary studies as a field of knowledge that sought to be taken as equal in rigor and importance to the science» (Schoenbach, 2002, s. 117).⁸⁶ Vitenskapens idealer om vurdering og domfellelse synliggjør en tankegang i konflikt med pragmatismens tankegang mer generelt og Deweys konsepsjon av estetisk erfaring spesielt.⁸⁷ Konflikten kan enkelt uttrykkes som en konflikt mellom vurdering som domfellelse og vurdering som skjønnsutøvelse (Schoenbach, 2002, s. 118).

På denne bakgrunn har jeg særlig lagt vekt på to tematikker: Den første er forholdet mellom det subjektive og objektive grunnlaget for vurderingen også i behandling av kunst- og litteratur. Den andre handler om kriterier og kriterieanvendelse i vurderingen. Hvilken funksjon har kriteriene i en kritisk vurdering når horisonten for vurderingen like mye er å formidle og tilrettelegge for andres erfaring av kvalitet, som å felle en estetisk dom? Hvordan skal kritikeren kunne uttale seg med både autoritet og åpenhet, være ikke-normativ i sin vurdering? Dette er et viktig spørsmål for Dewey (Fehr, 2008; Shusterman, 2001).

Dewey starter sitt kapittel om kritikkens betydning med å slå fast at kritikk ikke bare i sin opprinnelse, men også som mental forestilling, er vurdering og bedømmelse: «Criticism is judgment ideally as well as etymologically» (s. 302). I kritikken av kunst og litteratur vil bedømmelsen (judgment) alltid være en del av den fullførte estetiske persepsjonen (s. 302). For å forstå hva kritikk er, må en gå inn i hva som konstituerer vurdering som sosial handling og erfaringsbasert verkkritikk.

Kritikerens sosiale roller deler egenskaper med både formidleren og dommeren. Går en til ordet *judgment*, er det i sin latinske opprinnelse forbundet med jussen og

86 Schoenbach (2002) sier: «In the diverse context of pragmatic modernism (including legal theory, philosophy, literature, and literary criticism), the confident work of assigning values and making order is troubled by questions about what constitutes judgments» (s. 110).

87 I boken *Pragmatic modernism* definerer Schoenbach (2014) den pragmatiske modernismen i lys av dens holdning til modernismens viktigste kjennetegn, «bruddet» og bruddestetikken. «If we define modernism broadly as the aesthetic response to rapid change historical, geographical, political, artistic – then pragmatic modernism suggests an approach to change that is entirely distinct from the standard idea of modernism – as-break» (Schoenbach, 2012, s. 3).

lovanvendelsen: «*judicare*, from *judic-*, *judex* judge, from *jus* right, *law* + *dicere* to decide, say – more at just, diction». (Judgment, 2018). I etymologien forbindes den juridiske og estetiske betydningen av å vurdere. All type vurdering med tanke på å trekke en konklusjon, bygger på sosial autoritet (Schoenbach, 2002, s. 119). Dewey understreker at både jussens og kunstkritikkens vurderinger kommer med autorative utsigelser på grunnlag av «merits and demerits» (Dewey, 2008, s. 303). Det er dette dilemmaet Dewey utdyper når han advarer så vel dommer som kunstkritiker mot farene som følger med autoritet og makt.

Desire for authority (and desire to be looked up to) animates the human beast. Much of our existence is keyed to the note of praise and blame, exculpation and disapproval. Hence there has emerged in theory, reflecting a widespread tendency in practice, a disposition to erect criticism into something «judicial» (Dewey, 2008, s. 303).

Ved at kunstkritikken i teori og praksis tar for mye etter den juridiske måten å bedømme på, kan resultatet bli en svak vurdering. Deweys mistro til det han kaller lovbasert (judicial) vurdering – som han sammenligner med det 18-århundredes regelestetikk, bunner i at den ikke er forankret i kritikerens egen, selvstendige vurdering i møte med verket, men lener seg på ulike former for autoritet utenfor persepsjonen. Av det følger at «Perception is obstructed and cut short by memory of an influential rule, and by the substitution of precedent and prestige for direct perception (Dewey, 2008, s. 303).⁸⁸ Ingen forhåndsbestemte regler eller kriterier, kanoniserte verker, preferanser for visse teknikker, estetiske retninger eller skoler kan erstatte den direkte persepsjonen til den som vurderer. Det ville være å gå utenom det enkelte verk som vurderes: «obtuseness in perception can never be made good by any amount of learning, however extensive, nor any command of abstract theory, however correct» (Dewey, 2008, s. 302).

Det avgjørende for Dewey er at den som er satt til å vurdere stoler på sin egen vurdering, ikke på en normativ diskurs om kvalitet (Dewey, 2008, s. 302). Resultatet av en slik ytre styrt vurdering vil bli uselvstendig og forenklende og uttrykkes i fraser som «praise and blame, exculpation and disapproval» (s. 302). Mer generelt hevder Dewey at «it is safe to assume, I think, that reliance upon rules is a weakened, a mitigated, version of a prior, more direct, admiration, finally become servile» (s. 301). Deweys kritikk av «The blundering ineptness of much that calls itself judicial criticism» (s. 308) framsettes for at det grunnleggende arbeidet med verket ut fra den estetiske persepsjonen ikke må bli skadelidende.

⁸⁸ Dewey henviser til regelestetikken på det 18-århundredes som eksempel (Dewey, 2008, s. 304).

I forlengelsen av det som her er sagt er det naturlig i min sammenheng å betone den *selvtilliten* som skal til for å vurdere godt – av Dewey sett på som noe institusjonelt gitt og samtidig formet av vedkommendes sosiale posisjon og nettverk (se Schoenbach, 2002). En profesjonell lezers institusjonelle mandat eller samfunnsoppdrag og sosiale trygghet vil paradoksalt nok utgjøre forutsetningen for en selvstendig vurdering. Selvstendighet i vurderingen handler også om at en ikke blir servil. Her kan det Dewey kaller fiender av det estetiske forstås som en overgivelse av selvstendighet.

Dewey kritiserer ikke bare den judisielle, men også den subjektiverte, for personlige kritikken, den kritikken han betegner som impresjonistisk. I Deweys samtid oppstår den som en reaksjon på at den lovbaserte kritikken opererer med «false notions of objective values and objective standards» (s. 308). I møte med en tro på objektive ytre standarder som grunnlag for vurderingen, ble det lett «for the impressionist critic to deny there are objective values at all» (s. 308).⁸⁹ Fordi den legalistiske vurderingspraksisen «has virtually adopted a conception of standards that is of an external nature» har den impresjonistiske «assumed there are no criteria of any sort» (s. 308). Konsekvensen er i praksis «a denial that criticism in the sense of judgment is possible» og en antakelse om at «judgment should be replaced by statements of the responses of feelings an imaginary the art objects evokes» (s. 308). I sum gjør det kunstkritikken irrelevant om vurderingen ikke kan forankres utenfor opplevelsen, da kan en umulig uttale seg med noen form for autoritet. Den rent subjektive, sansebaserte bedømmelsen anerkjenner ikke at kunsten, og dermed vurderingen av denne, er historisk og sosialt situert og foranderlig. Den som vurderer godt, derimot, «judges the impression that occurs at a certain hour of his own history by considering the objective causes that have entered into that history» (s. 309). For Dewey er kunsten dypt sosial og inngår i vårt kulturelle liv med dets dynamikk og endringer (s. 336).

All vurdering springer ut av både sosial autoritet og direkte persepsjon av det enkelte verket og kan alltid testes av andre «in their direct perceptual commerce with the object» (Dewey, 2008, s. 312), den er aldri nøytral. Vurderingsspørsmålet er for Dewey, som Schoenbach (2002) påpeker, komplekse handlinger som «cast the neutral ideal of judgment into an endless set of negotiations with social power and social experience» (s. 121).

Deweys løsning på vurderingens innebygde spenning mellom vurdering som domfellelse og utforskning er å skille mellom en normativ og en deskriptiv definisjon av vurdering: hvordan den bør være. «It cannot be safely assumed at the outset that judgment is

⁸⁹ Et sentralt eksempel på den impresjonistiske kritikken henter Dewey fra den franske kritikeren og dramatikerens Jules Lemaître (1853-1914) (Dewey, 2008, s. 308).

an act of intelligence performed upon matter of direct perception in the interest of a more adequate perception. For judgment has also a legalistic meaning and import» (Dewey, 2008, s. 303). Sitatet uttrykker en presis definisjon av hvordan den gode vurderingen bør være, men rommer samtidig den sosiale usikkerheten vurderingen er forlent med.

Når Schoenbach (2002) fortolker Dewey på dette punktet påpeker hun at Dewey signaliserer usikkerhet i henhold til å skulle bestemme hva en god vurdering *er*. Den gode vurderingen skjer i den direkte persepsjonen av materialet, men om den er god kan ikke fastholdes før en har innsett at vurdering også handler om anvendelse av autoritet i en sosial sammenheng. Det betyr derimot ikke at idealet (målet) for en god vurderingspraksis ikke kan formuleres eller oppnås: «Dewey seems to wish his reader to arrive *eventually* at an understanding of judgment [as] an act of intelligence performed upon direct perception in the interest of a more adequate perception» (Schoenbach, 2002, s. 121). Det en må ta innover seg er at en ren vurdering (judgment) utenfor en sosial situasjon verken er mulig eller ønskelig. Først gjennom en slik erkjennelse kan en utøve en profesjonell vurdering med en adekvat form for autoritet, mellom den legalistiske kritikkens ytre autoritet og den impresjonistiske kritikkens mangel på troverdighet. Målet er ikke en endelig domsavsigelse, men en fornyelse:

Judgment that is final, that settles a matter, is more congenial to unregenerate human nature than is the judgment that is a development in thought of a deeply realized perception. The original adequate experience is not easy to attain; its achievement is a test of native sensitiveness and of experience matured through wide contacts. A judgment as an act of controlled inquiry demands a rich background and a disciplined insight (Dewey, 2008, s. 304).

Den vurdering som er *final* kan sammenliknes med den uformede menneskenaturen, i den forstand at den ikke er i organisk eller åndelig utvikling.⁹⁰ Deweys ideal om god vurdering er den domfellelsen som utvikles på bakgrunn av en fullstendig realisert persepsjon, som bærer med seg noe av den kvaliteten som den originale erfaringen ga. I en slik domfellelse er det fortsatt en forbindelse mellom kunsterfaringen og vurderingen.

Lykkes en som kritiker viser det seg for det første ved at en bevarer en form for opprinnelig sensitivitet i møte med verket, og for det andre i en erfaring som har modnet i møte med andres vurderinger og ulik kunst: «native sensitiveness» og «experience matured through wide contacts» (s. 304). Forståelsen av de to aspektene i vurderingen bygger her på Schoenbachs utlegninger. I tråd med Deweys prinsipper for god kritikk forstås «native sensitiveness» i retning av «intelligence, perceptiveness, a comfort with artworks, and a self-

90 Idiomet «unregenerated human nature» har også religiøse og åndelige konnotasjoner. Det mennesket som ikke er fornyet, verken åndelig eller ideologisk, er uformet.

confidence in one's readings of them». Frasen «experience matured through wide contacts» forstås som en utvidet, faglig involvering i feltet en vurderer innenfor (Schoenbach, 2002, s. 125). Når Dewey oppsummerer den ideelle kritikken peker han på hvor viktig det er å balansere mellom en «controlled inquiry» og «a consuming informed interest» (s. 314). Uten «a natural sensitivity connected with an intense liking for certain subject-matters» vil en forbli på utsiden av det en vurderer. Kritikeren vil «be so cold that there is no chance of his penetrating the heart of a work of art» (s. 314). Dewey legger her god distanse til den desinteresserte lesningen en forbinder med Immanuel Kant. Nærmer en seg verket mer gjennom det emosjonelle, må det likevel finnes en kontroll. Opplevelsen må være informert. Kritikken må bære «the insight that is the product of a rich and full experience» (s. 314). Dewey utdyper hva han her legger i en fullstendig og rik erfaring i denne sammenhengen:

this informed interest signifies acquaintance with the tradition of his particular art; an acquaintance that is more than knowledge about them since it is derived from personal intimacy with the objects that have formed the tradition. In this sense acquaintance with masterpieces, and less than masterpieces, is a 'touchstone,' of sensitiveness, though not a dictator of appraisal. For masterpieces themselves can be critically appreciated only as they are placed in the tradition to which they belong (Dewey, 2008, s. 314).⁹¹

Rik erfaring, som for Dewey er grunnlaget for god vurdering, er kunnskap bygd på at en selv har gjort seg kjent med tradisjonen. Kunnskap om tradisjonen kan ikke erstatte «personal intimacy with the objects that have formed the tradition» (s. 314). Skal en vurdere verk i en tradisjon, må en ikke bare kjenne til det som er godt, men også det som ikke er godt. En vurdering av kvalitet er dialektisk: kvalitet kjennes på bakgrunn av ikke-kvalitet. Men mesterverk må også vurderes innenfor tradisjonen de tilhører.

Kriteriene og deres funksjon i vurderingen

Dewey avslutter sin diskusjon om spenningen mellom en ytrestyrt, lovbasert versus en impresjonistisk kritikk med å utdype hvilken funksjon kriterier har i vurderingen. Uten kriterier står en i fare for å ende på impresjonistisk grunn, mens en i anvendelsen av kriterier som forskrifter eller objektive målestokker ikke foretar skjønnsmessige vurderinger (Dewey, 2008, s. 311).

Deweys poeng i denne sammenhengen er at kriterier står i erfaringens tjeneste.

Kriteriene er «the result of an endeavor to find out what a work of art is as an experience: the

91 Musikkforsker Anne Danielsen illustrerer i sin artikkel «Nyskapende, sterkt og kompetent! Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre populærmusikalske sjangre» Deweys poeng. Å kjenne til det særegne ved tradisjoner og sjangre og hvordan ulike kriterier kan ha ulik betydning innefor disse er vesentlig for god vurdering (Danielsen, 2016).

kind of experience which constitutes it» (Dewey, 2008, s. 313). Om en drøfter forholdet mellom form og substans i et kunstverk, mediets betydning i kunsten eller hva som er det «the nature of the expressive object» (s. 313), følger kriteriene som et resultat av undersøkelsen en foretar av det enkelte verk. Kriteriene « [a]s far as the conclusions are valid, they are the of use instrumentalities of personal experience, not as dictations of what the attitude of any one should be» (s. 313). Han vil unngå å foreskrive en normativ kritikk, da kriterier først og fremst tydeliggjør erfaringen en har av et verk. Foreskrevne kriterier vil alltid kunne få deg til å stole mindre på egen erfaring og persepsjon. Kriteriene hjelper leseren til å artikulere en dypere og mer presis forståelse/erfaring av verket. Oversatt til min sammenheng, der den kollektive samtalen står i sentrum, blir kriteriene en del av den muntlige samtals varierende former. Det er i samtalen de ulike formene for artikulering av erfaring, presentasjon, parafrase, revisjon, utprøving og reformulering, at litteraturens kvaliteter aktualiseres, og kriterienes kvaliteter settes i spill. Oppsummerende sier Dewey: «Stating what a work of art is as an experience, may render experiences of particular works of art more pertinent to the object experienced, more aware of its own content and intent. This is all criterion can do» (s. 313).⁹² Hvilke premisser skal verket vurderes etter? Hvilke kriterier er de mest dekkende for kunstopplevelsen? Om undersøkelsen av verket i lys av visse kriterier ikke fører fram, må en komme opp med bedre kriterier ved «improved examination of the nature of works of art in general as a mode of human experience.» (s. 313).

I avhandlingen er det avgjørende hvordan deltakerne samtaler i den profesjonelle vurderingssamtalen, herunder hvordan kriteriene anvendes, for å studere deres praksis. Om de med Dewey anvender kriterier som «rules or precriptions» (s. 313) og feller en dom over et verk, eller om de tilrettelegger for selvstendig estetisk erfaring hos andre (s. 312). Ved å undersøke verkets særtrekk i lys av foreliggende betingelser, situasjon og verdier kan kritikken «be of assistance in the direct experience of others, as a survey of a country is of help to one who travels through it, while dicta about worth operate to limit personal experience» (s. 313),⁹³ og Deweys ideal blir da en kritisk og tilretteleggende vurderingspraksis.

Hos Dewey henger kriterier og vurdering sammen med spørsmålet jeg stilte innledningsvis i kapitlet: Hvordan holde en vurdering åpen, ikke bli normativ, og samtidig

92 Her er det uklart om Dewey med «its own content and intent» henviser både til verket og erfaringen av det.

93 Survey har i ordboken flere betydninger. Det handler både om å fastsette verdi, samle inn data ved en spørreundersøkelse og å undersøke noe svært nøye. (Survey, 2018)

kunne utsi en dom med autoritet? Relasjonen mellom åpenhet og lukkethet – forstått som avsluttethet – er gjennomgående, og i diskusjonen om estetisk erfaring formulerer Dewey spenningen mellom disse posisjonene med følgende formulering: «Where everything is already complete there is no fulfillment» (Dewey, 2008, s. 22). Et tilsynelatende paradoks er at det som alt er avsluttet, ikke lenger kan fullføres: «...a world that is finished, ended, would have no traits of suspense and crisis, and would offer no opportunity for resolution» (s. 22). Uten en form for motstand, utsatthet, vil interaksjonen med omgivelsene ha stoppet opp. I en dynamisk samhandling med omgivelsene er kunstkritikerens vurderingspraksis avhengig av en form for åpenhet, det er her fornyelsen i praktiske handlinger og estetiske erfaringer ligger. Rekreasjonen ligger i den fullbyrde erfaringen. I sin latinske grunnbetydning (*recreate*) – å gi nytt liv – dekker begrepet den fornyelsen som skjer i det daglige. En kommer til krefter ved å frigjøre seg fra nettopp det daglige. I dette perspektivet vil en normativ domfellelse basert på forhåndsbestemte kriterier forstås som avsluttet, og i siste instans ikke gi mulighet for å ta en adekvat avgjørelse i møte med det kunstverket en skal vurdere.

I *Education and Democracy* er diskusjonen omkring begrepsparet åpenhet og lukkethet nært forbundet med vanen og våre muligheter for ikke å bli mekaniske i våre handlinger (Dewey, 2008, [1916]). Innenfor Deweys helhetlige kunstteori finnes en analogi mellom hvordan den beste erfaringen oppnås og hvordan den beste vurderingen utføres. Svaret er en balanse mellom ytterpunkter, den estetiske erfaringens mulighet for endring og vekst oppstår når en balanserer mellom indre slapphet og for stor kontroll (Dewey, 2008, s. 47). Tilsvarende er den beste vurderingen verken utvendig regelstyrt eller uten kriterier.

Med en eksplisitt henvisning til Aristoteles idé om den gyldne middelvei understreker Dewey viktigheten av balanse i sin tenkning. Her ser han balansen som et bestemmende mål for så vel det etiske som det estetiske området: «Some such considerations perhaps induced Aristotle to invoke the ‘mean proportional’ as the proper designation for what is distinctive for both virtue and the aesthetic» (Dewey, 2008, s. 47).

Ved å beskrive Deweys kritiker som en retoriker understreker Fehr det etiske aspektet ved den rollen kritikeren har.

Kritikeren peker i retning av verdi. Hun sier: Her finnes det kvalitet. Når kritikeren peker på kvalitet og står fram som en levende legitimering av den, bidrar det til å skape offentlighet. Kritikeren er med en mer klassisk terminologi en retoriker. Gjennom å etablere seg selv som etisk utsigelsesinstans (gjennom å skape sin egen ethos) bidrar retorikeren til å skape det offentlighetens rom, det «torg» der demokratiet utfordres og gjenerobres (Fehr, 1996, s. 103).

I en samtale om vurdering som favner ulike deler av det litterære feltet virker Deweys vektlegging av kritikerrollen som ikke kun domfellende, men også formidlende og påpekende, relevant. Ikke minst fordi det som studeres er den pågående samtalen der en forhandler om kvalitet. Rommene deltakerne diskuterer og vurderer litterær kvalitet i kan forstås som en deloffentlighet, med ulike profesjonelle lesere som til dels agerer som retorikere, slik Fehr beskriver.

Når en behandler den estetiske persepsjonen er det lett å glemme at Deweys teori har et samfunnsanliggende. Den estetiske erfaringen er en feiring og en manifestasjon av «the life of a civilization» (Dewey, 2008, s. 329). Problemstillingene knyttet til vurdering og kritikk kan dermed ikke alene forstås i lys av at det er individuelle domfellelser. Dette aspektet er relevant fordi det er her kunstens samfunnsmessige nytte viser seg. Som en intensivering av fullbyrdelseserfaringens karakteristiske trekk avgir estetisk erfaring en norm for erfaring generelt: Den viser oss hva erfaringen kan og bør være – helhetlig, integrert, tilfredsstillende – og angir dermed et ideal innretningen av samfunnet bør ha som målsetning å bidra til virkeliggjøring av. Kunst kan altså betraktes som en opprettholder av et ideal om menneskelig eksistens som helhetlig og fullbyrdet. I dette ligger kunstens og estetikkens samfunnskritiske og livsforbedrende potensial.

3.4 Etisk vurdering og retorikk. Wayne Booth

Det sentrale temaet i avhandlingen er den profesjonelle vurderingssamtalen slik den foregår når samtidens skjønnlitteratur vurderes i praksis. Hvordan kommer en gruppe profesjonelle lesere i felleskap fram til litteraturens kvaliteter og verdier? Hvordan kan gruppers vurderinger beskrives og sammenliknes? Der Dewey fikk avslutte med etiske overveielser relatert til retorikk, utdyper jeg disse problemstillingene med Wayne Booths bok *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* fra 1988. Booths bok kan tilby en retorisk forankret, metodisk tenkemåte og et tilhørende vokabular som er relevant for å beskrive leseres samtalebaserte diskusjoner og varierte respons på litteraturen. Om Sennett har håndverkserfaringen som utgangspunkt og Dewey kunsterfaringen, betoner jeg med Wayne Booth i sterkere grad leserens perspektiv og vurderingen som en særlig form for konversasjon eller samtale. Booths horisont er, som hos Sennett og Dewey, pragmatisk.

The Company We Keep, som kom ut på slutten av 1980-tallet, kan leses som Booths oppgjør med *formalismen* som dominerende perspektiv innenfor litteraturvitenskapen.

(Egeland, 2015).⁹⁴ Allerede i etterordet til andreutgaven av Booths kanskje mest anerkjente verk innenfor litteraturvitenskapen, *The Rhetoric of Fiction*, erkjenner han at også hans egen måte å vurdere litteratur på har vært for snever: «I am shocked at the confidence my younger self sometimes shows in reporting how we respond [to certain novels]» (Booth 1983, s. 420).⁹⁵ Med *The Company We Keep* blir Booth sentral i det som i litteraturvitenskapelig sammenheng betegnes som den *etiske vendingen* (Federico, 2016, s. 118 ff; Jost, 2006).⁹⁶

Vending mot den etiske diskursen innenfor kritikken betyr at litteraturen må studeres med henblikk på det menneskelige livet i dets bredde. Litteraturen har så vel sosiale som demokratiske verdier, og litteraturkritikk målbærer en demokratisk holdning, sier for eksempel Reuben Brower, fordi kritikk rett og slett handler om å skille mellom ulike verdier (Brower, gjengitt etter Federico, 2016, s. 117). Slik blir den etiske kritikken stående i opposisjon til nykritikkens tanke om kritikken som objektiv: «Objective criticism is about cultivating a reader's awareness of the poetic uses of language and the ways in which great poets coax meaning from structure, metaphor, paradox, ambiguity, irony» (Federico, 2016, s. 117).

Booth (1988) beskriver den komplekse prosessen med å komme fram til litteraturens verdier langs to hovedspor. For det første blir samtalen for Booth en ideell måte å beskrive hvordan vi sammen med andre finner fram til litterære teksters verdier og for det andre utforsker Booth, som bokens tittel antyder, leserens relasjon til litteraturen som ulike former for vennskap eller kompaniskap (Booth, 1988, s. 49ff).

Coduction. Skjønnsutøvelse som forhandling

Alt i bokens innledning slår Booth fast at han ikke anvender begrepet etisk i tilknytning til det å vurdere litteratur for å bedømme etter visse moralske standarder. Han er ikke opptatt av etikk som «quite limited moral standards», etikk må forstås i lys av våre menneskelige karaktertrekk. Kort sagt handler ordet etikk for ham om den menneskelige etos eller karakter.

94 Selv om boken *The Rhetoric of Fiction* har et annet fokus, er poenget at den står i kontinuitet med Booths senere verk, også *The Company we Keep* (Federico, 2016; Jost 2006). I forlengelsen av dette kan det også, med Federico, påpekes at «Booth was trained at the University of Chicago in the 1940s, by the so-called Neo-Aristotelians (also called the Chicago School). These critics wanted to establish a different critical methodology from that of the New Critics, one based on Aristotle's Poetics» (Federico, 2016, s. 124).

95 Sitatet er hentet fra etterordet til den andre utgaven av boken: *The Rhetoric of Fiction* (Jost, 2006, s. 10).

96 At denne vendingen også preger den norske litterære offentligheten, tyder en intervjuundersøkelse blant norske skjønnlitterære redaktører på. I undersøkelsen anvender en av redaktørene vennskapsmetaforen for å beskrive sitt perspektiv på kvalitet. (se Oterholm & Skjerdingsstad, 2013b).

For us the ethical must cover all the qualities in the character, or ethos of authors and readers, whether these are judged as good or bad. Since we have no other term of this range of appraisals («characterological criticism»? «Psychic criticism»? «Behavioral criticism»? «Temperamental criticism»? «personality criticism»?), «ethical» must serve. (Booth, 1988, s. 8).⁹⁷

Som Boothkjenner Jost (2006) viser, er Booths holdning til litteraturen («topical method») først og fremst retorikerens (s. 12-14). Det kommer til syne i hans beskrivelse av leserens relasjon til verket og at en etisk tilnærming til litteraturen primært er «concerned with the communicative situation of reading» (Federico, 2016, 123). Booths prosjekt er dermed ikke et narratologisk prosjekt, det har snarere et retorisk og relasjonelt fokus. Spørsmålet er hvordan en leser skal få overbevist andre lesere om å se verket fra eget ståsted: Hvordan skal en hvilken som helst leser få en annen leser til å se verdiene en har sett i et gitt verk? Ifølge Booth kan ikke verdivurdering av litteratur beskrives adekvat, verken gjennom en induktiv eller deduktiv logikk, holdning eller betraktningssmåte (Booth, 1988, s. 44ff). Både induksjon og deduksjon har, til forskjell fra den erfaringsbaserte vurderingen, sannhet og sikker kunnskap som sin horisont. Den etiske vurderingspraksisen beskriver Booth med nyordet *coduction*.⁹⁸ Med *coduction* signaliserer han for det første at vurdering er en handling vi foretar i felleskap, «a communal enterprise rather than a private», og for det andre at vurdering også skjer uten å appellere til regler eller bruke tidligere vurderinger som har satt presedens, som hos «judges who do not have even a roughly codified set of presidents to guide them» (Booth, 1988, s. 72).

Ut fra sin etymologi er *coduction* en samhandling som synliggjør, trekker ut og leder fram til: «*co* ('together') and *ducere* ('to lead, draw out, bring, bring out')» (Booth, 1988, s. 72). Ordet lar seg vanskelig oversette, men synes å ha mye til felles med ordet «forhandling» under forutsetning av at enhver forhandling er unik og erfaringsbasert, der utfallet er usikkert.

En verdivurdering av litteraturen er på en annen måte enn en håndverksvurdering forbundet med usikkerhet. I all sin kompleksitet vil vurdering av litterær kvalitet «include our sense of the human worth of our encounters with individual works, and not just our sense of the craftsman's skill» (Booth, 2006, s. 186).⁹⁹ En beskrivelse av vurdering, som i seg selv er verdiladd, må ta høyde for «the subtle, complex process through which we come to know

97 I en note kommenterer Booth at ord som «moral» og «ethical; Character as an ethical term (in contrast to a literary character», nærmest har forsvunnet fra litteraturstudiet, «in the later twentieth century» (Booth, 1988, s. 8).

98 Jeg har i teksten valgt å bruke det engelske begrepet *coduction*, ikke konstruere en norsk variant.

99 Her presiserer Booth at «our sense of the craftsman's skill, of course, can also be considered under ethical categories: consciousness, free creativity and so on» (Booth, 2006, s. 346).

artistic worth» (s. 186). Konseptet *coduction* kan oppsummerende beskrives som et åpent samvær mellom litteraturen og leseren, som igjen danner utgangspunktet for en kontinuerlig vurdering eller samtale om litteraturens verdier. Derfor kan møte med litteraturen sammenlignes med møtet med både filosofer og teologer: «The company we keep with philosophers and theologians, like the company we keep with literary works, is inherently interminable: not resolvable with either inductive or deductive reasoning but profitably continuable in the kind of conversation I have dubbed ‘coduction’» (Booth, 2006, s. 192).

Fordi vurdering av litteratur er grunnleggende erfaringsbasert, blir den også grunnleggende komparativ. Vurderingen av ethvert litterært verk skjer derfor «against a backdrop on my long personal history of untraceably complex experience of other stories and persons. Thus my initial acquaintance is comparative even when I do not think of comparison» (Booth, 1988, s. 70-71). Booths forslag til hvordan vi kommer fram til fortellingens verdier er derfor: «I suggest that we arrive at our sense of value in narrative in precisely the way we arrive at our sense of value in persons: by *experiencing* them in an immeasurably rich context of others that are both like and unlike them.» (Booth, 1988, s. 70). Analogien mellom det menneskelige og litterærere «møtet» peker framover mot en av Booths sentrale metaforer for vår relasjon til tekstene, *vennskapet*, som jeg kommer nærmere inn på.

Her vil jeg først kort kommentere den vekt Booth legger på at vurderingen både er komparativ og betinget av den unike situasjonen. I likhet med Dewey avviser Booth at vurdering handler om å sammenlikne verk mot universelle, allmenne standarder. Ved likevel å knytte vurderingen så sterkt til det komparative, uten å tape den enkelte situasjonen av syne, understreker Booth (1988) at den både er unik og allmenn. Når en fastsetter litteraturens verdier kommer det som et resultat av «a direct sense that something now before us has yielded an experience that we find comparatively desirable, admirable, lovable or, on the other hand, comparatively repugnant, contemptible or hateful» (s. 71). Om det å sammenlikne er det første steget på vei mot en generalisering, gjør verdivurderingens situasjonsbestemte karakter den likevel enestående. Enhver generalisering eller allmenngjøring må derfor ta høyde for at det finnes unntak. Erfaring kan alltid komme til å korrigere et standpunkt. Som Jost (2006) uttrykker det: Det finnes «No Unyielding Generalizations without Exception – or in short, ‘Experience Required’» (s. 13). Når vi artikulere eller forbereder oss på å artikulere vår erfaring av verket vi har lest, i møte med andre mer og mindre erfarne lesere, synliggjør vi verkets verdier. Booth oppsummerer det som ligger i begrepet *coduction* nærmest som et *credo*. Når vi sier at dette eller hint verket «seems to me among the better (or weaker) ones, or the best (or worst). Here are my reasons», inviterer vi til en åpen, vedvarende

forhandlingssituasjon. «Every such statement implicitly calls for continuing conversation: How does my coduction compare with yours?» (s. 72-73).¹⁰⁰ Vurdering som begrunnet forhandling er idealet for Booth. Det forteller selvsagt ikke i hvilken grad leseren (også profesjonelle) artikulere sine grunner eller om det alltid er nødvendig for å vurdere adekvat.

Som intersubjektiv, sosial handling kan ikke en vurdering «be performed with confidence by a person alone» (s. 73). Det er i møte med andres vurderinger at ens egen verdifastsettelse vises: «The validity of our coductions must always be corrected in conversation about the coductions of others who we trust» (s. 73).¹⁰¹ Booth minner oss her om at verks verdier kan endre seg i begrunnede, tillitsbaserte samtaler med andre, men også i gjensyn med det vi allerede har lest. Et eksempel Booth trekker fram handler om hvordan Ken Kesey's roman *Gjøkeredet* for ham over tid endret sin verdi: «My own estimate of this novel has diminished steadily on each new encounter, either with the text or in conversations about it, especially conversations with female readers» (Booth, 1988, s. 75).

Den åpenheten som ligger til grunn for en slik samtale – også den ideelle samtale – peker på vurderingens relativitet og usikkerhet innenfor en epistemologisk horisont. Litterær verdi kan ikke uttrykkes i form av absolutt kunnskap eller som påstander i streng forstand: «Coduction can never be 'demonstrative', apodictic it will not persuade those who lack the experience required to perform a similar conclusion» (s. 73). Argumentet eller begrunnelsen er som den litterære erfaringen selv, i siste instans henvist til å appellere til erfaringen – ens egen så vel som andres. Uten noen felles erfaring eller kunnskap lar en seg ikke overbevise. I skyggen av argumentet kan en hevde at vurdering kan ende opp i ren subjektivism. Booth vier derfor et helt kapittel i boken *The Company We Keep* til å argumentere imot det han kaller «The Threat of Subjectivism» (Booth, 1988) (jfr. avhandlingen, s. 113).

Vennskap

Booths viktigste metafor for hvordan vi vurderer og responderer på litteraturen vi leser, er vennskap.¹⁰² Selv om Booths metodiske og systematiske tenkemåte er det primære i denne

100 I norsk sammenheng beskriver Bale vurderingen i prosautvalget på en måte som ligger tett opp til Booths: Vurdering «dreier seg om å konfrontere antatt relevante kriterier med konkrete verk, gjennom en diskusjon mellom ideelt sett kompetente, men potensielt sett uenige samtalepartnere» (Bale, 2001, s. 130).

101 Tanken om den korrigerende samtalepartnere eller felleskapet har en lang tradisjon i den amerikanske pragmatismen. I det hele tatt kan Booths etiske perspektiv gjenfinnes i det Richard Bernstein kaller det pragmatiske etos (Se Bernstein, 1991).

102 For Booth finnes det selvsagt andre, konkurrerende sett av metaforer vi kan snakke om litteraturens kvaliteter og verdier gjennom: Som et alternativ til å snakke om litteraturens verdier i analogi til hvordan vi vurderer ulike venner kan vi omtale det som «solving puzzles» eller at bøker «become worlds to be entered into» (Booth, 1988, s. 170).

sammenhengen, og ikke de konkrete kategoriseringene av vennskap, vil jeg likevel bruke litt plass på å beskrive dem. Særlig fordi Booths vennskapsmetafor er nært forbundet med tanken om litterær vurdering som forhandling, kan en gjennomgang være klargjørende for hans måte å tenke erfaringsbasert vurdering på. Ved å utvikle et språk om litteratur i analogi til hvordan vi snakker om og vurderer ulike venner, tar vi i bruk et vurderingsspråk vi allerede er familiære med. Å søke et språk som kan beskrive våre relasjoner til «the various authors we encounter, as we read [...] will lead us naturally to the sort of conversation in which every human being is already highly practiced: that is to metaphorical talk about what kind of live encounter a given reading experience is like» (Booth, 1988, s. 169). Å snakke om grunner til at vi foretrekker dette, og ikke det andre, vennskapet, er noe som (potensielt) ligger nær oss.

Booths tanke om at vår relasjon til litteraturen kan forstås som vennskap, er forankret i Aristoteles dydsetikk og hans tre grunntyper for vennskap: det første «of pleasure», det andre «of profit or gain» og det tredje «of a kind of company that is not only pleasant or profitable, in some immediate way, but is also good for me for its own sake» (Booth, 1988, s. 173). Det vennskapet Booth som Aristoteles setter høyest, er av det tredje slaget (Aristoteles, 1996; Booth, 1988, s. 173), som kan beskrives som et gjensidig, vedvarende vennskap som forbedrer begge livskvalitet. Når Booth anvender vennskap som en metafor for å snakke om litteraturen, bygger det på en av hans viktigste ideer fra hans bok *The Rhetoric of Fiction* der den implisitte forfatteren eller tekstens samlede verdisystem synes å tilby leseren en variant av Aristoteles' vennskskapsformer (Booth, 1988). Med sitt konsept om den impliserte forfatteren viser Booth ([1961] 1983) til forestillingen leseren har av forfatteren ut fra tekstene:

As he writes, [the real author] creates not simply an ideal, impersonal 'man in general', but an implied version of 'himself' that is different from the implied authors we meet in other men's works. [...] The picture the reader gets of his presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the [author] who writes in this manner (Booth, 1983, s. 70-71).

Gjennom den forestillingen leseren etablerer av forfatteren i tekstene avleses et møte mellom leserens og fortellerens etos, og det inngis for eksempel tillit til autoriteten eller at teksten skaper mistillit fordi en opplever at en ikke stoles på som leser. Litteraturen beskrevet som en vennskskapsrelasjon blir for Booth et eksemplarisk sted (topos) der «vi» dialogisk konstituerer vår karakter eller etos: Det Booth er interessert i, er «what kind of person we become when we meet the mind of a particular author – the «character» or «person» or «self» that is in the process of being known and shaped in the act of reading» (Federico, 2016, s. 125). Når Booth anvender ordet etos understreker han at det opprinnelig betydde «something like character or

collection of habitual characteristics» (Booth, 1988, s. 8). Vi uttrykker og synliggjør slik vårt etos gjennom våre valg og handlinger (Jost, 2006; Booth, 1988). Vesentlig for dette resonnementet er at en leser intensjonelt; altså ut fra hvordan teksten henvender seg til leseren. Hva vil den meg som leser? Denne teksten tilbyr meg underholdning, den andre har en større kunstnerisk ambisjon, den tredje har begge deler.

Om et litterært verk har fungert godt for leseren, er poenget for Booth at «we have lived with its values for the duration: we have been that kind of person for at least as long as we remained in the presence of the work» (1988, s. 41). Det er i verdirelasjonen som oppstår når vi leser at vi kan fastslå at vi foretrekker noen «venner» eller noen bøker framfor andre. Noen oppleves som svært imøtekommende, andre rett og slett utestengende, og i forlengelsen av dette legger vi underveis i lesningen, hevder Booth, dårlig håndverk til forestillingen vi har av den implisitte forfatterens karakter. Om forfatteren legger liten vekt på håndverket i romanen kan det for eksempel oppfattes som manglende respekt for leseren. Oppfatter vi noe som dårlig skrevet, kan vi «be judging ethos even as we judge craft» (s. 105). Booth fortsetter: «As we stretch our own poetic character to meet the implied character of the maker, we do not say that this craft is one thing and his character another; instead we feel that we are meeting the character as we take in the craft (Booth, 1988, 107). Jeg minner om språkliggjøringen i relasjonen mellom tekst og leser som Booths anliggende, ikke tekstens narratologi.¹⁰³

Ut fra Aristoteles' grunntyper for vennskap formulerer Booth syv kategorier, samt hva disse kan tilby oss. Et litt lengre sitat er illustrerende, det viser også hvordan Booth skriver og henvender seg til leseren i en dialektisk stil, som får fram at vennskap utspiller seg på en skala.

In our living friends, we find these same variables. Some of them offer a lot of whatever they are good at; others offer precious gems though few. Some dominate the conversation, or try to, while others offer to play an equal role, and yet others ask us to dominate. Some open themselves to a bold and potentially healing intimacy, revealing our own depths or depths we never dreamed of, while others politely preserve our illusions. Some wake us up or scare us off by the intensity and pace of their offering, while others are satisfied with a steady or slack pace that may console or bore us. Some are sufficiently coherent to make us feel that we are dealing with a whole person, a solid character, while others feel shallow or devious, flabby or unreliable [coherence]. Some companions fit our old ways like old comfortable shoes and others are so 'other' as to shock, shatter, and either destroy or re-mold us. And finally, some offer us only one kind of pleasure or profit while others range over many of life's values (Booth, 1988, s. 180).

103 Se for eksempel Genette, 1978.

Den første kategorien handler om *kvantitet* i vennskapet som tilbys leseren. Der noen vil gi oss alt de kan, er andre mer selektive. Den andre handler om *tilliten* teksten viser oss som lesere, om balanseforholdet mellom dominans og likeverd. Den tredje kategorien har med grader av *intimitet* og *fortrolighet* å gjøre. Vi kjenner alle den fortrolige samtalen, den som bare er ment for oss og som åpner opp for uante, sjlelige dybder, i motsetning til den mindre involverende samtalen. Den fjerde kategorien handler om henvendelsens *intensitet*: hvordan vi konfronteres, og da ikke bare gjennom det som sies, men også på grunn av den andres rytme eller tilstedeværelse. Den femte kategorien peker på hvordan vi oppfatter helhet og sammenheng (koherens), mens den sjette har med tekstens avstand til leseren å gjøre. Booth utlegger det slik: «The distance between their worlds and ours, that is the familiarity or strangeness of the world we enter» (s. 180). Her vil et konsept som gjenkjennelse spille en rolle. Syvende og siste kategori handler om variasjon og rikdom (pluralitet) i et vennskap.

Innenfor den praktiske aristoteliske tenkemåten som Booth representerer, er målet at en kan forbedre sine vurderinger. Booth ser i den etiske kritikken tre måter å endre ens verdivurdering på. For det første kan ens verdivurdering bli mer bevisst ved å anerkjenne at den alltid er komparativ. Når jeg leser et dikt jeg mener har verdi, liker jeg det bedre enn andre dikt. For det andre kan min vurdering bli mindre avhengig av min private erfaring. Det vil si at det maner til ettertanke når andre lesere jeg har tillit til peker på noe som er godt eller dårlig ved dette verket. Det kan få meg til å revurdere min vurdering eller se verdier og kvaliteter i verk jeg tidligere ikke så. For det tredje kan verdivurderingen relateres til normer og prinsipper. Her bruker Booth Shakespeare som eksempel: «I always considered portrayals of gracious murder immoral; but here I am deeply engaged with that murderer Macbeth. Have I been taken in? Must my code be altered?» (Booth, 1988, s. 71). Samlet utgjør Booths dialogiske og metaforiske tenkemåte et bidrag for å artikulere en samtalebasert vurderingspraksis.

3.5 Litteratur i bruk. Rita Felski

Hvordan artikulere de profesjonelle lesere sine vurderinger om litteraturen de er satt til å vurdere? Hvordan snakker de om den litteraturen de mener er god? Dette er to sentrale spørsmål i avhandlingen. Den fjerde og siste teoretikeren som bidrar til å kaste lys over disse spørsmålene er Rita Felski og hennes bok *Uses of Literature* (2008). Selv om avhandlingen bringer til torgs en antakelse om at Deweys konsepsjon av kunst som erfaring er av vesentlig betydning for hva som oppfattes som kvalitet i litteraturen, favner litterær kvalitet og verdi

selvsagt mer enn den estetiske erfaringen. Litteratur handler om gjenkjennelse og erkjennelse, kunnskap og sjokkerende eller ubehagelige opplevelser. Om en anerkjenner skjønnsutøvelsen som førstepersonserfaring, blir variasjon i vurderingen et premiss (Grimen & Molander, 2008, s. 193). Når en med Dewey har fokusert på den estetiske erfaringen, med Sennett på håndverkerens tanke- og erfaringsverden og med Booth på vurdering som forhandling, har det samlet sett gitt tre innganger til å undersøke kollektive erfaringsbaserte vurderingspraksiser. Felski tilbyr en fjerde: hos henne står litteraturleseren og variert respons på litteraturen i fokus.

Uses of Literature kan leses som et forsøk på å utvikle en teori om litteraturens verdier og vurdering, med utgangspunkt i vanlige leseres møte med litteraturen – under forutsetning av at akademikere og profesjonelle lesere også i en forstand er vanlige lesere. Målet med boken er et «hope of getting a better handle on how and why we read» (Felski, 2008, s. 132). Med utgangspunkt i spørsmålene hvordan og hvorfor vi leser gjennomtenker Felski spørsmålene omkring vurdering av litteratur, litteraturens verdier og kvalitet. Ved å utforme boken som et manifest får Felski, som hun selv sier, frihet til å polemisere, være passe ensidig og enøyd, «attacking straw men, and tossing the babies out with the bath water» (Felski, 2008, s. 1). Bak den polemiske formen ligger et ønske om å utvikle et positivt alternativ, en mer affirmativ og dialogisk tilnærming og strategi for å forstå litteraturens verdi enn den lesemåten hermeneutikeren Paul Ricoeur kalte «mistankens hermeneutikk» (Felski, 2008). Et bærende argument i *Uses of Literature* er at lesemåter som har *mistanken* som utgangspunkt, har vært for dominerende innenfor det akademiske studiet av litteratur.

Problematizing, interrogating, and subverting are the default options [...] ‘critical reading’ is the holy grail of literary studies, endlessly invoked in mission statements, graduation speeches, and conversations with deans, a slogan that preemptorily assigns all the value to the act of reading and none to the object read (Felski, 2008, s. 3).

I sitt oppgjør med denne lesemåten blir det et viktig premiss hos Felski – som kanskje kan virke selvsagt – at *alle lesere* foretar vurderinger hele tiden: «Evaluation is not optional» (s. 20). Selv om en i de seneste tiåra har utfordret og kritisert den etablerte kanon og snudd opp ned på tradisjonelle verdihierarkier, betyr ikke dette at noen slipper unna vurdering: «We are condemned to choose, required to rank, endlessly engaged in practices of selecting, sorting, distinguishing, privileging, whether in academia or in everyday life» (Felski, 2008, s. 20). Felski beskriver vurderingen som et resultat av samspillet mellom leser, verk og kontekst. Hva lesere i sine vurderinger ser som verdier i litteraturen er en følge av et «complex interplay between institutional structures, interpretive communities, and idiosyncrasies of

individual taste» (s. 20). På denne bakgrunn argumenterer Felski for at vurderingen skjer innenfor ulike verdirammer, som har stor variasjon og ikke alltid er mulig å forene. Selv innenfor den samme verdirammen vil «judgments differ» (s. 20). Det betyr i praksis at litteratur hele tiden møtes med et stort mangfold av vurderinger, responser og tilnærminger. Det er dette mangfoldet, som også forteller om hvorfor en leser litteratur, Felski mener ikke er blitt reflektert over og tatt med i deler av den akademiske kritikken (Felski, 2008, s. 20).¹⁰⁴

Litteraturstudiene har vært for ensidig dominert av å lese tekster ut fra sentrale, modernistiske og postmoderne kriterier som «the merits of irony, ambiguity and indeterminacy» (s. 21). Felski argumenterer for at forståelse av litteraturens verdier og hvordan vi vurderer og verdsetter den, må undersøkes gjennom mangfoldet av så vel kognitive som emosjonelle responser hos lesere av litteraturen.

Med sitt perspektiv knytter Felski an til den samme etiske vendingen i litteraturstudiene som presentert i forbindelse med gjennomgangen av Booth. Hun formulerer sin etiske tilnærming innenfor det hun betegner som et «neo-phenomenological perspective» (Felski, 2008; Butter, 2009). Den etiske lesningen tar utgangspunkt i respekt for enkelttilfellet: «The current surge of interest in literary ethics speaks directly to this question, advocating a style of reading that can do justice to a text's singularity and strangeness instead of trying to shoehorn it into a predetermined conceptual frame» (Felski, 2009, s. 29).

Den tyske litteraturforskeren Stella Butter ser særlig Felskis fornyelse av litteraturteorien i koblingen mellom teoretisk refleksjon og lesningens feste i hverdagerfaringen. Felski ser «every day perception as a resource for literary theory», hevder Butter (Butter, 2009). For Felski er det et viktig anliggende å bygge «better bridges between theory and common sense, between academic criticism and ordinary reading, by delving into the mysterious of our many-sided attachments to texts» (Felski, 2009, s. 31).

I sin tilnærming til vurderingsspørsmålet handler det for Felski om å ikke etablere hierarkier, men å se kontinuitet mellom perspektiver og posisjoner. Kontinuitet kan en nærmest forstå i empatisk mening, til syvende og sist er det likevel et spørsmål om å kunne se både det som er felles og det som er unikt, forskjellig. Når hun understreker at det finnes en kontinuitet mellom den akademiske (scholarly) og legmannens (ley) lesning, er argumentasjonen ikke et «populist defense of folk reading over scholarly interpretation, but an

104 Felskis sier: «A phenomenology of reading calls for an undogmatic openness to a spectrum of literary responses; that some of these responses are not currently sanctioned in the annals of professional criticism does not render them any less salient» (Felski, 2008).

elicitation of how in spite of their patent differences, they share certain affective and cognitive parameters» (s. 14). Å lese litteratur har for Felski en politisk, etisk og estetisk egenverdi, kvaliteter som ikke kan erstattes eller forstås som «a displacement of something more essential that is taken place elsewhere» (2008, s. 20). Det handler om å ta lesehandlingen på alvor, «to look at, rather than through, the literary work, to attend to the act of saying rather than only the substance of what is said» (s. 20). Å se litteraturen i sin fulle bredde og utfoldelse. For å ivareta en mangfoldig tilnærming til litterær litteraturlesing og vurdering, presenterer Felski fire forslag til måter vi engasjerer og involverer oss i litteratur på. I det følgende presenteres disse.

Gjenkjennelse, fortryllelse, kunnskap og sjokk – «modes of engagements»

Felski grupperer lesernes emosjonelle og kognitive målestokker (parameter) i fire «modes of engagements». Kategoriene gjenkjennelse, fortryllelse, kunnskap og sjokk viser kompleksiteten i våre responser på litteraturen og hva som motiverer oss til å lese litterære tekster. Kort sagt: litteraturens kvaliteter og verdier. De fire kategoriene står i forbindelse med klassiske, estetiske kategorier som «anagnorisis, beauty, mimesis, the sublime» (Felski, 2008, s. 209-210), og ved å trekke denne forbindelsen viser Felski også hvordan de begreper og ord vi anvender i våre vurderinger har en historie og tar opp i seg ulike tradisjoner. Den historiske forankringen forteller også at litterære verdier er noe mange deler. Felskis fire kategorier er: 1) Gjenkjennelse (recognition), som bygger på «the widespread belief that we learn something about ourselves in the act of reading» (Felski, 2008, s. 12). Litteraturlesingen som prosess «involves a logic of recognition» (s. 14). Felski viser litteraturens mulighet for erkjennelse ved at vi kan betrakte oss selv som en annen, hos henne en på samme tid banal og overskridende tanke. 2) Fortryllelse (enchantment), en leseropplevelse av Felski beskrevet som «total absorption in a text, of intense and enigmatic pleasure» (s. 54). Den altopplukende, emosjonelle lesningen settes i forbindelse med den estetiske erfaringen, «it has analogies with enchantment» (s. 14). Med begrepet fortryllelse skapes også en forbindelse mellom en estetisk så vel som religiøs (forheksende) og rituell diskurs. Her må det understrekes at Felskis perspektiv nok er mer rettet mot det dennesidige enn det hinsidige. 3) Kunnskap (knowledge), fordi litteraturen former vår kunnskap om verden på en særegen måte. Den er ikke forpliktet til sannhet i objektiv, teoretisk mening. En «distinctive configurations of social knowledge» (s. 14) gir seg til kjenne i «what literature discloses about the world beyond the self, to what it reveals about people and things, mores and manners,

symbolic meanings and social stratification» (s. 83). 4) Sjøkket (shock),¹⁰⁵ som i Felskis behandling løsrives fra avantgardens emblematiske forståelse av det sublime i kunsten, så nært forbundet med tanken om revolusjon og overskridelse (Felski, 2008, s. 108). I en tid da ord som *revolusjon* og *overskridelse* forbindes med markedsfordeler, mens seksuell eksesser bare er «a mouse-click away, then surely the project of the avant-garde is irrevocably exhausted» (Felski, 2008, s. 107). Under slike betingelser er «shock irrevocably stripped of any remaining shred of authenticity» (s.107). På den andre siden understreker Felski at sjokk ikke er en generalisert betegnelse for estetisk fremmedgjøring: «shocking is a selective epithet rather than a general synonym for aesthetic estrangement, patently more suited to some texts than others» (Felski, 2008, s 105).¹⁰⁶ Sjøkket betegner da «a reaction to what is startling, painful, even horrifying» Anvendt på litterære tekster konnoterer sjokket «something more brusque and brutal than, for example, the idea of Sloss advanced by Heidegger: the claim that what defines an artwork is its blow to consciousness, its rupturing of familiar frames of reference» (Felski, 2008, s. 105). Felski forskyver med dette assosiasjonene en får til sjokket i en mer pragmatisk retning.

Litteraturen i bruk

Avslutningsvis her skal Felskis forståelse av *bruk*, som tittelen henviser til, kort kommenteres i to henseender. Det første er knyttet til at Felski med bruk av litteraturen forstår at den verken kan ha en instrumentell funksjon eller betraktes som estetisk autonom: «In fact, I want to argue for an expanded understanding of ‘use’ – one that offers an alternative to either strong claims for literary otherness or the whittling down of texts to the bare bones of political and ideological function» (Felski, 2008, s. 7). Det å bruke litteratur kaster verken vrak på litteraturens poetiske eller funksjonelle virkemåter. For det andre at bruk i forlengelsen av resonnementet signaliserer litteraturens variasjon snarere enn reduksjon.

Such a notion of use allows us to engage in the worldly aspects of literature in a way that is respectful rather than reductive, dialogic rather than high-handed. «Use» is not always strategic or purposeful, manipulative or grasping; it does not have to involve the sway of instrumental rationality or a willful blindness to complex form. I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind (Felski, 2008, s. 7-8).

105 Å oversette det engelske *shock* med *sjokk* er kanskje ikke helt godt. Ordene synes å gi noe ulike konnotasjoner. Shock synes å ha en bredere betydning enn det norske ordet sjokk. Det norske ordet sjokk synes for eksempel å gi sterkere bindinger til bruddet og avbruddets estetikk som den klassiske avantgarden representerte.

106 Felski spør: «Do we need to rethink our ideas of shock, and to wrench them away, at least in part, from the tradition of the avant-garde?» (Felski, 2008, s. 108)

Den underliggende holdningen hos Felski handler om en pluralisme der *enten eller* ikke signaliserer gjensidig utelukkende tilnærminger eller verdier.¹⁰⁷ Holdningen peker også mot en pragmatisk horisont med hensyn til forståelse av litteraturens mening. Når mening ligger i bruk betyr det å finne litteraturens mening i «vast terrain of practices, expectations, emotions, hopes, dreams, and interpretations – a terrain that is, in William James’s words, ‘multitudinous beyond imagination, tangled, muddy, painful and perplexed’» (Felski, 2008, s. 7).¹⁰⁸ Felskis holdning er orientert «toward meaning rather than truth or the demystification of truth» (Felski, 2009, s. 31). Mening forstått som bruk handler om hvilke muligheter vi ser i litteraturen, enten det er snakk om gjenkjennelsens potensiale for erkjennelse eller erfaringen av at litteratur kan sjokkere, fortrylle eller gi oss kunnskap.

Felskis kategorier og bruken av dem har i avhandlingen dels vært en måte å operasjonalisere og organisere de ulike deltakergruppernes vurderinger på. Dette selv om ikke alle kategoriene er blitt like hyppig anvendt. Ut fra det empiriske materialet har to av Felskis kategorier vært mer direkte anvendt enn de andre: gjenkjennelsen og fortryllelsen, og disse vil bli grundigere gjennomgått i forbindelsen med analysene. Her skal det også nevnes at Felskis grunnholdning og tenkemåte understøtter avhandlingens pragmatiske, estetiske grunnsyn og holdning. Det betyr også, som jeg nevnte i metodekapitlet, at min holdning til deltakerne og materialet er mer preskriptivt og dialogisk enn skeptisk og mistenksomt. I holdningen ligger et ønske om «to describe rather than prescribe, to look carefully at rather than through appearances, to respect rather than to reject what is in plain view» (Felski, 2009, s. 31).

3.6 Kvalitet og verdi, leser og verk, kontekst

De fire teoretikerne Richard Sennett, Wayne Booth, John Dewey og Rita Felski utgjør avhandlingens teoretiske grunnlag, idet de på hver sin måte berører ett av den moderne estetikkens og vurderingens grunnleggende spørsmål: Tilhører kunstens eller litteraturens kvaliteter betrakteren (leseren) eller objektet (verket)? Avslutningsvis vil jeg utdype dette. Kunnskapsteoretisk inntar alle fire en pragmatisk mellomposisjon til spørsmålet om kunstens verdier ligger i verket eller i leseren. Denne posisjonen ga allerede David Hume uttrykk for i sitt klassiske essay *Of the Standard of Taste* (1757), der han stiller det sentrale spørsmålet om det er mulig å etablere allmenngyldige standarder for persepsjonen eller fornemmelseserfaringen (den subjektive siden av erfaringen). Kan i tilfelle en slik standard

¹⁰⁷ Pluralisme er en vesentlig side av Pragmatismens holdning til verden, se Shusterman i *Samtiden* nr. 3 2001.

¹⁰⁸ Felskis referanse til James er William James, *Pragmatism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975, s. 17–18).

oppeve de enkeltes subjektive inntrykk og fornemmelser (Bale, 2009; Kittang, 2009)? Humes svar er både et ja og et nei, og innebærer på den måten en opposisjon til et skarpt skille mellom det subjektive og objektive: det sansende subjektet og verket.

Though it be certain, that beauty and deformity, more than sweet and bitter, are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external; it must be allowed that there are certain qualities in objects, which are fitted by nature to produce those particular feelings (Hume, 1757 #16).

Selv om de estetiske vurderingene i henhold til Hume tilhører fornemmelsene, og slik den subjektive siden av erfaringen, er det visse kvaliteter i verket som genererer dem. Det avgjørende for Hume når han undersøker muligheten for å finne et allment grunnlag for estetisk dømmekraft, er at det er i selve forholdet mellom verk og subjekt, i «[t]he relation, which nature has placed between the form and the sentiment», at «the catholic and universal beauty» (#10) kan lokaliseres. Hume aksepterer at det er i selve forbindelsen det skjer, at bedømmelse av litterær kvalitet og verdier først og fremst foregår i konsentrert samhandling mellom verk og leser. Det vil si at en ikke forplikter seg til en epistemologi der en må lokalisere skjønnhet eller kvalitet i den ene eller den andre av de involverte instansene.

Hos Felski kommer denne doble anerkjennelsen av både verket og leseren, som vist i utlegningen av hennes forståelse av ordet *bruk*. I artikkelen «Context Stinks!» (2011) argumenterer Felski med Latour for at leseren, verket og konteksten er virksomme krefter i våre litterære erfaringer og dermed i vår forklaring av litteraturens kvalitet og verdi i vid mening. Artikkelen kan leses som et forsvar mot at litterære erfaringer kan reduseres til en enkelt faktor. Verken leserens eller lesergruppas projeksjoner av egne ideer, verket selv eller konteksten kan fullt ut eller alene forklare individuelle lesererfaringer. Det betyr at disse faktorene alle virker inn i en vurdering (Felski, 2011, s. 582ff). Kategoriene hun anvender i *Uses of literature* uttrykker for Felski aldri «intrinsic literary properties nor independent psychological states, but denote multi-leveled interactions between texts and readers that are irreducible to their separate part.» (Felski, 2008, s. 14).

Med Sennett forstås deltakernes profesjonelle vurdering som et håndverk i Marx' betydning av en skapende handling, der arbeider og produkt gjensidig omformer hverandre, og der teori og praksis gjennomgående involverer hverandre (Sennett, 2008, s. 29). En slik forståelse impliserer et kunnskapsteoretisk perspektiv som ikke gjør det mulig å opprettholde et skarpt skille mellom materialet og betrakteren. Illustrerende og symptomatisk for dette er den vekt Sennett tillegger spillet som premiss for håndverkerens arbeid. Spillet forstås i et todimensjonalt spenn. Først som konkurranse, der «rules are set before the player begins to

act», dernest som et mer åpent spill. Spillet forstås da som undersøkende, uforpliktende lek, «like when a child fingers a piece of felt cloth, sensory stimulation dominates; the child plays around with the felt, experiments with it, the dialog with material objects begins» (Sennett, 2008, s. 269). I konklusjonen, der håndverket ses som et spill mellom materiale og den skapende, henter Sennett tilbake den andre forståelsen av spill. De to formene for spill virker dialogisk og omformende på hverandre: «Craftsmanship draws on what children learn in play's dialogue with physical materials, the disiplin of following rules, the advanced of complexity in making rules» (s. 269).

I den avanserte leken må en – om den skal utføres godt – bevare sin sensitivitet. Bare da kan en unngå å havne i instrumentalismens rendyrkede mål-og-middel-tenkning: «You need constantly the inner monitor of Erlebnis, of 'how it feels'» (s. 288). Til syvende og sist handler det, sier Sennett, om hvordan en vokter erfaringens mer subjektive eller objektive side. De subjektive inntrykkene vil alltid utgjøre «the raw material of experience, – but only that – raw materials» (Sennett, 2008, s. 289).

Om Dewey anerkjenner at det innenfor noen erfaringsområder ikke bare er legitimt med en *preliminær* distinksjon mellom selvet og verden («self and object»), men også nødvendig, vil dette være helt feilslått når det kommer til det estetiske erfaringsområdet. For eksempel må etterforskeren eller vitenskapsmannen være påpasselig med at personlige interesser og fordommer ikke forveksles med egenskaper i det som undersøkes. Oversatt til min sammenheng vil faglig skjønn i et slikt perspektiv handle om å se hva som er verkets premisser og verdier, og hva som er ens egne. På det estetiske erfaringsområdet vil resultatet av skillet mellom «organism and the world» derimot være fatalt. Det vil bygge opp under ideen om at «aesthetic quality does not belong to objects as objects but is projected into them by mind. It is the source of definition of beauty as 'objectified pleasure'» (Dewey, 2008, s. 253). En slik posisjon ville være kontrær til en estetisk. Fordi den estetiske erfaringens karaktertrekk framfor noe nettopp er at «no such distinction of self and object exist in it» (s. 54). I det estetiske samarbeider subjektet og omgivelsene så tett at «each disappear» (s. 54).

Selv om Dewey i sin teori er mer opptatt av den estetiske erfaringen framfor det «fixed material object which our conventional thinking identifies – and then commodities and fetishizes – as the work of art» (Shusterman, 2000, s. 25), er det likevel viktig å understreke at den estetiske erfaringen for Dewey har sitt grunnlag i persepsjonen (kunstobjektet) og den dynamiske relasjonen som kan oppstå mellom tilskueren og verket. Dette er også et poeng som Bredella (1999) understreker: «Dewey develops an interactive model of the reception of

art as doing and undergoing which acknowledges the creative role of the reader without turning the work of art into an indeterminate object.» (s. 200).

I *The Company We Keep* argumenterer Booth for at vurdering ikke må ende opp i ren subjektivism eller «its modern cousins ‘power-ism’ and special interest-ism» (Booth, 1988, s. 82). I argumentet ligger et forsvar for at verk har iboende verdier samt en kritikk av enhver litteraturkritisk posisjon som benekter dette. Til spørsmålet om verkets verdi tilhører leseren eller verket, er det knyttet ambivalens: «All phrases like ‘to possess a value’ or ‘to be valuable’, exhibit the same ambiguities that plague every statement about existence or being» (s. 85), en distinksjon som går tilbake til Aristoteles’ skille mellom potensiell og aktualisert energi i ulike objekter. På den ene siden er verdien der *før* den aktualiseres, på den andre siden kan ikke et verks verdier aktualiseres uten å ligge der som potensielle verdier. Perspektivet en anlegger vil også påvirke eller utløse ulike verdier. Litterære verk kan være like ut fra noen verdikriterier, men vise seg svært ulike om perspektivet er et annet: «The values are thus in one sense properties of the new system, dependent on the needs and the capacities of observers, and in another sense present as potential in the old system from the beginning» (s. 86-87). En slik distinksjon virker adekvat innenfor avhandlingens undersøkelse av ulike kvalitetsperspektiv innenfor ulike deler av den litterære institusjonen.

En strengt uttalt subjektivistisk posisjon som avviser at verk har ulikt potensiale for kvalitet innløst i ulike «systemer», vil kunne ha problemer med å gjøre rede for et verks utforming. Da vil ikke lenger verkene skille seg fra hverandre, bare vurderingene av dem (Booth, s. 85). Det ville strengt tatt heller ikke være nødvendig å begrunne en vurdering.¹⁰⁹ De mest radikale subjektivistene vil dermed også være lette å argumentere imot, ettersom de sidestiller enhver vurderingskompetanse. I praksis vil «they never treat their own opinions of literature as having no more validity than those of the totally inexperienced» (s. 85).

Å vurdere estetiske uttrykk er et spørsmål om artikulering, samtidig som estetiske uttrykk har noe ved seg som språket kanskje ikke har umiddelbar adgang til, alt vist hos Hume. Estetikken tilhører også det sanselige, affektive, kroppslige, ubestemmelige. Samtlige av teoretikerne presentert i dette kapitlet vektlegger disse virkningene ved litteraturen. Om den som vurderer inntar en subjektiv eller objektiv posisjon har følger for artikuleringen (Feagin & Maynard, 1997, s. 339). De som heller mot et objektiverende syn (for eksempel nykritikken, se Beardsley, 1958) vil lettere kunne «give reasons as logical support for a value judgment» (Feagin & Maynard, 1997, s. 339) fordi kunstverkets ontologiske status samsvarer

¹⁰⁹ Argumentet er tidligere anvendt i artikkelen «Forlagsredaktørers vurderingspraksis. Skjønnsutøvelse som håndverk» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2013a).

med det argumenterende språkets epistemologi: Liksom kunstverket anses å være en avgrenset om enn kompleks enhet, forutsettes det at språket kan gripe og forstå kunstverket.

Del II Analyse

Kapittel 4. Med formidlingen som horisont. Et folkebiblioteks kvalitetsvurdering av litteratur i praksis

4.1 Å bevege seg mellom litteraturen og leseren

Som jeg pekte på i metodekapittelet innehar biblioteket gjennom sitt samfunnsoppdrag og som mottakere av Kulturfond-bøkene gjennom statens innkjøpsordninger, en spesiell plass i den litterære institusjonen (Kaasa, 2009b; Finess, 2009). Bibliotekgruppa representert i avhandlingen har dermed også et annet utgangspunkt for sin vurderingspraksis enn de andre gruppene som bidrar til avhandlingen. Helt innledningsvis vil jeg gi en bakgrunn for dette før gruppaskvalitetsperspektiver presenteres. Først presenterer jeg kvalitetsvurderingens forutsetninger innenfor deltakernes lokale institusjon. Deretter vil oppmerksomheten i større grad være rettet mot bibliotekets og dets institusjonelle og samfunnsmessige omgivelser. Her vil jeg kommentere sentrale elementer og verdier som ligger i bibliotekets formelle rammeverk og relatere biblioteket til den allmenkulturelle utviklingen skissert i innledningen. Til sammen har bakgrunnen til hensikt å gi en kontekst for valg og analyser av kapittelets kvalitetsperspektiv og å reflektere over forholdet mellom kvalitetsvurdering og formidling av litteratur i biblioteket.

Når bibliotekarene i folkebiblioteket vurderer litteraturens kvaliteter og verdier, gjøres det i relasjon til samfunnsoppdraget de har som litteraturformidlere og den særlige oppmerksomheten de på grunn av dette vier leseren (Oterholm, 2016; Smidt, 2002). Bibliotekarenes kvalitetsvurdering finner sted i deres praktiske arbeid som formidlere.

Den vekt deltakerne legger på formidling er stor. Selv om møtene med gruppa er avtalt å skulle handle om litteratur og kvalitet, begynner observasjonen med at deltakerne forteller om sitt arbeid og sin arbeidshverdag som litteraturformidlere.

Vi jobber med formidling på veldig mange forskjellige måter og nivåer. Vi har bokpraten som er veldig saklig, skikkelig og ordentlig. [...] Vi har mange litteraturgrupper der folk sitter rundt bordet – som vi er med i. Og vi har alle skoleklassene som kommer hit. I dag skal de få tips om gode nynorskbøker. (BD1).¹¹⁰

¹¹⁰ Cecilie Naper (2011) har tidligere studert folkebiblioteket i Stavanger. Hennes materiale viser at «kjernen i formidlingsvirksomheten er imidlertid den ukentlige bokpraten. Her ligger besøkstallene på 50-100 mennesker, avhengig av hva som tas opp» (s. 214).

Litterær kvalitet henger for deltakerne samme med bruk og leseres hverdag. «Ifølge vår strategi er alle som jobber på bibliotekene viktige litteraturformidlere. Bare på den måten kan vi dekke hele spekteret av brukere og det de er på jakt etter» (BD3).¹¹¹ En av bibliotekarene understreker litteraturens bruksaspekt: «Jeg må velge [litteratur] ut fra om jeg får bruk for den» (BD2). Den skal kunne brukes både på litteraturfestivalen Kapittel, som biblioteket er involvert i, i lesegruppene ved biblioteket og i møte med skoleklasser og enkeltelever. For eksempel blir det å «bygge opp et publikum» for de ulike forfatterne som kommer til Kapittel, en viktig faktor i arbeidet med å finne fram til og velge ut den gode romanen. Selv om brukerne framheves i innledningen av deltakernes samtale, er litteraturen selv så vel som bibliotekets verdigrunnlag og institusjonelle plassering avgjørende for hvordan bibliotekets kvalitetsperspektiver kommer til uttrykk. Som en av deltakerne sier: «Jeg vil alltid snakke om selve boka.» (BD1), mens en annen sier at «det handler om å respektere folks lesevaner, samtidig som en stoler på sin egen smak og våger å være personlig» (BD2).

En av deltakerne følger opp tematikken med å snakke om bibliotekarenes kompetanse i å lese litteratur og om rammebetingelsene for litteraturformidlingen i deres bibliotek.

Jeg tenker at det kan være lurt å vite at Stavanger bibliotek ikke har mange av de mindre filialene. Det betyr at mye av bokvalget er foretatt fordi alle titler som regel kommer til oss via innkjøpsordningen. Noe av det vi bruker vår lesekompetanse til, er å vurdere hvilke titler biblioteket skal kjøpe inn flere av. Det går automatisk å vurdere hva det kommer til å bli formidlet mest av. Vurderingen gjør vi ut fra våre egne erfaringer som lesere, andres erfaringer og ut fra hva vi plukker opp via ulike medier. Jeg tenker det er en grei praktisk tilnærming. Utover det har vi ulike formidlingstiltak der vi hele tiden tar med oss våre erfaringer. Møtet med publikum er kjempeviktig (BD3).

Bibliotekaren tenker praktisk og pragmatisk med utgangspunkt i egne erfaringer og lokale, institusjonelle rammer. Det er typisk at når det gjelder formidling av skjønnlitteratur, tar deltakerne som her jevnt over utgangspunkt i bøkene de mottar gjennom Kulturrådets innkjøpsordninger. Det gjelder å velge seg «noen bøker som man synes er helt fantastiske, og som man ønsker at skal nå breiere ut. Da kan man styrke innkjøpet av disse titlene» (BD1).

Som nevnt blir bøkene bibliotekene mottar fra Kulturrådet kvalitetsvurdert, men da innenfor en annen institusjonell ramme. Når en minimumsstandard for litterær kvalitet er ivarettatt gjennom de vurderingsutvalgene i Kulturrådet, blir det å se etter litteraturens leserpotensiale en del av vurderingen også av «hvilke titler biblioteket skal ha mange flere av» (BD3).

¹¹¹ Betegnelsen på leserne i biblioteket er flere. Deltakerne i prosjektet snakker både om brukere og kunder og speiler slik tidens språk.

Selv om, eller kanskje nettopp fordi, bibliotekarene så tydelig erkjenner at kunnskapen om litteratur og lesererfaringer like mye tilhører og forvaltes av leserne selv så vel som andre profesjonelle lesere (media), er tilliten til egen erfaring og kompetanse stor: «Det er viktig å ha en trygghet som leser, at man ikke er redd for å si hva en mener» (BD1).

Kvalitetsvurdering og formidlingen av litteratur betinges av bibliotekets beliggenhet, tradisjon og hva de leser, men også av hvem bibliotekarene er og mer spesifikt, i denne sammenhengen, hvem de er som profesjonelle lesere. Her er det et poeng at bibliotekarene i mitt materiale i all hovedsak diskuterer romaner. Tidligere forskning underbygger også at romanen er en sjanger bibliotekarene leser mye av og derfor «anses å være svært fortrolige med» (Smidt 2002, s. 85). Mitt materiale bekrefter dette.

Sølvberget bibliotek- og litteraturhus ligger i Stavanger, en by som har vært Norges oljehovedstad siden starten av 1970-tallet. I tillegg til dette har byen de seneste tiårene satset stort på kultur. En generelt god byøkonomi og en vilje til å satse på kultur har preget biblioteket.¹¹² Dette understrekes også av deltakerne: «Vi har politikere som setter pris på oss. Vi har ikke dårlige økonomiske rammer, og det er viktig» (BD1).

Alle deltakerne har høyere utdanning, flere har også utdanning utover profesjonsutdanningen som bibliotekar. Det er stort alderspenn i gruppa. Når deltakerne reflekterer over seg selv som profesjonelle lesere, ser de seg alle som storlesere.¹¹³ Som en av dem sier: «Hvis jeg sammenlikner meg med en del av venninnene mine, har jeg lest enormt mye» (BD2). En av de andre kaller seg, med humor, for «en superleser» (BD3).

At bibliotekarere som arbeider med litteraturformidling leser mye, samsvarer også godt med tidligere forskning (se for eksempel Smidt 2003), selv om dette selvsagt vil variere fra en bibliotekar til en annen, avhengig av deres oppgaver. At deltakerne leser bredt bidrar til at de stoler på egen smak og kan balansere vurderingen. Det gir også et erfaringsbasert kunnskapsgrunnlag, lokalt, historisk så vel som samtidsorientert ut fra hva som finnes. Det gir også et grunnlag for å se hva som likner og hvilke av litteraturens ulike funksjoner og kvaliteter som skal vektlegges i situasjonen den inngår i.

Når formidlerrollen vektlegges i de innledende delene i bibliotekarenes samtale, betyr det primært at litteraturens ulike funksjoner gjøres til gjenstand for en kvalitetsvurdering om hvorvidt og hvordan litteraturen kan formidles. Når formidling er et vesentlige utgangspunkt i

112 Sølvberget har for eksempel målt opp mot bibliotekene i Bergen og Trondheim hatt bedre økonomi (Naper, 2009, s. 219).

113 Deltakerne bekrefter på dette punktet bildet av bibliotekarere Smidt fant i 2002 (se Smidt, 2002, s. 311). Det sier likevel ikke nødvendigvis noe om alle bibliotekarere i 2017.

vurderingen og refleksjonen over den praksisen det er å formidle og vurdere kvalitet, viser det seg for eksempel ved at det blir viktig å ha kontakt med bibliotekets lesere, men også i at det må legges strategier for å formidle litteratur som ikke oppleves like enkel å formidle. Dette er poenger som utdypes i analysene.

4.2 Tradisjon og lovverk: Kulturpolitiske rammefaktorer

Folkebiblioteket befinner seg mellom kommunal drift og statlig lovgiving. Som kultur- og kunnskapsinstitusjon forvaltes og driftes folkebiblioteket kommunalt, og er dermed lokalt forankret (Kulturdepartementet, 2017). Det overordna nasjonale bibliotekansvaret ligger imidlertid hos Kulturdepartementet. Etter at AMB-utvikling, statens samordnings- og utviklingsorgan for arkiv, bibliotek og museum ble omorganisert i 2011, ble det nasjonale ansvaret for biblioteket lagt til Nasjonalbiblioteket. Formidlingen og bibliotekarenes skjønnsutøvelse er dermed institusjonalisert gjennom tradisjonen, bibliotekloven og andre bibliotek- og kulturpolitiske dokumenter.

Formidling har siden folkebiblioteklovens revisjon i 2013 vært en lovpålagt handling som retter seg mot alle landets innbyggere.¹¹⁴ Når deltakerne, som over, beskriver formidling som ulike aktiviteter som involverer et møte med leser og litteratur, gjenspeiler det lovens formål og dens betydning for hvordan de forstår kvalitet og hvordan deres vurderingspraksis utformes i det daglige: «Folkebibliotekene skal ha til oppgave å fremme opplysning, utdanning og annen kulturell virksomhet, gjennom aktiv formidling og ved å stille bøker og andre medier gratis til disposisjon for alle som bor i landet» (Folkebibliotekloven, 2014). Gjennom lovverket relateres bibliotekenes kvalitetsforståelse til begreper som aktualitet og allsidighet, og gjennom sin sterke tilhørighet i en opplysningstradisjon relateres kvalitetsforståelsen til dannelsesidealet og dets ofte uttalte motsetning – underholdning og økt etterspørselsstyring (Frisvold, 1998; Vestheim, 1997). Selv om forholdet mellom dannelse og underholdning i biblioteket i dag er nyansert og problematisert som et enkelt motsetningsforhold, er det liten tvil om at mitt deltakerbibliotek står i en dannelsesstradisjon. (se for eksempel Oterholm & Tveit, 2010). Det betyr heller ikke at dannelse handler om å forvalte et litterært estetisk kvalitetsbegrep eller at dannelse er knyttet til oppdragelse.

114 I Loven heter det: «Loven gjelder for den offentlige folkebibliotekvirksomheten, herunder de lokale folkebibliotekene som kommunen har ansvaret for (lovens kap. II), fylkeskommunens bibliotekoppgaver (lovens kap. III), og særlige bibliotekformål som staten har ansvaret for (lovens kap. IV)» (Folkebibliotekloven, 2014).

I avhandlingen som helhet peker dannelse mot en grunnleggende mulighet for utvikling der den enkeltes smakspreferanser har et iboende potesiale for allmendannelse «der kan skoles i dialog med den kulturelle tradisjon» (H.K.Nielsen, 2006, s. 15; Tygstrup, 2016). (Se avhandlingen kapittel 5.8 og 8.2).¹¹⁵

Gjennom lovverket knyttes slik bibliotekarens arbeid kanskje framfor noe til begrepene *kvalitet, aktualitet og allsidighet*.¹¹⁶ I formålsparagrafen til *Lov om folkebibliotek* heter det at «[d]et enkelte bibliotek skal i sine tilbud til barn og voksne legge vekt på kvalitet, allsidighet og aktualitet» (2014, §1). Fordi kvalitetsbegrepet i loven henger så tett sammen med de to andre begrepene, allsidighet og aktualitet, skal disse først kort kommenteres. I dagligtalen brukes begrepet aktualitet synonymt med begreper som interessant, nyttig eller relevant. I kulturpolitikken peker det også mot det som har verdi, det som er verdt å ta vare på eller formidle uavhengig av samtidens nyhetsfokus. Den verdimesige forankringen finner en for eksempel tydelig uttalt i publikasjonen *Innkjøpsordningene – en sterk kulturpolitikk*. Her omtaler og bestemmes aktualiteten i relasjon til andre verdier i kulturpolitikken.

Bibliotekene skal formidle bredde. Selvfølgelig skal de ha både gammelt og nytt, aktuell og smal litteratur. Men hva er aktualitetsformidling i et bibliotekperspektiv? Er aktualitet noe som defineres ut ifra avisenes og bokhandlernes fokus på en bok? Svaret er ganske enkelt et kort og tydelig nei. Bibliotekenes prinsipp hviler ikke på markedsøkonomiske krefter, men på ideen om lik og gratis tilgang til litteratur for landets befolkning (Kaasa 2009b, s. 42-43).

Det som formuleres her viser en klar tilslutning i bibliotekfeltet til at aktualitet ikke bare er viktig, men nettopp en selvfølge for formidlingen. Samtidig representerer det også en opposisjon mot å tenke aktualitet kun som nyhet. Det gjøres klart at for biblioteksektoren kan ikke formidlingen styres av etterspørsel og nyhetsverdi, av hva som er synlig i dominerende offentligheter. I stedet understrekes befolkningens rett til gratis tilgang. Begrepet aktualitet diskuterer jeg særlig i forbindelse med kapitlet som handler om lokal tilknytning (se avhandlingens kapittel 7.5)

Allsidig brukes i det daglige synonymt med det mangesidige altså variasjon og bredde. Kultur- og bibliotekpolitisk signaliserer det et variert tjenestetilbud som skal kunne disponeres av «alle som bor i landet» (Folkebibliotekloven, 2014, § 1). Blant mine deltakere er

115 For en drøftelse av en pragmatisk dannelsesforståelse og estetikk se Birgit Erikssons artikkel «Ikke kun teori, ikke kun æstetikk. Om dannede læsninger som utfordring til æstetisk teori» (Kyndrup, 2000, s. 115-130)

116 I sin artikkel «Fra mangfold til enfold: Norsk litteraturpolitikk og norske lesevaner i forandring» viser Cecilie Naper en endring i utlånet fra norske folkebibliotek. Tendensen de siste årene peker mot mindre mangfold i utlånet. Listene over det mest utlånte fra biblioteket og de mest solgte bøkene i bokhandelen blir likere (Naper, 2009).

allsidighet i særlig grad knyttet til litteratursamlingen, men underforstått handler det også om leseres allsidige interesser og dermed behovet for et allsidig personale. Med dette i mente forstår jeg i avhandlingen allsidighet som bredde og mangfold.

Forholdet mellom de tre begrepene er både historisk foranderlig og bestemt av sammenhengen de inngår i (Smidt, 2002). En undersøkelse av bibliotekarers holdning til kvalitet og formidling fra 2010 understreker poenget gjennom å vise en forskyvning i forståelsen av lovverkets sentrale begreper, der «kvalitetsbegrepet blir identifisert med de to andre begrepene, altså at kvalitet i samlingene vil si allsidighet, forstått som bredde og aktualitet, forstått som det etterspurte» (Tveit & Oterholm, 2010, s. 8).

Kvalitetsbegrepet slik det er diskutert i avhandlingens første kapittel kan både defineres modalt og absolutt, som egenskaper ved objektet eller ut fra en gitt relasjon (Eliassen, 2016, s. 189). Mandatet og tradisjonen bibliotekarene arbeider ut fra tydeliggjør at den modale bestemmelsen får en særlig betoning i bibliotekets vurderinger når det møter leserne.

Som jeg har vært inne på valgte Smidt (2002) ordet verdi heller enn kvalitet og kriterier for å beskrive bibliotekarens preferanser og vurderinger av litteratur. Smidts valg understreker det nevnte leserfokus. Ordet verdi, argumenterer hun for, bidrar til å holde oppmerksomheten på leseren og leserens relasjon til litteraturen, mens ord som kvalitet og kriterier i sterkere grad retter seg mot objektet som en mulig selvstendig størrelse. I forlengelsen av dette viser Smidt – noe som også mitt materiale bekrefter – at bibliotekarene er særlig oppmerksomme på verdienes relativitet som situasjonelt bestemte. Deres kvalitetsforståelse legger seg på dette punktet tett opp til den kulturpolitiske forståelsen av kvalitet, uttrykt ved at «[k]unsten er kvalitet vert såleis eit spørsmål om kva vi ventar oss av kunsten, eller kva vi vil bruka han til» (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 22).

Utviklingen fra verk- til leserorientert formidling har i bibliotekinstitusjonen foregått over tid, i Norge så vel som internasjonalt. Som vist i innledningen henger den sammen med en mer generell utvikling. En utvikling som kanskje startet i kjølvannet av Per Højholts bibliotekkritikk på 1960-tallet og i en brukerorientert vending utover 1970-tallet, og som ga gjennomslag i kulturpolitikken og folkebibliotekene (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006, s. 157). Lesernes verdier og brukernes behov kom mer i sentrum (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006; Vestheim, 1997, s. 358).¹¹⁷ På litteraturformidlingsområdet

117 Kritikken ble framført i 1963 i en artikkel i *Bogens verden*. Den fulgte tre spor. 1. Kvaliteten på samlingen var for lav. 2. Den beste litteraturen har for få eksemplarer. 3. Bibliotekutdanningen skolerer ikke bibliotekarene, slik at de blir gode til å vurdere litteraturen (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006, s. 102). I de danske

har norske folkebibliotek de seneste tjue årene mottatt viktige impulser fra den engelske bibliotekutviklingen, som har trukket i samme retning.¹¹⁸ Innflytelsen fra de leserorienterte, teoretiske perspektivene i en nordisk bibliotekkontekst skyldes i stor grad at disse er anvendt av akademikere som også har spilt viktige roller i utdanningen av folkebibliotekarer i Norden.¹¹⁹

Utviklingen som er skissert over har den følge at kvalitet i biblioteket både oppfattes faglig, demokratisk og etterspørselsstyrt. Dette synliggjør en spenning i bibliotekarenes skjønnsutøvelse: Bibliotekarene vil både utøve fagkompetanse, formidle «kvalitetslitteratur», samtidig som de vil formidle det leserne sier de vil ha (se for eksempel Tveit & Oterholm, 2010, s. 6). I denne spenningen mellom etterspørselstyring og kvalitetsformidling, som tidligere bibliotekforskning har pekt på (se Smidt, 2002 og Tveit & Oterholm, 2010), finnes en annen. Ett poeng skal nevnes. Diskusjonen om etterspørselstyring rommer ulike, dels motstridende forestillinger om hvem låneren er og hva som påvirker ham eller henne: «Det ene standpunktet regner med markedet som sterk påvirkningskraft og låneren som styrt, det andre ser låneren som fritt velgende blant et bredt spekter av likeverdige tilbud» (Smidt, 2003, s. 19).

Som jeg har vært inne på i innledningskapittelet kommer opplevelsen mer i sentrum for kulturen de seneste ti-årene. Her skal et bibliotekrelevant poeng knyttet til dette avslutningsvis trekkes fram. Poenget er knyttet til at en mer personlig og emosjonelt preget diskurs preger formidlingsarbeidet (H.J. Nielsen, 2006). I avhandlingens bibliotekmateriale er dette perspektivet synlig også som strategi: «Hvis du klarer å være litt personlig når du anbefaler bøker, er det bra» (BD1). Kontekstualiserer en denne utviklingen kan en med Nielsen se en forskyvning fra verdien nøytralitet henimot verdien av det personlige.

I folkebiblioteket hviler formidling, ifølge Hans Jørn Nielsen, på to ulike syn på bibliotekets rolle i det offentlige. Det første står i en kunnskapsorientert tradisjon, der objektivitet, saklighet og verdinøytralitet har vært ledestjernen. Biblioteket ses som del av «det civile samfunns rum for åben og fri meningsudveksling og publikasjon» (H.J.Nielsen, 2006, s. 4). Her har formidlerrollen primært vært av henvisende og tilretteleggende karakter

bibliotekene kom innkjøpsdiskusjonen til å handle om hvor «nedre grænse skulle gå i forhold til materialvalget [det var aldri] tvivl om, hvad der var kvalitet» (Jochumsen & Hvenegaard Rasmussen, 2006, s. 107).

118 Under betegnelsen «opening the book» og senere «the reader-friendly library» initierte Rachel Van Riel på 1980-tallet en litteraturformidling i biblioteket som hadde leserne, og ikke minst deres lesererfaringer, som utgangspunkt. Utgivelsen *The reader-friendly library service* kom i norsk oversettelse i 2011 (Van Riel, 2011).

119 Teorigrunnlaget i avhandlingene til Gitte Balling (2009), Jofrid Karner Smith (2001) og Cecilie Naper (2007) er eksempler på en slik leserorientert, akademisk innflytelse. De har alle tre har vært sentrale i utdanningen av bibliotekarer i Norge og Danmark de siste ti til tjue årene. Her kan nevnes innflytelse fra teoretikere som Jan Mukařovský, Marie Louise Rosenblatt og Hans Robert Jauss.

nettopp i betydningen nøytral. I det andre synet er formidlingen mer personlig orientert, det er også her det økte fokuset på leser og leseropplevelse finner en plass. I sin analyse av det bibliotekdrevne nettstedet eller nettmagasinet *Litteratursiden.dk* viser Nielsen at bibliotekene gjennom det nye digitale mediet beveger seg inn på kulturjournalistikkens og de litterære tidsskriftenes arenaer. Den nettbaserte publiseringen gir større rom for egenproduksjon og dermed også for «den mere subjektive og personlig farvede diskurs» (s. 23). Denne har et tydelig avtrykk fra den muntlige samtalen med låneren, og preges som nevnt av en større emosjonalitet i artikuleringen av kvalitet. Tanken bak slike emosjonelle overtalelser er ikke å prakke noe på leseren, bemerker Nielsen. Det handler snarere om at det «der har vakt så stor læselyst hos mig, må også vække stor læselyst hos andre» (H.J. Nielsen, 2006, s. 4). Den digitale medieutviklingen bidrar derfor, mener Nielsen, til å utfordre idealet om en deskriptiv og parafraserende litteraturformidlingspraksis. Utviklingen peker mot at bibliotekets skjønnsutøvelse om litterær kvalitet skjer innenfor en offentlighets/deltakerkontekst (H.K.Nielsen, 2006; Hvenegaard, 2015). I biblioteket vil vurderingen i mindre grad ytre seg i en «eksplicit vurderingskontekst som eksempelvis anmeldelser, den offentlige æstetiske værdidom per se», men, som Grøn viser i sin avhandling om formidling i biblioteket, komme *implisitt* til uttrykk «gennem selektion» (Grøn, 2010 s. 50).

Oppsummerende kan en si at relasjonen leser, bok og situasjon er definerende for praksis. Dette synes å lede til at litterær kvalitet og verdi i biblioteket forhandles og vurderes i spennet mellom det høye og det lave, det estetiske og instrumentelle, det lokale og det globale.¹²⁰ Om en skal kunne gjøre gode vurderinger i henhold til deres mandat avhenger av at en kan lese ut litteraturens intensjoner, sine egne intensjoner foruten også biblioteklånerens – og dessuten kunne vurdere forholdet mellom dem. Satt på spissen: Vurderingen skjer hele tiden i lys av egne og andre leseres vurderinger.

4.3 Kvalitetsperspektiv i Bibliotekgruppa

Fra materialet fra biblioteket har jeg lest fram seks idealtypiske kvalitetsperspektiv, slik det er presentert i metodekapittelet.¹²¹ I den praktiske vurderingen av enkeltverk vil det aldri være tette skott mellom de ulike perspektivene. Perspektivene er nettopp gjennom å være idealtyper først og fremst analytisk atskilte, og bibliotekarenes kvalitetsvurdering må derfor forstås som

¹²⁰ Det globale kan i denne sammenhengen forstås som en opptatthet av oversatt litteratur så vel som deltakernes engasjement i Kapittel-festivalen.

¹²¹ Deler av analysene av kvalitetsperspektivene er basert på artikkelen «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: et formidlingsperspektiv» som jeg skrev i 2016 (Oterholm, 2016).

en bevegelse mellom dem. Det samme poenget vil også gjelde for de ulike funksjonene i litteraturen som vektet mot hverandre i selve vurderingen slik den arter seg innenfor og mellom kvalitetsperspektivene. Litteraturens ulike funksjoner – estetiske, erkjennende, frigjørende – lar seg vanskelig skilles helt. Samlet har disse poengene medvirket til at presentasjonene av de ulike perspektivene ikke er symmetriske, men varierer i omfang og utdypning på detaljnivå. I større grad handler prioriteringene mine om å få med og belyse de ulike innfallsvinklene i bibliotekarenes kvalitetsvurderinger, på en måte som dekker deres praksis så godt som mulig. Det vil også her innledningsvis være et poeng å minne om at deltakerne fra biblioteket arbeider tett sammen og dermed kjenner hverandre godt. De tar på den ene siden imot anbefalinger fra hverandre og oppdager på den måten ny litteratur, og har på den andre siden ingen problemer med sine ulike preferanser innenfor litteraturen. Denne fortroligheten preger samtalen dem imellom. Perspektivene presenteres i forbindelse med hver av analysene som har fått hvert sitt delkapittel. Perspektivene i biblioteket er opplistet det følgende.

1. Kvalitet som virkekraft i hverdagen.
2. Kvalitet som lokal tilknytning.
3. Kvalitet som mangfold og bredde.
4. Kvalitet som gjenkjennelse.
5. Kvalitet som erfaring av verdighet og respekt.
6. Kvalitet som leseopplevelse og risiko.

4.4 Kvalitet som virkekraft i hverdagen

Bibliotekarenes refleksjoner over egen arbeidshverdag som litteraturformidlere knyttes til hvordan litteraturen inngår i ulike leseres eller låneres hverdag: Hvordan litteraturen brukes. Det gir et bilde av en praksis som er solid forankret i bibliotekinstitusjonen. Det peker samtidig inn mot det første kvalitetsperspektivet som jeg har kalt *kvalitet som virkekraft i hverdagen*. Litteraturens viktigste kvalitet er den forbindelsen med og virkningen den har i leserens hverdag. Ikke bare legger bibliotekarene strukturelt til rette for at litteraturen skal kunne brukes i for eksempel skolesammenheng, de ønsker også at litteraturen skal bli del av lesernes hverdag, for eksempel i bibliotekets lesegrupper/lesesirkler. Når en av bibliotekarene forteller fra arbeidet med lesegruppa handler det om hvilke kvaliteter leserne legger vekt på ved boka. Ved én bok er det kunnskapen som er det viktige: «Det å lese om en leprakoloni trumfer det at de ikke synes den var så godt skrevet – for de liker å lære ting» (BD3). Når en annen bok trekkes fram, er det den umiddelbare responsen som vektlegges: «Det var selvfølgelig en bok som de likte. De lo så mye at de gråt. En episode fra boka ble lest høyt mange ganger» (BD3). Litteratur er her tett forbundet med aktiv bruk i biblioteket. Hvordan litteraturen virker og gir mening for leserne, hvordan den erfares og opplevelses er sentralt

måten kvalitet beskrives på. I mindre grad fokuseres det på hvordan den er skrevet, selv om dette vil variere. Denne vektingen av litteraturens tematikk og lesernes dannelsesprosess gjennom litteraturen og dens kognitive og emosjonelle virkning begrunner den litteraturen bibliotekarene velger å snakke om, og hvordan den snakkes om. Dette er også i tråd med tidligere forskning (se for eksempel Secher, 2006 og Smidt, 2002). Dette synes ikke bare å gjelde når de snakker om bibliotekets brukere, men også om sine egne lesererfaringer.

I Ot.prp. nr. 14 (1985–1986), som beskriver intensjonen bak folkebibliotekloven fra 1985, heter det at god litteratur «åpner for fantasi og følelser og gir kunnskap og innsikt. Lesing er en aktiv og skapende prosess som utvikler språk, abstraksjonsevne og selvstendig tankevirksomhet» (s. 5). Hva som er den gode litteraturens kvaliteter og egenskaper knyttes i bibliotekets kulturpolitiske lovgrunnlag til *virkingen* den har på leseren. Kvalitet og verdi i litteraturen handler i dette perspektivet ikke om verken litteraturen eller leseren per se, men om hva litteraturen *gjør* med leseren. En kan lese lovens intensjon som at den *beste* litteraturen er den som *virker* sterkest både kognitivt og emosjonelt, og en kan gjenfinne disse verdiene og tankegangen i det første kvalitetsperspektivet.

To ulike eksempler på hvordan hverdag og litteratur er forbundet presenteres i det følgende. Det første litterære eksempelet som ble trukket fram i gruppesamtalen jeg observerte, var en av deltakernes favorittbok. Eivind Buenes roman *Enmannsorkester* var «[e]n fantastisk historie» (BD1). Selv om deltakeren ikke kjente til boka da hun begynte å lese, beskrives den som en romantype hun er fortrolig med og liker: «Det var en mosaikkroman som jeg i utgangspunktet er veldig begeistret for». Når romanen parafraseres framheves viktig tematikk og verdier i romanen.

Jeg leste og leste om Tristan, som er dirigent for Stavanger symfoniorkester. Han er fryktelig lei jobben sin. Etter å ha drukket litt for mye en kveld går han rundt i halvblinde. Det ender med at han ramler ut i Vågen og blir klissvåt, men han kommer seg opp igjen, og går til konserthuset for å dirigere. Under konserten er det ingen som kommenterer hvor gjennomvåt han er. Da renner det over for ham. Han slutter i orkesteret og begynner å dirigere på en brun pub et sted i Oslo. (BD1).

Deltakeren tar utgangspunkt i dirigentens hverdag. Gjengivelsen er konsentrert rundt en episode med et klart vendepunkt mot slutten: Hovedpersonen får ingen tilbakemelding på det iøynefallende. At ingen kommenterer det åpenbare og dermed ser hans livssituasjon, fører til at dirigenten bryter opp og forlater byen han jobber i. Det som løftes fram er et eksistensielt øyeblikk, et hverdagsdrama, framkalt av mangel på mellommenneskelige relasjoner eller kontakt. Deltakeren får gjennom den korte utlegningen fram noe som kan leses som en mer allmenn erfaring av det å bli sett. Det å ikke bli sett kan gjøre en avmektig i det en er overgitt

til ytre krefter, til andres blikk. Omgivelser utenfor en selv gjør at en kommer seg videre i livet. Når innlegget fortsetter kommer bibliotekarens egen leseopplevelse og refleksjon om denne mer i sentrum. Da kommenteres også romanens komposisjon (opplevelsen av romanen som helhetlig uttrykk).

Det slo meg at romanen var skrevet som et musikkstykke. Jeg er ikke musiker, men jeg så at alle historiene dreide seg om Schuberts *Eine Winterreise*, *En vinterreise*. Siste kapittel av boka ender i et crescendo. Alle stemmene i romanen har fått én setning hver. Når jeg hadde lest boka kjøpte jeg Schuberts innspilling. Det har jeg aldri gjort tidligere. Boka var helt fabelaktig i sine beskrivelser. Den kan jeg bare formidle og formidle og formidle. (BD1).

Gjennom beskrivelsen av romanen synliggjør deltakeren et kvalitetsperspektiv, der litteraturens virkekraft gjør noe med eller frambringer noe annet i tilværelsen. Kjernen i beskrivelsen er oppdagelsene som skjer på ulike nivåer i lesehandlingen. Deltageren oppdager at romanens enkelthistorier, kan tolkes i lys av Schuberts *Eine Winterreise*, men kanskje er det mest slående her at hele verket er skrevet som et musikkstykke. Romanens musikalske form gir en inngang til romanen, men også et vokabular: avslutningskapittelets styrke beskrives ved crescendoet, romanens enkeltstemmer er fortsatt distinkte og unike, men holdes sammen i en underliggende musikalsk form kanskje analogt med mosaikken som romanen tidligere er sammenlignet med.

Romanens kvalitet ligger i oppdagergleden. Det dreier seg om bokas utforming – som musikk. Bokas kvalitet blir også formidlet gjennom en handling. «Etterpå kjøpte jeg den innspillingen. Det har jeg aldri gjort før» (BD1). Boka synes å fordre en umiddelbar respons i ønsket om å oppdage mer. Romanens kvalitet motsvares med at deltakerens respons ikke er den vanlige: «Det hadde jeg aldri gjort før» (BD1).

Her er poenget ikke å gå inn i en større analyse av litteratur som direkte handlingsmotivator, som åpenbart er komplekst, men mer å løfte fram lesermotivasjon og responser på litteraturen som forteller noe om litterær kvalitet og verdi. Det Felski (2008) ser på som *modes of engagements*: «that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind» (s. 121-24). Estetisk kvalitet og verdi synes å henge nært sammen med bruk, og mulighet for respons.

Koblingen mellom kvalitet og formidling er i eksempelet konkret og direkte. Kvalitet – det som oppleves som fabelaktig – må formidles. Virkningen er med dette ikke bare av personlig eller privat karakter, den griper inn i bibliotekarens arbeidshverdag, som nettopp er å formidle god litteratur. «Det er en bok som jeg kan formidle og formidle og formidle»

(BD1). Slike reaksjoner vil selvsagt også være motivert av leserens ønske om ytterligere kunnskap og om fortelle andre hvor god boka er.

Selv om det bibliotekaren sier om boka er preget av hennes personlige leseopplevelse, kan en også gjenkjenne, i det som blir sagt, verdier som finnes i bibliotekinstitusjonen.

Verdien av å oppdage og utvikle seg har en lang tradisjon i bibliotekets litteratur- og formidlingstankegang. I samtalen formulerer en av de andre deltakerne det slik: «Jeg tenker at det er et overordna mål å lede folk videre, så de alltid skal fortsette å lese, så må de velge selv om de er klare til å ta skrittet videre» (BD2). En presisering av dette formidlingsidealet finner en hos tidligere ABM-direktør Leikny Haga Indergaard: «Bibliotekene skal altså være et sted der folk ikke bare får det de ønsker, men også får muligheter til å oppdage det de ikke visste om på forhånd» (Indergaard, 2009, s. 55). Litterær kvalitet handler om å oppdage. Formidling handler om å legge til rette for at lesere kan oppdage.

Oppsummert kan en si at den første delen av eksempelet fokuserer på tematikken i Buenes roman; på et eksistensielt vendepunkt som inntreffer i livet. Hvordan vi møtes av våre omgivelser har konsekvenser for våre veivalg i hverdagen. En kvalitet ved litteraturen er å vise oss dette. I andre del fokuserer deltakeren mer på hvordan boka stimulerte til kunnskapsutvidelse, utvikling og fordypning.

Hvordan litteraturen tas i bruk og kan virke i hverdagen er selvsagt ulikt for ulike lesere. Den må verken ha et eksistensielt utgangspunkt eller gi økt faktisk kunnskap. En av de andre deltakerne utvider samtalen om litteraturens virkning og bruk:

I denne boka står det mye flott, som treffer meg. Jeg tenkte at jeg kanskje skulle skrevet ned noen av formuleringene og hengt dem på veggen hjemme. Jeg kunne sett på setningene og tenkt at det som sto var godt sagt. Den setningen der har jeg lest mange ganger, kunne jeg ha tenkt. Den burde hengt på døra mi hjemme. Det er små deler av teksten som jeg vil huske. Fordi den formuleringen gjør meg glad, eller den fordi den får meg til å tenke fornuftig eller noe i den retning. (BD3).

Det viktige er her litteraturens virkning. God litteratur møtes med et rikt sett av responser. Litteraturen gjør en lettere til sinns eller får en til å reflektere. Litteraturens kvalitet henger sammen med om den har relevans i hverdagen, kvaliteten henger sammen med dens evne til å virke, eller være en katalysator i livet. Bearbeidelsen av romanens stoff eller emosjonelle virkning (gleden) blir viktige verdier ved boka. I bibliotekarens forestilling om hvordan litteraturen kan brukes trekkes litteraturen (setningene) bokstavelig talt inn i de daglige omgivelsene. Kvalitet handler om hvordan litteratur stimulerer leseren emosjonelt og tankemessig. Kvalitet eller erfaring av kvalitet manifesteres i et ønske om å være nær eller i nærheten av det som er godt skrevet. Den som leser ønsker ikke at det skal ta slutt eller

forsvinne. I bokstavelig forstand kommer dette til uttrykk ved at brokker av den leste teksten kan tenkes hengt opp på veggene hjemme hos leseren. Premisset for bruk, slik det her artikuleres, er at litteraturen kan tenkes å inngå i leserens konkrete omgivelser, bli materielt tilhørende dagliglivets oppholdssted der leseren kan inngå i et dialogisk forhold til den. En slik måte å forstå kvalitet på ligger tett opptil den pragmatiske tanken om at kunstens mening henger samme med dens bruk. Gjennom bruk og/eller forestilling gir noe mening (Fehr, 1996, 2008).

Når bibliotekaren reflekterer over kvalitetene ved boka peker hun på en dimensjon ved kvalitetserfaringen som sjelden vektlegges: muligheten for gjentakelse. Det vil si at den kvalitative erfaringen ikke kun er en plutselig, overveldende erfaring, men at den favnes av forestillingen om gjentakelsen av en setning eller «små deler av teksten». Det handler om at noe er godt nok til å kunne brukes på nytt, i en ny kontekst. Selv om det ikke blir sagt direkte synes deltakeren å knytte den gode formuleringen til mulighet for refleksjon: «Jeg kunne sett på setningene og tenkt at det som sto var godt sagt. Den setningen der har jeg lest mange ganger, kunne jeg ha tenkt» (PD3).

Perspektivet her viser at litteraturens kvalitet primært ikke artikuleres som språklige, håndverksmessige eller estetiske kvaliteter, men gjennom den opplevelse og kunnskap litteraturen tilfører hverdagen. Det er de emosjonelle, sanselige og kunnskapsutvidende kvalitetene som er viktige. Dette perspektivet uttrykker også et tett samspill mellom institusjonelle og individuelle verdier i vurderingen. For om vurderingen er uttrykk for den enkelte leserens preferanser, kan en samtidig kjenne igjen de kulturpolitiske verdiene formulert i bibliotekloven over 30 år tidligere, i Smidts (2002) undersøkelser av bibliotekarenes smak og i det Balling (2009) skriver om lesere i biblioteket og i en sammensatt gruppe av bibliotekstudenter (Balling, 2009; Smidt, 2002, s. 314).¹²² Slik indikerer eksemplene at måten bibliotekarene snakker om kvalitet på, reflekterer verdier som er internaliserte i profesjonen og som samsvarer med folkebibliotekets bredt forankrede samfunnsmandat.

122 I Ballings avhandling ble studentene rekruttert fra Danmarks Biblioteksskole. Gruppen besto besto «af fire kvinder og fire mænd mellem 27 og 44 år» Leseringen besto av «otte kvinder mellem 59 og 68 år [fra] Frederiksberg Bibliotek» (Balling, 2009, s. 111-112).

4.5 Kvalitet som lokal tilknytning

En av nestorene i dansk bibliotekvesen, Jens Thorhauge, beskriver god formidling i biblioteket som det å matche rett bok med rett låner.¹²³ Han peker samtidig på en enkel, men grunnleggende betingelse for å oppfylle dette idealet: Formidlingen er avhengig av formidlerens kunnskap om så vel materiale som om lånerne (Thorhauge, 1989, s. 104). God vurdering handler om å lese litteraturen, omgivelsene og leserne. Implisitt fordrer disse betingelsene at bibliotekarene har en tilknytning til sine omgivelser og en lokal forankring i sin formidling og vurdering av kvalitet. I det andre perspektivet undersøkes kvalitet forstått som lokal tilknytning. Forholdet mellom relevans og kvalitet blir sentralt innenfor dette kvalitetsperspektivet. Det lokale fungerer både som relevanskriterium og som en særlig kvalitet ved litteraturen. Det åpner opp for å snakke om bøker som bibliotekarene har vurdert som gode, og handler om kunnskap og fortrolighet med bibliotekenes brukere.

Stian Grøgaard viser i artikkelen «Kvalitet under reformbyråkratiet» til en interessant dynamikk mellom begrepene kvalitet og relevans. Ved en presisering av kvalitet inn mot situasjon forskyves spørsmålet om hva som er kvalitet fra produktkvalitet til distribusjon av kvalitet. En kan kalle det *kontekstkvalitet*. Det vil si at «[r]elevans kan fortelle at kvalitet ikke sier seg selv» (Grøgaard, 2016, s. 54). Relevans blir dermed en måte å forklare kvalitet på. Ved å vise relevans gis kvalitet mening. Formidling kan i denne sammenheng forstås som en måte å gi begrepet kvalitet mening på. Selv om ingen av deltakergruppene i mitt materiale tenker på kvalitet *kun* som «noe gitt», som noe som «sier seg selv» eller utelukkende snakker om kvalitet ved å vise til relevans, tydeliggjør distinksjonen mellom kvalitet og relevans noen forskjeller mellom dem.

Tanken om en lokalt tilpasset bok- og mediasamling fikk for alvor gjennomslag i folkebiblioteket på 1980-tallet, dels på bakgrunn av en trangere økonomi og dels, som bibliotekhistorikeren Lis Byberg viser, på grunn av et brudd med tradisjonen om at «alle bibliotek skal være like». Kvalitet ble slik forankret i hva som er lokalt interessant. Ikke minst ut fra bibliotekarenes erfaring av at deres brukere «gresser langs hyllene», ble flere samlinger organisert helt eller delvis lokalt. Slik kunne en også ta høyde for kommunens demografiske sammensetning (Byberg, 2006, s. 16-19).

Kvalitet forstått gjennom lokal tilknytning undersøkes i bibliotekmaterialet gjennom tre vinklinger: Først gjennom den tilknytning biblioteket har til Litteraturfestivalen Kapittel,

123 Thorhauge har undervist i litteraturhistorie ved The Royal School of Library- and Information Sciences, vært direktør for Den danske bibliotekforening og rådgiver for den danske regjeringen i bibliotekspørsmål.

deretter gjennom hvordan de lokale lånerne i bibliotekets lesringer spiller en aktiv rolle inn i formidlingen og vurderingen av hvilken litteratur som har kvalitet, og til slutt gjennom bruk av forfatteres lokale tilknytning som kriterium for utvelgelsen.

Litteraturfestivalen Kapittel

Et tydelig eksempel på den lokale forankringen hos mine deltakere er det aktive samarbeidet de har med litteraturfestivalen Kapittel.¹²⁴ Gjennom god kontakt og kunnskap om sine lesere og om festivalen kan de være med på å «bygge opp et publikum» for ulike forfattere som kommer til festivalen. Det å finne fram til den gode romanen som både er tilpasset festivalens tematikk og er interessant for det lokale publikum, er en del av bibliotekarens lokale horisont når de tenker kvalitet. Da litteraturfestivalen hadde olje som tema

var det snakk om å se hvilke bøker som fantes på markedet, som i det hele tatt penset innom temaet [...] Det var faktisk litt vanskelig å finne fram til gode romaner av nyere dato. Jeg fant til slutt den amerikanske forfatteren Philip Meyer som var aktuell på norsk med romanen *En amerikansk sønn*. Jeg leste den tidlig. Til dags dato har den ikke fått en eneste anmeldelse av litteraturkritikere [...] Og det er litt trist at boka blir stående i hyllene, at den ikke blir løftet opp av kritikerkorpset. (BD2).

Innrettingen mot det lokale bidrar her til at kvalitet ses i sammenheng med aktualitet. Aktualitet blir medvirkende i utvelgelsen av hva som skal formidles. Aktualitet kan bety relevans, men også mye mer. Romanens tematikk må være relevant for festivalens tematikk, som igjen er knyttet til byens identitet som oljeby. Bibliotekets engasjement og deltakelse i Kapittel viser også fram bibliotekets ønske om å satse på den oversatte litteraturen som ellers ikke blir synlig eller får anmeldelser: «Vi ønsker å få fram de oversatte bøkene. Vi kan savne det blikket» (BD2). Aktualitet er derfor også å aktivt aktualisere. Philip Meyers roman som her trekkes fram passer godt inn i bibliotekets profil der det lokale møter det internasjonale. Boka som velges ut skal også være «aktuell på norsk» (BD2). Å bidra med god litteratur til publikum på Kapittelfestivalen er like viktig som å kjenne de lokale lånerne.

En dobbelthet ved kvalitetsbegrepet slik det kommer til uttrykk i det siterte, skal her kort kommenteres. Argumentene for å velge denne romanen ligger i de ulike funksjoner den

124 I sin artikkel «Gjør døren høy, gjør porten vid» i *Folkebibliotekaren og formidlingen* skriver Cecilie Naper om bibliotekets engasjement i Kapittel: «Byen har en politisk ledelse som har plukket ut kultur som ett av sine satsingsfelt. Hvert år arrangeres Kapittelfestivalen, som er anerkjent langt utover Norges grenser. Biblioteket er en godt integrert del av denne virksomheten, og har ansvaret for rundt 100 arrangementer i løpet av de dagene festivalen varer» (Naper, 2011, s. 2010). At Kapittel har et internasjonalt perspektiv gjør ikke den lokale forankringen mindre viktig.

har i en gitt sammenheng. Kvalitet blir da forstått som det passende, altså relevans. Her er både det at boka er aktuell på norsk og at den passer inn i situasjonen, viktige kriterier for bokas kvalitet, og for at den gode litteraturen skal nå fram til leserne. Blant ulike (mulige) gode bøker blir bokas situasjonelle relevans en måte å presisere dens kvaliteter på. Samtidig forstås kvalitet også på verknivå, noe deltakernes påpekning av at det har vært vanskelig å finne fram til «gode romaner» kan ses som et uttrykk for. Den beste romanen i denne sammenheng vil være den som oppfyller kvalitet på begge nivå, den som passer til anledningen. I gitte tilfeller kan aktualitet være en kvalitet ved verket om den først og fremst forstås som noe som bidrar til leserens utvikling, enten gjennom kunnskap eller estetiske opplevelser.

For en av deltakerne i diskusjonen handler det lokale om kunnskap om leseren, om å vite noe om leserens preferanser. I forhold til noen bøker virker kunnskap om leseren nesten nødvendig. En av deltakerne trekker fram *IRL* av Ranveig Revhaug som et eksempel. Det er en bok som vurderes som mye bedre enn andre bøker med dataspill som tematikk. Der den ene boka var en «vanlig historie, bygget rundt et dataspill i en virtuell verden», er den andre en der «[f]orfatteren har klart å lage en historie ut av dataspillet Tetris» (BD2). Selv om Revhaugs bok «er helt «fantastisk», ser deltakeren at den har så mange referanser til «ulike dataspill» at en god formidlingsstrategi er betinget av å «kjenne folk» (BD3). Du må nesten vite litt om dem, «om de har noen av de samme referansene som denne forfatteren bruker» (BD3). Eksempelet er en god illustrasjon på hvor vanskelig det er å skille kvalitetsvurdering fra formidling i biblioteket. Selv om tanken på hvem som kan lese de ulike bøkene sannsynligvis skjer samtidig som litteraturen vurderes, krever det å formidle den gode boka andre strategier og kriterier enn å vurdere dens estetiske kvalitet. Motsvarende kreves en annen kompetanse og erfaring for å vurdere den enn å formidle den. Felles for kvalitetsvurderingen av verket og formidlingen av det i en sammenheng er utøvelse av skjønn.

Leserlinger i biblioteket

Biblioteket i Stavanger har, som mange folkebibliotek i dag, etablert egne leseringer eller litteraturgrupper. I leseringene blir bibliotekarene kjent med de lokale leserne, og leserne trekkes inn i arbeidet med å finne fram til gode og passende titler: «Litteraturgruppene vi driver bruker vi bevisst til å teste ut bøker, spesielt kulturfondbøkene. Det er et veldig fint sted å få testa ut hvilke bøker som kan passe for en større del av de aktive leserne» (BD3). I Stavanger bruker leseringene bøker fra Kulturrådets innkjøpsordning. Her er det ikke i det generelle bokmarkedet det søkes etter gode bøker, men i litteraturen som allerede er

kvalitetssikret av Kulturrådets fagutvalg. Strategien med å teste ut bøker i leseringene, som siden kan formidles bredere, har flere mål. En ønsker å trekke fram de som ikke får «så mye oppmerksomhet», en vil sikre gode utlånstall, og ikke minst gi leseren den «enestående leseopplevelsen». Ut fra kjennskap til «egne» erfarne lesere skaper biblioteket en mulighet for høyere etterspørsel etter det som ut fra sammenhengen defineres som kvalitetslitteratur. I denne sammenhengen er det det som kan gi leserne en unik litteraturopplevelse. Tankegangen underbygger hvor viktig det å dele leseropplevelsen er (H.J. Nielsen, 2006, s. 19-20). Her er det de lokale leserne som bekrefter litteraturens kvalitet.

En av bibliotekarene trekker fram Jesús Carrascos bok *Under åpen himmel* som et eksempel på en bok som passer som «fot i hose» (BD2) i leseringene på biblioteket.¹²⁵ «Den har et nydelig språk. Det er en type vandrerroman som jeg tror du kan sammenlikne litt med *The Road*. Det er en bok som skremmer deg litt» (BD2). Bibliotekaren tror at «romanen kommer til å bli lest av *veldig* mange» (BD2). Premisset er her at «folk som bruker biblioteket gjerne er storlesere» (BD2). Det vil si at «[d]e får aldri nok bøker. Da må du ha mange eksemplarer av bøker som *Under åpen himmel*, som ikke er på bestselgerlisten» (BD2). Det er i denne sammenheng de faste leserne på biblioteket kan bidra. Når flere erfarne lesere går god for den litterære kvaliteten, er det sannsynlig at andre liknende lesere vil vurdere kvaliteten på samme måten. Det deltakeren forteller er på mange måter typisk for hvordan de tenker og arbeider. Bibliotekarene bruker sine formidlingsstrategier til å nå flere mål samtidig. Når de trekker brukerne inn i utvelgelsen av hvilken kvalitetslitteratur de skal satse på i videre formidling, er det selvsagt også en måte å formidle litteratur til disse brukerne. Samtidig som bibliotekarene gir respekt og aksept for sine leseres vurderinger. Storleserne inngår etter hvert også i utvelgelsen av litteratur det skal satses på, de medvirker til syvende og sist i samlingsutviklingen. De lokale leserne innvirker på hvilke bøker bibliotekarene skal bruke tid på å formidle som kvalitetslitteratur. Alle ansatte og alle lesere er i den forstand formidlere.

Leseringene er slik et sted å hente kunnskap om litteratur fra, enten de som deltar i gruppene er enige med bibliotekaren eller ikke. «Det var ikke alle i litteraturgruppa som likte den boka jeg hadde med» (BD1). Det betyr at lesergruppens måte å fungere på bygger et tillitsforhold mellom bibliotekarene og leserne som legger til rette for at kvalitet kan formidles begge veier. «Jeg er ikke i tvil om at de er åpne for oss og at de deler egne opplevelser» (BD2).

125 Deltakeren bruker ordet litteraturgruppe og lesering litt om hverandre. Jeg har valgt å bruke lesering da det er et etablert ord.

Det å være oppdatert på hvilke bøker som vil få flere lesere blir, som jeg har vært inne på, essensielt. Om mange i leseringene forteller at dette er kvalitet, er det sannsynlig at disse bøkene blir utlånt og lest av mange flere. «Hvis du har fått tilbakemelding fra 20 av damene i leseringene om at dette er en enestående leseropplevelse, som alle må lese, så vet vi at dette er en bok som kommer til å leve i mange år og som vi kan ha mange eksemplarer av» (BD2). Samlingens kvalitet viser også om bøker kommer til å «leve» i mange år.

Troen på bokas framtidige leserpotensial kan minne om David Humes klassiske argument om at kvalitet kan utledes fra hvorvidt verket står seg over tid, hvordan det tåler tidens tann. Det interessante her er at argumentet nærmest knyttes til en form for visshet og planlegging av framtiden, og ikke – som hos Hume – til noe man ser i ettertid (Hume, 1757).

Et sentralt element i bibliotekets vurderingspraksis er en forståelse av at kunnskapen om kvalitet er fordelt mellom ulike grupper, og at leserne fungerer som et panel en kan trekke med i vurderingen innenfor bibliotekets regi. Strategien for å sikre et visst antall lesere for bøker som kjøpes inn i flere eksemplarer, har imidlertid flere motiver og mulige spenninger i seg. Når bøkene som er innkjøpt lånes ut, etableres en kommunal, lokalpolitisk legitimitet som er lett å kommunisere. Samtidig henger motivasjonen for å oppnå mange utlån også sammen med bibliotekarenes personlige og profesjonelle interesse for litteratur. Som både dansk og norsk bibliotekforskning viser er en viktig drivkraft i bibliotekarenes formidling å kunne gi leserne varierte erfaringer som beriker deres hverdagsliv (Kann Christensen & Balling, 2011; Tveit & Oterholm, 2010). For eksempel kan litteratur som gir estetisk erfaring ha potensiale for dannelse det vil si leserens utvikling.

Oppsummerende kan en her si at en instrumentell, kulturpolitisk motivasjon (høye utlåns- og besøkstall) løper sammen med idealistiske motiver knyttet til en lokal interesse for bibliotekets brukere. Dette understreker at kvalitetsvurderingen av litteraturen i biblioteket kan ha ulike intensjoner. Det forteller også noe om vurderingens kompleksitet og forbindelse med samfunnet.¹²⁶ På disse punktene viser biblioteket også klare likheter med en institusjon som bokhandelen. & Forslid (2017) påpeker er ikke bokhandelen entydig kommersiell, men spiller også en viktig kulturpolitisk rolle: «Främjandet av läsning och läseupplevelser, liksom betoningen av böckers värde och kvaliteter, är centrala aspekter av bokhandelns verksamhet

126 I avhandlingen betoner jeg gjennomgående i liten grad den verdikontekst Nielsen knyttet til den tiltagende målstyringen av offentlig sektor (Nielsen, 2006). Det kunne her vært relatert til tanken om høye utlåns- og besøkstall. At det finnes en spenning mellom å vurdere kunsten etter kvalitative eller kvantitative parameter tas for eksempel opp i (NOU 2013: 4, s. 295). Denne tematikken tas kort opp i delkapitlet «Kvalitet som mangfold og bredde» (se avhandlingen kapittel 4.6).

och förseljingsstrategi.» Med ambisjonen om å formidle «litteratur och böker påminner bokhandeln i själva verket mycket om hur biblioteket agerar» (Forslid & Steiner, s.70).¹²⁷

Bruk av litteratur og forfattere med lokal tilknytning

En viktig del av vurdering i biblioteket handler om å snakke om litteratur ved å sette bøkene inn i ulike, utvalgte sammenhenger. Hvilke verdier som vektlegges i vurderingen blir synlig gjennom hvilke perspektiver som velges. En konnotasjon av det lokale er i denne sammenhengen en nærhet som igjen konnoterer til gjenkjennelsen eller det kjente. I delkapittelets siste eksempel ser vi at tanken om lokal tilknytning inngår i en formidlingsstrategi som løfter fram det kjente. Lokal tilknytning viser at litterær kvalitet handler om identitet.

Som beskrevet i metoddelen har Sølvberget som fylkesbibliotek påtatt seg et oppdrag om å formidle kulturfondbøker til bibliotekarer i Rogalandsregionen. De eksemplene jeg presenterer i det følgende er hentet fra min observasjon av et møte der mine deltakere formidler til kolleger fra folkebibliotek i regionen. I disse eksemplene har jeg, for å styrke anonymiseringen angitt deltakerne kun gjennom bokstavene BD.¹²⁸ Premisset for formidlingen var at presentasjonen av hver bok skulle være kort. Det skulle være tid til å snakke om mange bøker fra siste årets utgivelser.

I denne spesifikke sammenhengen blir relevans et særlig synlig kriterium. Eksemplene indikerer at kontekst som en del av vurderingens hensikt synes vesentlig for vurderingen av kvalitet. Litteraturens lokale tilknytning er tydelig et kriterium for relevans gjennom disse eksemplene, og styres av at tilhørerne er bibliotekarer, at de er fra Rogalandsdistriktet og at de skal kunne bruke vurderingene i sitt videre lokale arbeid som profesjonelle lesere og formidlere. Lokal tilknytning aktualiserer spørsmålet: Kvalitet for hvem?

Det som skal betones i det følgende er hvordan bibliotekarene bruker lokale forfattere til å formidle bøkernes kvalitet. De lokale forfatterne blir inngangen til å synliggjøre mulige kvalitetsopplevelser eller opplevelsespotensialer ved bøkene (Grøn, 2010, 46-47).

Når litteratur av samtidsforfatteren Levi Henriksen formidles er konteksten og referanserammen for vurderingen Arne Garborg (1851-1924):¹²⁹

127 Den kulturpolitiske verdien av bokhandlene er framhevet i den seneste svenske Kulturutredningen fra 2012 (Forslid & Steiner, 2017, s. 70).

128 Her er det også et poeng at arrangementet ligger noen år tilbake i tid.

129 Arne Garborg (1851–1924) regnes som en av de helt sentrale norske forfatterne i Norge. Han ble født Arne på Jæren og vokste opp på familiegården i Time kommune. I Garborgs litteratur brytes verdiene i den lokale, tradisjonsbaserte bondekulturen han kom fra mot samtidens urbane europeiske kultur. Garborg var en viktig

I en omtale av Arne Garborg ble han beskrevet som en europeer fra ei bitte lita bygd. Levi Henriksen er også det. Han er en stor allmenngyldig forfatter som tar utgangspunkt i de små historiene om det enkle, lille mennesket i en liten bygd, ofte med en litt obskur kristen bakgrunn. Det handler mye om å lengte hjem. Mye om å komme hjem. (BD).

I denne korte presentasjonen artikuleres kvalitet ved hjelp av et sett verdiladde utsagn som spiller på den kulturelle rammen Arne Garborg representerer. Det handler om det «allmenngyldige» og om å se det «enkle, lille mennesket» (som har konnotasjoner i retning av det egalitære). Budskapet er at Henriksens litteratur deler mange kvaliteter med den lokale og kanoniserte forfatteren Arne Garborg. Garborg garanterer for kvalitet, men viktigst er verdiene de deler. I formidlingen peker deltakeren også på at Garborgs lokale tilknytning ikke står i motsetning til at han hadde stor betydning ut over hjemstedet: «Arne Garborg er en europeer fra ei bitte lita bygd». Gjennom både å være europeer og forankret i det lokale framstår Garborg som en «allmenngyldig forfatter». Til slutt pekes det på en tematikk for boka som også relateres til det lokale. Den lokale tilknytningen og forankringen framstår som en verdi i seg: «Det handler mye om å lengte hjem. Mye om å komme hjem» (BD). Det korte eksempelet viser hvordan analogien mellom en lokal forfatter og en som ikke er fra samme distrikt fungerer som en portal mot et større verdifellskap mellom de to forfatterne. I det neste eksempelet er det Gaute Heivoll sin siste bok som trekkes fram:

Gaute Heivolls bok *De fem årstidene* trenger jeg ikke bruke så mye tid på. Den har et lokalt tilsnitt. Den er basert på historien om bestefaren hans som jobbet som togkonduktør på NSB. Han kjørte strekningen mellom Kristiansand og Stavanger hele sitt yrkesaktive liv. Det er en stillferdig, vakkert skrevet roman. Men denne romanen vet jo alle om fra før. Det er ikke en bestselgerroman på linje med de han har gitt ut de siste årene. Det er en veldig stillferdig roman som passer godt inn i litteraturgrupper. Det bygges ikke opp til et spenningspunkt, men den er vakkert skrevet, som Heivoll alltid gjør. (BD).

Deltakeren vektlegger bokas lokale «tilsnitt». En av de bærende verdiene i boka er det kjente landskapet. I denne boka kan en kjenne seg igjen i en lokal geografi (om en har reist med tog fra Kristiansand til Stavanger). En annen er den muligheten romanen har for å gi lokalhistorisk kunnskap (NSB-historie). En tredje som understreker relevans som utvelgelseskriterium, er at Heivolls roman «passer godt» til bruk i leseringer eller litteraturgrupper. Boka har kvaliteter som gjør den egnet til å samtale om blant lånerne på hvert av de tilreisende bibliotekarenes lokale biblioteker.

Vurderingen som foretas er også tydelig komparativ opp mot det Heivoll tidligere har skrevet – med stor suksess. Kvaliteten ved denne romanen er at den er «stillferdig» og

formidler av europeisk ånds- og tankeliv. Han oversatte flere verk fra verdenslitteraturen og introduserte blant annet Nietzsche i Norge (Andersen, 2001, s. 259-269).

«vakkert skrevet». Det antydes også med dette en kontrast mot den mer plott- eller spenningsdrevne romanen. Den korte anbefalingen anvender slik flere ulike kriterier som både er av estetisk og det Anderse kaller genetisk karakter (Andersen, 1987). Det siste vil typisk handle om «forhold som ligger forut for den aktuelle teksten» (Andersen, 1987, s. 21) så som «litteraturhistorisk sammenheng, [...] en litterær tradisjon, eller [...] forfatterskapet» (s. 21). På ulike måter kontekstualiseres Heivolls roman her inn mot både samtidens forestilling om bestselgere og det øvrige del av forfatterskapet.

Til slutt vil jeg her vise hvordan lokale forfattere og deres litteratur også kan inngå i bibliotekets realisering av bibliotekets formål om å være aktuelle.¹³⁰ Det følgende eksempelet er hentet fra min observasjon av samtalen mellom bibliotekarene.

Ved at historiske, lokale forfattere også knyttes til aktuelle hendelser i samtiden, understreker det følgende eksempelet at lokal tilknytning i alle fall implisitt kan gi en nærhet til stoffet som forsterker relevansen av romanens tematikk. En av deltakerne beskriver Stavangerforfatteren Kiellands aktualitet under finanskrisen i 2008. I eksempelet anvendes historien som et korrektiv til samtidens her og nå: «Jeg tenker for eksempel på Alexander Kielland sin *Fortuna*. Det var utrolig friskt å lese den midt under finanskrisen. Jeg tenker Jesus Kristus, altså. Det var jo massivt» (BD2). Spørsmålet om hvordan dette er relatert til aktualitet oppsummeres på denne måten: «Aktualitet går flere veier. Samfunnsaktuelle ting kan man finne i bøker som kom ut samme året, i samtiden, eller man kan grave litt tilbake i historien. Eller så kan bøkene bli skrevet i framtiden» (BD2). I deltakerens tanke finnes ikke aktualitet utelukkende i samtiden, fortiden eller i historien. For å vurdere en litterær tekst ut fra dens aktualitet, må den tenkes inn i en konkret sammenheng. Når aktualiteten også tilhører framtiden (framtidige generasjoner) blir en minnet om at aktualitet ikke er noe gitt, men en del av litterære verkers potensialitet som hentes ut her og nå. Det betyr at kunnskap om det lokale, om situasjonen her og nå, er forutsetninger for en vurdering av hvilke gode bøker som også er aktuelle.

Når kvalitetsvurdering i biblioteket har formidling som et av sine viktige utgangspunkt synliggjør det skjønnsutøvelsens forbindelse med retorikkens oppmerksomhet på situasjon og det passende: Retorikkens *aptum* (Kjeldsen, 2006). Å legge vekt på litteraturens lokale tilknytning holder opp en forestilling om mulig bruk og videre bruk av litteraturen – noe som blir særlig synlig når vurderingene formidles til kollegene.

130 Deltakerens resonnement på dette punktet er også brukt i artikkelen «Aktualitetens fire former og lyrikken som mulighet» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2015). I artikkelen drøftes ulike måter å forstå aktualitet på.

4.6 Kvalitet som mangfold og bredde

Der lokal tilknytning kan sies å appellere til det kjente, slik for eksempel Heivoll's bok over ble omtalt under forutsetning av at *alle* i salen kjente til den, vektlegges det motsatte, det ukjente, i større grad innenfor det tredje kvalitetsperspektivet: kvalitet som mangfold og bredde. Blant deltakerne finnes det en motivasjon om å løfte fram det som er mindre synlig og nå bredt ut med den beste litteraturen:

Vi kunne ha vært hundretusen flere som fulgte opp bøkene i samlingen, men det er vi ikke. Vi må velge ut noen bøker som vi synes er helt fantastiske og som vi ønsker at skal nå breiere ut. Da er det best om det ikke er bestselgere. Hvis vi har noen andre, alternative titler vi kan trekke frem, er det det beste. (BD3).

Motivasjonen som er underliggende, det å se og finne fram til alternativer til bestselgere og opptre som veiviser i bibliotekets boksamling, gir rammene for det tredje perspektivet. Det henger tett sammen med tradisjonelle kulturpolitiske verdier som «mangfold» og «bredde», og understreker viktigheten av å løfte fram den litteraturen som er usynlig og ellers ikke får oppmerksomhet. I analysen har det vært et poeng å skille mellom kvalitetsvurdering forstått på samlingsnivå og kvalitetsvurdering på verknivå.

Kulturelt mangfold har vært en sentral verdi i den kulturpolitiske offentligheten siden 1970-tallet. Sigrd Røyseng peker på at når mangfold fremmes som en viktig verdi som ønsket realisert i kulturpolitikken, ses mangfoldet ofte som antitesen til det kommersielle markedets ensretting (Røyseng, 2007, s. 141-147). I Kulturmeldingen fra 2003 kommer motsetningen mellom mangfold og marked til uttrykk når målene for politikken artikuleres: «[e]t breitt spektrum av skapande, utøvande, dokumenterande og formidlande innsatsar frå alle delar av kulturfeltet er ei verdfull motvekt mot den einsrettande krafta ulike kommersielle krefter kan representera» (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 7). Forholdet mellom på den ene siden bredde og mangfold og på den andre siden kommersialisering, er en stor diskusjon som i seg selv ligger noe utenfor avhandlingens rammer. Når jeg likevel peker på den, er det fordi bredde hos deltakerne i biblioteket er nært forbundet med det marginale – i betydningen det som ikke er synlig: I en slik betydning kan det kommersielle, bestselgerne, nettopp sammenfalle med det motsatte: bøkene som er mest synlige.

Den kulturpolitiske oppmerksomheten på bredde og mangfold ligger også nedfelt i den statlige litteraturpolitikken gjennom innkjøpsordningenes intensjoner (jfr. avhandlingen s. 20-21). Som mottaker, sentral utlåner og formidler av bøkene fra innkjøpsordningene er biblioteket forpliktet til å oppfylle denne delen av ordningenes intensjon. Verdien er også tydelig formulert i sentrale bibliotekpolitiske dokumenter.

Ansvar for bredden av litteraturen, herunder den oversatte, er eksplisitt lagt inn i bibliotekloven alt fra starten. Biblioteket har «et særlig ansvar for å utbre kjennskap til så vel norsk som utenlandsk fag- og skjønnlitteratur» (Kultur- og vitenskapsdepartementet, 1985-86, s. 5). I Stortingsmeldingen om biblioteket fra 2008 understrekes på nytt dette ansvaret. I biblioteket skal en sørge for at bøkene fra innkjøpsordningen blir formidlet i hele sin bredde (Meld. St. 23 (2008-2009), s. 128). Når det gjelder kvalitetsperspektivet mangfold og bredde er det liten tvil om at det er et tydelig institusjonelt (kontekstuellt) forankret perspektiv.

Den verdippluralisme som breddeperspektivet uttrykker i biblioteket, representerer en tankegang der alternativer ikke tenkes som ekskluderende. I biblioteksamlingens bredde kan en finne alternativer. «Jeg har nok av smale titler å velge mellom, for å si det sånn» (BD2). Litt mer konkret kan poenget uttrykkes slik: Som politisk dikt kan en enten lese Arnulf Øverland klassiske dikt «Du skal ikke sove» eller Inger Elisabeth Hansens «Statsministerdikt». «Eller» vil her si at begge er tilgjengelige.

For deltakerne fra biblioteket er en viktig side ved breddetankegangen å løfte fram det som ikke får oppmerksomhet. I dette ligger også en forståelse av kvalitet hos deltakerne. En fortolkning av å løfte fram den ukjente litteraturen, som ikke behøver å være den mest eksperimentelle, er at kvalitet ikke er identisk med det alle umiddelbart vil ha. Kvalitet kan ut fra deltakernes erfaring finnes mange steder og i mange type bøker. En forutsetning for diskusjonen er samtidig at den dominerende sjangeren som leses i bibliotekgruppa, som nevnt, er romanen. Allsidighet i samlingen der en kan finne bøker med forskjellige kvaliteter blir således de materielle betingelsene for å oppfylle biblioteklovens mandat om kvalitet. En måte å gjøre dette på er å «finne fram til bøkene i samlingen som ikke alle har hørt om. Fordi noe lånes jo ut uansett. De titlene som gjerne står på hylla, er ofte like gode, men underkommuniserte» (BD2). Det handler både om at kvalitetslitteratur kan overses, og at den på ulike måter kan oppleves utilgjengelig. Det må aktualiseres som ikke formidler eller selger seg selv: «Vi ønsker å sette fokus på det som ikke er på bestselgerlista» (BD1). Kvalitet blir stående i motsetning til det alle vet om, som ofte er den mest kommersielle litteraturen. Samtidig brukes ressursene på å vise at litterær kvalitet er mangfoldig.

Over la jeg vekt på at perspektivet om mangfold og bredde var tydelig forankret i biblioteket som kulturinstitusjon. At tankegangen som er skissert over også tydelig finnes i andre bibliotek, underbygger dette. Bibliotekarene ved Lom folkebibliotek har også en uttalt vilje til å prioritere den litteraturen som «sårt treng å bli prata ut av hyllene», «debutantane, lyrikken og delar av sakprosaen er ukjende for det store fleirtalet av lånarar. Dette er bøker som glatt kan bli ståande i hyllene utan at nokon plukkar dei med seg» (Rita, 2015).

Det å fokusere på det marginale – det som er lite lest – synes å være et ideal i flere bibliotek. I forlengelsen av dette kan en se den oppmerksomhet deltakerne gir den oversatte litteraturen. Å fokusere på den oversatte litteraturen er én måte å ivareta mangfold på, og biblioteket i Stavanger «ønsker å få fram de oversatte bøkene. Vi trenger blikket mot resten av verden» (BD2). Valget om å være særlig oppmerksom på den oversatte litteratur er i tillegg et uttalt mål for bibliotekets ledelse (se Naper, 2011). Den vekt breddeperspektivet tillegges på Sølvsberget betyr at både litteratur som oppfattes som marginal – slik jeg har skissert det over – og den med bredere appell kan ha kvaliteter. En av deltakerne illustrerer poenget med å sammenlikne bibliotekarrollen med kritikerrollen: Likheten dem imellom er at de begge ønsker å «trekke fram de romanene som ikke får nok oppmerksomhet» (BD2). Der de skiller lag er i vurderingen av det populære: I deltakerens øyne kan «kritikere virke litt redde for det populære. Når en roman blir for populær, oppfattes den kanskje heller ikke som bra. De trekker nok helst fram de litt vanskelige romanene» (BD2). Å prinsipielt la seg styre av at det populære ikke er kvalitet og motsatt at de vanskelige (romanene for de få) har kvalitet er ikke deltakernes holdning. Det viktige er som nevnt over å stole på sin egen vurdering.

Breddeformidling synes å være en dominerende tanke i bibliotekfeltet, selv om det medfører noen spenninger i praksis. På den ene siden oppnår en målet om bredde og mangfold ved å løfte fram det ukjente og marginaliserte, på den andre siden konkurrerer dette perspektivet med bibliotekets ønske om å være aktuelle. Når aktualitet forstås som ren etterspørselsstyring, rommer det, som nevnt tidligere, en diskusjon med ulike og motstridende synspunkter (Smidt, 2003, s. 19).

Jeg pekte ovenfor på at det innenfor dette perspektivet kan være hensiktsmessig å skille mellom vurdering på verk og samlingsnivå. Om en betrakter kvalitet i samlingen, vil det være en kvalitet i at hele samlingen, hele repertoaret, dekker en bredde. Ut fra lovens intensjon om å formidle kvalitet kan det selvsagt bli problematisk om ikke verknivået også tas i betraktning, da det er i relasjonen mellom verk og leser at kvalitet settes i spill. Biblioteket i Stavanger har i kontrast til biblioteket i Bergen bevisst anlagt en profil som handler om bredde (Naper, 2011).¹³¹ Bredde i samlingen betyr, som en av deltakerne formulerer det, at: «Vi kjøper inn all slags litteratur» (BD1). Med variasjon i samlingen oppstår muligheten for at hver enkelt leser kan finne sin kvalitetslitteratur, om den så er smal eller populær. Som i de foregående kvalitetsperspektivene viser også dette at vurderingen er styrt av ulike intensjoner.

131 Enkelt sagt er profilen Bergen mer kunstorientert. I lys av dette kan det være verdt å peke på at andre sammenliknbare storbybibliotek har andre profiler. I Bergen satser de mer på kunstillitteratur enn i for eksempel Trondheim, som i sterkere grad profilerer sakprosa (Naper, 2011).

Samtidig som det i en variert samling ikke brukes tid på å løfte fram alt, vurderer deltakerne litteraturens leserpotensiale. Bøkens mulighet for et bredt utlån i biblioteket er også en del av kvalitetsvurderingen innenfor et breddeperspektiv, en faktor som gjør vurderingspraksisen kompleks og dels spenningsfylt, men grunnleggende sett verdipluralistisk. Enkelte bøker som en vurderer som svært gode, vil ikke ha stort utlåns potensial, men vil likevel være viktige å ha i samlingen om kvalitet forstås som størst mulig variasjon. Selv om utlåns potensiale slik det snakkes om blant deltakerne uttrykker et ønske om å formidle kvalitet til flest mulig, betyr det at denne kvaliteten også måles etter andre kriterier.

For å utdype denne spenningen skal jeg avslutningsvis kort reflektere omkring kvalitet som bredde i lys av en tiltagende målstyringskultur i samfunnet generelt, men også i kulturpolitikken spesielt. Når *Kulturutredningen 2014* diskuterer kunstnerisk og faglig kvalitet gjøres dette under deloverskriften fra *Mål til vurdering*.

Den kunstneriske og faglige kvaliteten ved virksomheten ved kulturinstitusjonene unndrar seg for en stor del kvantitative målinger. Derfor har mål- og resultatstyringen i praksis kommet til å fokusere på andre sider ved kulturinstitusjonenes virksomhet. Mål om kunstnerisk og faglig kvalitet i kulturinstitusjonenes virksomhet kan dermed komme til å fortone seg som mindre reelle og betydningsfulle enn for eksempel antall besøkende barn og unge (NOU 2013: 4, s. 295).

Sitatet reflekterer den konfrontasjonen som i dag finner sted mellom det Nielsen (2001) på den ene siden kaller en dominerende teknokratisk kvalitetsdiskurs som verken forholder seg til noe felles framforhandlet sett av kvalitetskriterier eller «udveksler med kulturdebattens modsætningsfylte kvalitetsdiskurs», og på den andre siden en kulturpolitisk, innholdsbestemt kvalitetsdiskurs som er forpliktet på kulturpolitikkenes *raison d'être*: En «almen, samfundspolitisk målsætning om at fremme individets myndiggjørelse, den almene dannelse og samfundets fortsatte demokratisering» (s. 41).

Slik deltakerne snakker om bredde synes de å ville svare på spenningen i doble kulturpolitiske signaler. Med den vekt deltakerne fra biblioteket legger på tid til å snakke og framheve verk som ikke «selger seg selv», peker de mot et demokratisk ansvar for at marginale stemmer blir hørt. På den andre siden finnes et uttrykt ønske om å være «snobbete». I dette ligger en spenning som peker mot at det også i biblioteket finnes en motsetning mellom at litteratur bør ha bred appell, og at den litteraturen som kanskje ikke har bred appell skal løftes fram.

I praktiske, konkrete vurderingssammenhenger vil det alltid være flere mål og ulike strategier som løper sammen. Philip Meyers roman, som ble trukket fram tidligere, er illustrerende for denne kompleksiteten. Ikke bare handlet det om å finne en roman som var

tilpasset Kapittelfestivalen, men også om å prioritere litteratur som ikke omtales i avisene, en forpliktelse til høye utlånstall og det bibliotekarene vurderer som kvalitetslitteratur. En forutsetning for at denne tenkemåten hos deltakerne skal kunne oppfylles, ligger i den brede tilgangen på titler biblioteket har. Som en av deltakerne sier: «Vi skal ha alt, men vi trenger ikke bruke tid på formidle alt» (BD1).

I forlengelsen av dette siste utsagnet kan en si at biblioteket markerer seg som noe annet enn bokhandelen. Bibliotekene har bredden, ikke volum på eksemplarnivå: «Vi er ikke en bokhandel. Vi kan ikke dele ut 30 eksemplarer av samme bok, men vi kan bruke det vi har» (BD2). Her argumenteres det i tråd med Cecilie Naper (2009), som påpeker at biblioteket i dag er det «eneste stedet der det er mulig å få tilgang til et bredt utvalg av de 4000 nye bøkene som kommer ut på norsk hvert år» (Naper, 2011, s. 205). Det samme gjelder for «litteratur som er eldre enn ett år, inkludert sentrale sakprosa-bøker, klassikere og annen kanonisert litteratur» (s. 205).¹³² Bakgrunnen for Napers understrekning av den muligheten som ligger i bibliotekets brede samling, er ironisk nok at bibliotekene og bokhandlene, om en ser på utlåns- og salgsstatistikken i perioden fra 1993 til 2005, har blitt likere. Det som har forsvunnet fra utlånstoppen de siste 15 årene, er blant annet den mer eksperimentelle litteraturen. Dette tyder på at det kommersielle presset, til tross for ønsket om å motstå det, også utfordrer biblioteket.

4.7 Kvalitet som gjenkjennelse

Gjennom de tre foregående perspektivene har jeg diskutert hvordan bibliotekarenes kvalitetsvurderinger preges av litteraturens potensielle brukbarhet og mening i hverdagen, dens lokale forankring samt av de kulturpolitiske verdiene mangfold og bredde. I det fjerde kvalitetsperspektivet undersøker jeg gjenkjennelsens plass i bibliotekarenes kvalitetsvurdering. Jeg undersøker to måter deltakerne gjenkjenner og kjenner seg igjen i litterære tekster på. Den ene er gjenkjennelse av kvalitet i et verk, der en først og fremst retter seg mot verket, den andre er gjenkjennelsens potensiale for erkjennelse og selverkjennelse, der en snarere undersøker leserens erfaring.

For å belyse og analysere deltakernes diskusjoner om litterær gjenkjennelse, har Rita Felskis analyser, diskusjoner og perspektiver på litterær gjenkjennelse vært fruktbare (Felski, 2008). Særlig gjelder dette vekten på erkjennelsesaspektet i den litterære gjenkjennelsen. Hennes mål om å løfte fram eller rehabilitere gjenkjennelsen som litterær verdi har resonnert

¹³² Naper sier i en fotnote: «Tallet 4000 omfatter kun bøker rettet mot allmennmarkedet» (Naper, 2011, s. 205).

godt med deltakerne fra nettopp biblioteket, hvor gjenkjennelseserfaringen synes å være en sentral kvalitet og verdi ved litteraturen. Den vekt de tillegger gjenkjennelsen forteller kanskje også noe om den avstanden biblioteket tradisjonelt har til den akademiske institusjonen og kritikken (se Smidt, 2002), også dette refleksjoner som spiller godt med Felskis resonnement.

Selv om Felski skriver innenfor en filosofisk, akademisk kontekst, synes perspektivene å ha relevans i den norske bibliotekkonteksten som her studeres. Hun skriver polemisk om hvordan litteratur- og språkfilosofien har redusert konseptet om gjenkjennelse:

For theorists weaned on the language of alterity and difference, the mere mention of recognition is likely to inspire raised eyebrows. To recognize is not just to trivialize but also to colonize; it is a sign of narcissistic self-duplication, a scandalous solipsism, an imperious expansion of a subjectivity that seeks to appropriate otherness by turning everything into a version of itself. (Felski, 2008, s. 27).

Når mine deltakere diskuterer gjenkjennelse kan det ikke reduseres til å «trivialize» eller «colonize» det som er grunnleggende fremmed. Snarere finnes det hos dem en tydelig bevissthet om at leser og verk/forfatter ikke er det samme. Begrepene *avstand* og *nærhet* blir i de følgende eksemplene viktige for å belyse noe av kompleksiteten i den litterære gjenkjennelseserfaringen, da det som særlig karakteriserer deltakernes refleksjon over gjenkjennelseserfaringen nettopp er nærhet og avstand til forfatterens språk og tanker.

Om gjenkjennelsen er en viktig verdi ved litteraturen for deltakerne i biblioteket, betyr ikke det at gjenkjennelse er det samme for dem, og det er heller ikke slik at alle gjenkjenner det en av dem gjør i en roman. En replikkveksling fra en diskusjon om en roman av *Silvia Avallone* er illustrerende:

- Jeg kan overføre den handlingen direkte på samfunnet jeg kommer fra (P2).
- Det kan ikke jeg. Jeg har ingen mulighet til å kjenne meg igjen. Det var sikkert derfor jeg ikke likte den så godt. Jeg burde kjenne meg igjen i noe, men det gjør jeg ikke. Ikke i det hele tatt. (P3).

For den ene av deltakerne appellerer romanen til noe kjent, for den andre er det ingen mulighet for gjenkjennelse. Den manglende åpningen for gjenkjennelse kan, som en av dem sier, være avgjørende for om teksten faller i «smak» eller ikke: «Det var sikkert derfor jeg ikke likte den så godt» (BD3). Gjenkjennelsen fungerer som en beskrivelse av litteraturens relasjon til verden og hvordan litteraturen kaster lys over egne erfaringer. Gjenkjennelsen blir også pekt på som en avgjørende verdi for å vurdere om boka er god.

Hvorfor kjenner noen lesere seg igjen, og andre ikke i én og samme tekst? I forlengelsen av det deltakerne sier ligger spørsmålet om *hva* en kjenner seg igjen i. I lesningen blir en oppmerksom på en karakter, en beskrivelse, en konstellasjon eller en dialog

som skaper denne erfaringen. Det oppstår en kontakt mellom teksten og den som leser – boka henvender seg til meg som leser (Felski, 2008, s. 23). Hvordan boka henvender seg til leseren er en viktig side ved gjenkjennelsen. På mange måter er det noe selvfølgelig ved slike lesererfaringer, leseren som kjenner igjen sitt eget samfunn og kan koble det til et univers hun eller han har sett før. Det kan også framstå som selvsagt at den litterære gjenkjennelseserfaringen skjer ved hjelp av en annens språk; det at gjenkjennelsen sier noe om meg sagt av en annen. Denne medieringen av noe gjenkjennelig, via en annens språk, artikuleres presist av en deltaker: «[m]eg med andre ord» (BD3). Det som kan virke mystisk ved gjenkjennelseserfaringen er at i lesningen tilhører teksten både leseren og forfatteren. Marcel Proust formulerer erfaringen slik: «Når leseren gjenkjenner hos seg selv det som boka utsier, er det et bevis på sannhet og vice versa, iallfall til en viss grad, idet forskjellen mellom de to tekstene ofte kan bero ikke på forfatteren, men på leseren selv» (Proust, 2000, s. 255).

Selv om det er opplagt at leseren kjenner seg selv igjen i litteraturen i en annens språk, (det er ikke leseren som har skrevet det), er det ikke like opplagt hva det er som gjør dette mulig. Svaret er heller ikke det avgjørende i denne sammenhengen, men *at* det skjer peker på en fordobling av selvet i lesningen (det er meg selv og ikke meg selv jeg gjenkjenner). Det er denne koblingen av det trivielle og litt uforståelige ved den litterære gjenkjennelsen som synes å fascinere så vel teoretikere som lesere. Felski beskriver den litterære gjenkjennelseserfaringen som både vanlig, unik og ubegripelig: «utterly mundane yet singularly mysterious» (Felski, 2008, s. 23). Gjenkjennelsen av seg selv i det noen andre har uttrykt gir muligheter for erkjennelse og betinger samtidig at den litterære stemmen tilkjennes en form for autoritet.

Når gjenkjennelse i den første delen av analysen diskuteres som en gjenkjennelse av kvalitet ved teksten, synes den å ha affinitet til ett av Hagens tre «urkriterier» for kvalitet: *virkelighet*. Virkelighetskriteriet handler kort sagt om hvor troverdig virkeligheten som framstilles er (Hagen, 2004). Hagens kriterier har i analysen kunnet bidra til å presisere hva en av deltakerne snakker om når en gjenkjenner kvalitet.

Troverdighet i denne sammenhengen dreier seg ikke om etterlikning av virkeligheten i en snever realistisk forstand, men om hvorvidt verket «sier noe treffende og levende om vår verden» (Hagen, 2004, s. 45). Det kan også handle om verkets indre konsistens. Virkelighet blir et spørsmål om litteraturen skaper en fiksjonell virkelighet som leseren godtar. Litteraturen som sier noe om et menneskelig fenomen, og gjør det på en måte leseren kan relatere til hos seg selv og i sin verden, kan oppfattes som levende eller virkelig. Det kan altså like gjerne være framstillingen av en måte å se verden på som at denne verden er realistisk

gjenkjennelig. Tekstens autoritet eller troverdighet gjør i det kommende eksempelet at jeg «hører» på den (Hagen 2004, s. 49). Kriteriet har relevans for flere av gruppas tilnærming til kvalitetsspørsmålet. En bredere gjennomgang av dette vender jeg tilbake til i delkapittel 6.7.

Analysene er videre organisert i to deler. Den første delen tar for seg hva en av deltakerne gjenkjenner (identifiserer) som en første kvalitet ved et verk og hvordan dette artikuleres. Her undersøkes beskrivelsen av et verk der kvaliteten ved det endrer seg underveis i lesningen. Det betyr at kvalitet er noe ved verket som er mulig å identifisere på bakgrunn av det en tidligere har lest. På den måten aktualiserer den første delen også tydelig Wayne Booths forhandlende, komparative tenkemåte om vurdering (Booth, 1988). Den andre delen fokuserer på gjenkjennelse som erkjennelse.

Gjenkjennelse som autoritet

Det er ikke uvanlig at eksperter (men også andre) sier at kvalitet er noe som kan gjenkjennes. I sin artikkel «Kvalitet – det unævnelige» formulerer Beck Jørgensen noe av det som ligger i et slikt utsagn på denne måten: «Har man blodt nogen indsigt, vil man nok indstinktivt registere kvalitet, om ikke udtrykt på anden måde end at musikken svinger» (Beck Jørgensen, 1989, s. 536). Kvaliteten en kjenner igjen uttrykkes her metaforisk som «at den svinger». Det er noe en «indstinktivt» gjenkjenner når man hører det, om man har en form for «indsikt» eller erfaring.

Som nevnt er deltakerne fra biblioteket storlesere. Det at de prioriterer å lese så mye som de gjør, gjør at de opparbeider seg en lesererfaring som gjør at kvalitet kan gjenkjennes: «Jeg tror at man kan kjenne igjen kvalitet, men man kan også lett bli lurt, tenker jeg» (BD2). Kvalitet oppfattes som noe en med erfaring kan kjenne igjen, men en skal være på vakt når en vurderer hva som er kvalitet, og deltakeren er skeptisk til det hun ser som en tendens i forlagene til at det «fragmenterte eller litt uforståelige» automatisk tillegges kvalitet (BD2). Når det kommer ut «mange bøker som nesten er støpt i samme form, så blir jeg litt skeptisk» (BD2). I betraktningen ligger selvsagt et syn på kvalitet, men det viktige her er at kvalitet er noe en gjennom erfaring kan kjenne igjen. Det at en så å si aldri kan være sikker i sin sak betyr her at vurdering av kvalitet ikke er en mekanisk handling hvor en tenker at kvalitet er gitt som noe noen har per se.

Som en del av konteksten for selve analysen er det viktig å minne om at bibliotekarene, når de snakker om litteratur i denne sammenhengen, opptrer i rollen som formidlere. De tar med seg formidlerens performative talemåte, som kan være dels teatral,

dels smittende entusiastisk. I tillegg vil det å snakke om kvalitet både når kvaliteten anses som dårlig eller god, om enn kanskje tydeligst når det gjelder det siste, alltid farges av verket.

Den konkrete konteksten for neste eksempel er en litt lengre diskusjonen om gjenkjennelsen. En av deltakerne kommenterer: «For som du sier, jeg kan òg kjenne meg igjen som ung kvinne. [Forfatteren] klarer å gjøre det individuelle livet interessant for meg» (BD1). En annen understreker at det å kjenne seg igjen er en viktig kvalitet ved all litteratur. Når det gjelder denne romanen er forfatteren «virkelig god til å skrive. Hun skriver det *akkurat* sånn som det er» (BD3). Et litt lengre sitat fra diskusjonen gir innblikk i en kompleks lesererfaring som vurderer og reflekterer over verkets kvalitet, der deltakeren forhandler med seg selv underveis i lesingen. Et vesentlig aspekt av denne kvaliteten ved teksten artikuleres som en erfaring av autoritet i gjengivelsen av virkeligheten:

Hun skriver veldig godt, hun er veldig observant. Det er rett og slett flere småsetninger som setter skapet der det skal stå. Hun gjør det med en språklig rikdom. Halvparten av boka er knallbra. Det er så kjekt å lese, for en får en følelse av at forfatteren har det så gøy når hun skriver: Hun klarer ikke å stoppe. Som leser har man egentlig lyst til si at nå må du avslutte, for du er så glad i å skrive at du kanskje ikke klarer å stoppe i tide. Men man tilgir henne. For fortellergleden stråler ut fra teksten. Når jeg formidler boka, har jeg sagt at en bare må leve med det, ikke bli skuffa. For hun holder på for lenge, men det er verdt det. Det er en fantastisk roman. Det er en kjærlighetsroman også, innimellom all denne desperasjonen. Det er skrevet med stor selvironi. (BD2).

Kvalitet har for deltakeren med forfatterens evne til å se virkeligheten å gjøre. Samtidig er fortellergleden en framtrødende kvalitet ved deltakerens leseopplevelse, og mellom disse to kvalitetene finnes det en spenning det kan være verdt å merke seg. Observasjonsevnen synes å virke økonomiserende på forfatteren, mens fortellergleden virker ekspanderende.

Forfatteren «er veldig observant» (BD2), og viser distanse til stoffet: «Det er skrevet med stor selvironi» (BD2). Romanens selvironiske tone gir implisitt en bevissthet om og innsikt i det hun skriver om. Forfatterens kjennskap til stoffet er også noe som understrekes av deltakeren senere i samtalen, boka det her snakkes om gir et «spennende blikk inn i forfatterskapet» (BD2), og som leser «kommer man veldig nært» forfatteren (BD2). Det selvironiske blir på den måten en del av tekstens etos – hvordan den henvender seg til leseren. Fortellergleden, som teksten preges av, kan peke i samme retning. Fortellergleden i seg selv formidler en følelse av at dette er sant fordi det ville være vanskelig å fortelle med overskudd og selvironi om miljøer og hendelser en ikke har intim kjennskap til. Likevel synes fortellergleden også å ha andre, mer uheldige virkninger idet den forrykker tekstens balanse.

I en fortettet metafor uttrykker deltakeren romanens kvalitet som en form for autoritet, en stemme hun hører på. Forfatterens observasjonsevne lar seg registrere gjennom en språklig «rikdom», men kan kanskje best uttrykkes ved romanens «småsetninger som setter skapet der det skal stå» (BD2). Romanens språk er ladet med autoritet. I ordboka er metaforen deltakeren anvender utlagt slik: Å «vite», «vise» eller «bestemme hvor skapet skal stå» altså «være den som avgjør» (Skap, 2018). Den opprinnelige frasen som her omdannes er idiomet «å sette skapet på plass», og handler altså om autoritetsutøvelse. Når skapet står på sin rette plass gir det også en assosiasjon til at noe ikke kunne vært gjort på en annen måte, dermed etableres en forbindelse mellom gjenkjennelse av autoritet og erfaring. Når skapet er satt på sin rette plass kunne det ikke vært satt mange andre steder – det står riktig, og i den forstand «sant». Vesentlige trekk ved teksten kan ikke endres uten at teksten blir svakere. Frasen gir slik den her er brukt assosiasjoner til den erfarne håndverkerens autoritet. Det som anerkjennes i bibliotekarens vurdering er forfatterens observasjonsevne og ferdigheter (håndverksmessige kvaliteter) med å omgjøre det observerte til litteratur. Boka anses å ha høy kvalitet fordi den formidler en erfaring med autoritet, et poeng som underbygges i det videre, når deltakerens lesererfaring endres og undergraver opplevelsen av autoritet.

Den endringen deltakeren forteller om markeres i sitatets tredje linje. Bare halvparten av boka er «knallbra» (BD2). Fra å innledningsvis fortelle om hvordan forfatteren ser verden på en observant måte, blir deltakeren mer oppmerksom på at forfatteren har hatt det «gøy når hun skriver». Så gøy at «[h]un klarer ikke å stoppe» (BD2). En følge av dette er at forfatterens skriveprosess mer enn verket kommer i fokus for deltakeren. Det som beskrives er en splittelse av leserens oppmerksomhet. Da deltakerens oppmerksomhet blir mindre konsentrert om romanen og mer om forfatteren, faller i en forstand også verkets kvalitet. Deltakeren går fra å snakke om verkets autoritet – knyttet til forfatterens observasjonsevne – via forfatterens «fortellerglede» til å beskrive sin egen reaksjon, en utålmodighet: «hun [forfatteren] holder på for lenge» (BD2). Fortellergleden skaper i dette forløpet en ambivalens. På den ene siden signaliserer den et overskudd som i seg selv oppfattes som positivt. På den andre siden svekkes romanen når gleden ved å fortelle blir det som tar oppmerksomhet – når romanen blir for selvbevisst.

Tekstens kvalitet (autoritet) ser ut til å henge sammen med tekstens evne til å holde på leserens oppmerksomhet, altså teksten som estetisk erfaring. For å bruke Deweys ord fullbyrdes kanskje ikke boka helt som estetisk erfaring (Dewey, 2008, s. 50-63).

Når deltakerens egen opplevelse kommer i sentrum åpnes det for flere ulike dialoger. En dialog mellom forfatteren/teksten og leseren, og en dialog mellom bibliotekaren og

bibliotekets lesere: «Men man tilgir henne. [...] Når jeg formidler boka, har jeg sagt at en bare må leve med det, ikke bli skuffa. For hun holder på for lenge, men det er verdt det. Det er en fantastisk roman. Det er en kjærlighetsroman også, innimellom all denne desperasjonen. Det er skrevet med stor selvironi» (BD2). Slik deltakeren formulerer seg synliggjør det også en lese måte som ligger tett opptil Wayne Booths tankegang om at vurdering alltid skjer på bakgrunn av komplekse erfaringer med litteratur eller mennesker leseren har møtt (Booth, 1988, s. 70). I dette eksempelet blir vennskap eller bekjentskap en måte å omtale verket/forfatteren på gjennom en tenkt dialog: «Som leser har en egentlig lyst til å si at nå må du avslutte for du er så glad i å skrive at du kanskje ikke klarer å stoppe i tide. Men man tilgir henne» (BD2).

Når litteratur omtales som bekjentskap hos Booth er det en metaforisk talemåte som kan si noe om eller begrunne våre valg av hvilke bøker lesere foretrekker. Ulike bekjentskap har ulike egenskaper og verdier som en som leser vurderer når en velger hvem som ønsker mulige bekjentskap. En kunne si: Som en god venn tilgir leseren forfatteren/verket dets mindre gode kvaliteter (egenskaper). Gjennom gjenkjennelsen av det jeg har utlagt som en tekstlig autoritet i framstillingen av virkeligheten (for eksempel kjærligheten) blir deltakerens konklusjonen at boka anbefales som et «bekjentskap» det er verdt å satse på. I dette erfaringsnære språket gjøres ikke bare verkets gode og dårlige sider synlige, men også deltakerens utøvelse av dømmekraft i rollen som profesjonell leser og formidler av litteratur.

Gjenkjennelse som erkjennelse

I ett av to scenarier gjenkjennelsen utspiller seg hos Felski (2008), er det som ytre sett er helt fremmed likevel mulig å identifisere seg med. Hun betegner dette scenariet som en utvidelse av selvet, ofte som en følge av kritisk selvrefleksjon («self-scrutiny»), og sier: «Recognition may however also take the form of what I call self-extension, of coming to see aspects of oneself in what seems distant or strange.» (Felski, 2008, s. 39). I kontrast til et slikt scenario om gjenkjennelse ser Felski det hun kaller øyeblikk av «self-intensification.» De er «typically triggered by a skillful rendition of the densely packed minutiae of daily life» (s. 39). Når deltakeren jeg siterte i innledningen for eksempel kan overføre handlingen i romanen «direkte på samfunnet» hun «kommer fra» (BD2), resonnerer det godt med dette siste scenariet Felski trekker opp (Felski, 2008, s. 38-39). Et poeng er også den forbindelse som synes å være mellom hverdagerfaringen og gjenkjennelsen, som hos bibliotekarene finnes i litteraturen.

Her vil jeg påpeke at det å trekke de eksakte grensene for de to scenariene for gjenkjennelse ikke er det viktigste i analysen. En årsak er at gjenkjennelseserfaringene slik de

framkommer i materialet er komplekse, en annen at de til dels er overlappende. Når det er sagt, er nok gjenkjennelseerfaringer som handler om bekreftelse, likhet og familiaritet en viktig forutsetning i de følgende eksemplene.

Jeg vil i denne delen av analysen fokusere på eksempler som viser gjenkjennelsens betydning for bokas kvalitet, samt fascinasjonen for det som skjer i den litterære gjenkjennelsen. Fascinasjonen om at det er en annens språk, ikke leserens, som avstedkommer gjenkjennelsen i møte med ens egne tanker. Hvordan er det mulig for en annen å skrive «akkurat det jeg tenker» på måter jeg ikke selv kan eller kunne «kommet på?» (BD3). Det betyr ikke at gjenkjennelsen må bunne i en fullstendig identifikasjon med en litterær verden eller en karakter: «Selv om hun tenker på mye annet også, skriver hun det jeg tenker» (BD3). I analysene har det vært et poeng å få fram at deltakernes erfaringer går i dialog med teoretiske så vel som mer litterære verk. Fortelleren i Marcells Prousts verk *På sporet av den tapte tid* formulerer forfatterens språk som en optikk leseren kan oppnå erkjennelse gjennom, en erfaring som kan likne deltakernes: «Forfatterens verk er bare et slags optisk instrument som han rekker leseren for å gi ham anledning til å skjelne det som han uten denne boka kanskje ikke ville ha sett hos seg selv» (Proust, 2000, s. 255).¹³³

På bakgrunn av disse betraktningene tar jeg i det videre utgangspunkt i det alle i bibliotekgruppa er enige om er en god bok: «Den likte jeg veldig godt, faktisk. Den boka er vi alle enige om» (BD1). En av dem knytter i særlig grad bokas kvalitet til forholdet mellom gjenkjennelse og erkjennelse. Det følgende eksempelet fra materialet forekommer både i observasjonen og i det individuelle intervjuet med denne deltakeren. Formuleringene og ordvalget er langt på vei de samme i begge sammenhengene. Her er materialet fra intervjuet brukt, det siterte relateres til at bibliotekaren snakker om hva som er den beste litteraturen. Det er én bok deltakerne stadig vender tilbake til og ønsker å formidle. Fordi det er svært mye som registreres i en leseprosess gir det som sies et godt innblikk i kompleksiteten i en vurdering.¹³⁴

Jeg liker alltid å snakke om denne boka. Den er på et vis min bibel. Spesielt i denne boka skriver hun på en måte som gjør at jeg forstår alt. [...] Selv om hun tenker på mye annet også, skriver hun det jeg tenker. [...] Hun skriver gjenkjennelig. Hun skriver mange setninger som sier det akkurat som det er. Hvordan har hun kommet på å skrive det akkurat på den måten? Det er jo akkurat det samme som jeg tenker, men jeg hadde aldri klart å skrive det. Det jeg liker ved boka har nok mye å gjøre med at jeg kjenner meg igjen i forfatterens tanker. Setningene blir kanskje enda finere når hun har klart å uttrykke

133 Per Pettersons beskrivelse av å lese Simone de Beauvoirs selvbiografi forteller om liknende vesentlige aspekter ved den litterære gjenkjennelseerfaringen (Petterson, 2004, s. 102).

134 Klammeparantesene er brukt for å anonymisere bokas forfatter.

det jeg tenker. (BD3).

Gjennom det som fortelles kommer en tett på deltakerens leseprosess. I det som fortelles formidles både en argumentasjon for verdien av gjenkjennelse (gjenkjennelse som kvalitet) og en refleksjon over egen vurderings- og formidlingspraksis. Det er liten tvil om at boka har gjort inntrykk på deltakeren. Den settes høyt. I det bibliotekaren forteller anføres tre forhold (argumenter) som peker på bokas kvalitet: 1) at det er en bok hun ikke blir ferdig med og alltid vil «snakke om» (BD3), 2) at verket sammenholdes med Bibelen som kontekstualiserende bilde og kulturell referanse understreker dets kvalitet og verdi, 3) at bokas kvalitet framheves ved innsikten og erkjennelsene den gir. Forfatteren «skriver på en måte som gjør at jeg forstår alt» (BD3). Opplevelsen av å forstå alt er nært forbundet med at forfatteren «skriver gjenkjennelig» (BD3). Forståelse avhenger av at det en før ikke har forstått forbindes med noe en kjenner. Forståelse impliserer en viss grad av gjenkjennelighet.

Det som karakteriserer deltakerens refleksjon over leseopplevelsen er både nærhet og avstand. Den doble opplevelsen etableres med formuleringen: «Den er på ett vis min bibel.» Bibelen konnoterer, gjennom forestillingen om et guddommelig opphav, til autoritet, men også til distanse hos leseren. Samtidig er Bibelen også deltakerens Bibel, en bok deltakeren har nærhet til. Bibelens konnotasjoner av absolutt sannhet er her blitt til min nære sannhet. Den tvetydigheten farger også relasjonen mellom leser og forfatter/verk.

Avstanden mellom leser og forfatter/verk som etableres står i direkte forbindelse med deltakerens spørsmål: «Hvordan har hun kommet på å skrive det akkurat på den måten?» (BD3). Nærheten som etableres i den påfølgende setning glir så igjen over i avstand. Forfatteren skriver «akkurat det jeg tenker, men jeg hadde aldri klart å skrive det» (BD3). Den forundringen og mulige beundringen som ligger i et slikt spørsmål synes å romme gjenkjennelsens doble karakter. Den er både noe som er uforståelig og forståelig, tilgjengelig og utilgjengelig på samme tid. Det er forståelig ut fra erfaring at andre kan skrive gjenkjennelig om andre enn seg selv. Det som er mer uforståelig er hvordan det skjer, og at en selv ikke kan få det til. Det paradoksale synes å ligge i at avstanden er en forutsetning for at dette lar seg gjøre. Den form for nærhet som ligger implisitt i det øyeblikket en «forstår alt» forutsetter at jeg har en avstand til meg selv – som jeg ikke kan ha til meg selv! Det forfatteren skriver om er kjent, forståelig og noe som gir mening, og er likevel utenfor leserens kontroll. Det finnes en presisjon i forfatterens språk som deltakeren ikke har, og samtidig en distanse, en asymmetri, mellom det som har vært mulig for forfatteren å formulere og det deltakeren selv kunne ha formulert. Kanskje kan en si at Bibelen gir uttrykk

for noe av den samme avstanden? Som kulturell referanse assosieres Bibelen fremdeles med autoritet. En autoritet som i alle fall delvis bygger på at det er en tekst som absolutt ikke er min, men gitt av det absolutt Andre, av Gud.

I gjenkjennelsen blir det mulig å se seg selv som en annen, eller se noe ved oss selv som vi vanligvis ikke ser. Samtidig vet vi at det er en annen som så å si ser oss. Når gjenkjennelse på denne måten åpner for erkjennelse, peker det tilbake på den fordoblingen og forskyvningen av leserens identitet som skjer i lesningen. Leseren er både seg selv og en annen. I dette erkjennelsens øyeblikk synes avstanden mellom forfatterens evner til å skape deltakerens verden og deltakerens evne til å gjøre noe liknende uoverstigelig. *Bevissthet* om dette er sterk og likevel ledsaget av glede: opplevelsen av at det er fantastisk at noen kan skape det en selv ikke kan. Den glipen som oppstår mellom forfatterens og leserens (deltakerens) ferdigheter og muligheter for å skape, kan si noe om en erfaring av kvalitet.

To korte eksempler som både viser likhet og ulikhet med deltakerens beskrivelser og refleksjoner, er interessante for å undersøke dette aspektet av en slik kvalitetsopplevelsen som jeg har antydnet. Det første finnes i Longinos klassiske verk *Om det opphøyde*, og det andre i en erfaring Alfred Gell gjør når han ser bildet *The Lacemaker* av Johannes Vermeer.

Når Longinos skriver om det sublime eller det opphøyde reflekterer han like mye over det å lese som over verket selv.¹³⁵ Det er «annerledes med det som virkelig er opphøyet. Det har en natur som løfter vår sjel. Det fyller oss med stolthet og ja, glede, vi blir rent overmodige. For vi tror det er oss selv som skaper det» (Longinos, 1996).¹³⁶ I øyeblikket som løfter oppstår for Longinos en form for hybris fordi det finnes to skapere av teksten. Det er som om det som virkelig er opphøyd, hinsides oss, kjennes igjen i en forestilling om egen skaperkraft. Erfaringen av verkets kvalitet oppstår som en gjenkjennelse av noe jeg kunne gjort selv. Når Longinos beskriver det som en form for feilgrep eller feilslutning er det nettopp fordi han er klar over at det ikke er han som har framkalt den sublime erfaringen. Men tanken på at det er mulig gjør det til noe helt annet. Det som «har en natur som løfter vår sjel» blir også til noe kjent.

Når Alfred Gell (1998) i sin antropologiske estetikk utlegger sitt møte med og beundring for et bilde av Vermeer, resonnerer det med Longinos erfaring av det opphøyde eller sublime på dette punktet. Gells utgangspunkt er at et kunstverk evner å fengse oss:

135 Aris Fioretos skriver i forbindelse med sin utlegning av det sublime hos Longinos: «Det sublimate låter sig inte erfaras annat än i den akt som här bara kan utgöras av lesningen» (Fioretos, 1991, s. 28).

136 Verket *Om det opphøyde* er skrevet av en ukjent forfatter i 1. århundre e.Kr. (Kraggerud, 2009).

Thus part of my experience as a recipient of Vermeer's *Lacemaker* is the contemplation of the possibility that I not Vermeer, could have produced this painting – not in this world, I hasten to add, but in some other 'possible world' in which I would be a much better painter than I actually am. (Gell, 1998, s. 68).

En av virkningene Vermeers bilde har på Gell er at det blir mulig å forestille seg selv som skaper av bildet. I møtet med bildet her og nå blir ens eget potensial som skapende synlig, om enn bare som mulighet. Men fordi Gell samtidig vet at han ikke kan ha laget bildet, oppstår et misforhold mellom det han ut fra sine ferdigheter og sin kreativitet kan få til og det Vermeer har fått til da han malte bildet. Han beskriver erfaringen som å være fanget mellom to verdener, i en logisk blindsoner:

Between these two worlds, I am trapped in a logical blind; I must accept that Vermeer's painting is part of 'my' world – for here it is physically before me – while at the same time it cannot belong to this world because I only know this world through my experience of being an agent within it, and I cannot achieve the necessary congruence between my experience of agency and the agency (Vermeer's) which originated the painting. (Gell, 1998, s. 69).

Det som fengsler Gell kan forstås gjennom ordene avstand og nærhet, som jeg brukte for å beskrive gjenkjennelsens dobbelthet i lys av deltakerens refleksjoner. Bildet tilhører to verdener – en hinsides, som absolutt ikke er hans, og en som er her, som er hans. Erfaringen springer ut av denne dobbeltheten som ikke lar seg oppløse.

Når antropologen Odd Are Berkaak (2016) utlegger Gells begrep om kvalitet som virkekraft [agens], bruker han et eksempel fra jazzen. Han spør seg hvorfor to ulike framførelser av samme komposisjon har så vidt forskjellig virkning på ham. Den ene skaper mer interesse – er en opplevelse en kan analysere og innordne –, den andre har en helt annen og overveldende virkning. Berkaak tenker i lys av Gell at «[d]en form for agens [virkekraft] som skapte verket, er helt inkommensurabel med ens egen fattige skaperevne, altså den agens en gjenkjenner hos seg selv. Den kraft og energi som har frambragt verket, framstår som ufattelig» (s. 75). Den sonen Gell havner i når han ser Vermeers verk, skyldes at han ikke kan «achieve the necessary congruence between my experience of agency and the agency (Vermeer's) which originated the painting» (Gell, 1998, s. 69). Gell omtaler dette som *captivation*, noe en i den forstand underkaster seg og som han hevder er en avgjørende komponent i den estetiske opplevelsen (kvalitetsopplevelsen) mer generelt.

Litterære gjenkjennelseserfaringer synes å framstå både som varierte og komplekse. For til tross for at det hos deltakeren ikke er antydning til hybris – å ta gudenes plass – som hos Longinos og Gell, synes erfaringene likevel å dele en uoverstigelig avstand til den

virkekraft som ligger bak verket: «Hvordan har hun kommet på å skrive det akkurat på den måten», som jeg ikke kan? (BD3)

I innledningen av delkapitlet pekte jeg på Felskis to scenarier for gjenkjennelse: Gjenkjennelse som henholdsvis «self extension» og «self-intensification» (Felski, 2008, s. 39). Om bibliotekarens erfaring leses i lys disse eksemplene jeg har presentert over, ligger det kanskje nærmest en erfaring av «self-intensification». Deltakerens beskrivelse av sin erfaring minner mer om en affirmasjon enn en utvidelse: «Det er jo akkurat det jeg tenker» (BD3). Det betyr ikke at en ikke, som Felski sier, kan «be nonplussed by the clarity with which a form of life is captured» (s. 39).

Kvalitetserfaring knyttet til gjenkjennelse er selvsagt ikke en erfaring. En type kvalitetsopplevelse som oppstår i gjenkjennelsen kan slik gjerne være intensiv og fordypende, ved at ens verden bekreftes. Når «[v]erden har de kvaliteter jeg forventer av den,» skriver Berkaak, virvles en ikke nødvendigvis inn i «radikal refleksjon». Slike kvalitetsopplevelser «holder oss billedlig talt inne i tilværelsen. [...] Jeg kan fortape meg i Jan Groths knudrete streker, Olav H. Huges snodige formuleringer – ‘frå morgonar for lenge sidan slær gleda veikt på sitt kopparskjold’. Det skjer ikke annet enn at jeg blir enda mer meg selv for hver gang» (Berkaak, 2016, s. 76).

For deltakeren virker gjenkjennelseserfaringen forsterkende eller selvforsterkende på romanens virkning: «Setningene blir kanskje enda finere når hun har klart å uttrykke det jeg tenker (BD3). Selv om gjenkjennelseserfaringen deltakeren reflekterer over nok kanskje virker mer forsonende og harmonisk enn hos Gell og Longinos, synes de å ha flere fellestrekk.¹³⁷

Når Felski på bakgrunn av ulike litterære tekster beskriver gjenkjennelsen er det som et sett av samtidige erfaringer spiller seg ut mellom ulike motsetninger: «Simultaneously reassuring and unnerving, it brings together likeness and difference in one fellow swoop» (Felski, 2008, s. 25). Det som hender i gjenkjennelsen er ikke en ren mekanisk gjentakelse av noe som har funnet sted tidligere: «Recognition is not repetition; it denotes not just the previously known, but the becoming known» (s. 25). Den kunnskapen og mulige erkjennelsen

137 Aristoteles begrep *anagnorisis* «describe the moment of recognition (of truth) when ignorance gives way to knowledge» (Anagnorisis, 2013, s. 32). Hvor viktig karakterens/tragediepublikummets erkjennelse er for Aristoteles, viser han når han framhever at den beste (mest kunstneriske utformede) gjenkjennelsen ikke er den som formidles gjennom synlige kjennetegn, men den som skjer mer overraskende: «Thus in the recognition of Odysseus by his scar, the discovery is made in one way by the nurse, in another by the swineherds. The use of tokens for the express purpose of proof – and, indeed, any formal proof with or without tokens – is a less artistic mode of recognition. A better kind is that which comes about by a turn of incident, as in the Bath Scene in the Odyssey» (Aristoteles, 1994-2000b, del XVI).

som følger av gjenkjennelsen kan blir «a cognitive insight, a moment of knowing or knowing again» (2008, s. 29). Å tenke gjenkjennelse og kunnskap som tilblivelse hviler på en tanke om kontinuitet mellom det en ser og har sett.

I tråd med en tenkemåte som bygger på kontinuitet framfor brudd understreker Felski at erkjennelsen, selv om den er kognitiv, også er av emosjonell karakter. Gjenkjennelsen som fenomen spenner på denne måten buen mellom det vi har visst og det vi ennå ikke vet. Og om verden utfolder seg slik en forventer det, kan en ikke alltid vite det på forhånd. I gjenkjennelsesøyeblikket aktualiseres en ny kunnskap om oss selv. Denne utvidelsen av kunnskapen om en selv oppstår i et samspill mellom mitt indre og mine ytre omgivelser: «something that exist outside of me inspires a revised or altered sense of who I am» (s. 25).

Hos Felski er det som skjer i gjenkjennelsen en god grunn til at vi leser litteratur. Hennes varierte beskrivelser og fascinasjonen for at andre (litteratur) i en forstand kan formulere meg bedre enn jeg selv kan, synes å harmonere godt med deltakerens. Den knappe formuleringen «meg med andre ord» (BD3) synes å romme både det hverdagslige ved gjenkjennelsen og det litt mystiske. I det litt utenkelige i at andre kan vise meg på denne måten faller det en vet sammen med det en først *nå* blir klar over.

Tidligere i observasjonen har deltakeren beskrevet en av de andre favorittbøkene som understreker og utdyper spillet mellom det kjente og ukjente i gjenkjennelsen:

Det jeg liker veldig godt med denne boka er at det er en bok som handler om biologi, noe som jeg aldri har hatt noen spesiell interesse for og som jeg heller ikke forstår. Men når jeg leser oppleves det bare helt vanlig. Jeg kunne aldri skrevet eller tenkt de setningene sjøl. (BD3).

Når det ukjente – som en verken har hatt spesiell «interesse for» eller «forstår» – forvandles til det kjente, sågar vanlige, ledsages det også av en bevissthet om at dette ikke er noe en selv kunne utført: «Jeg kunne aldri skrevet eller tenkt de setningene sjøl» (BD3). Gjennom den effekten dette har skapes også mulighet for endring. Leseren ser for eksempel med nye øyne på det som handler om «biologi». Hvorvidt litteraturens evne til å gjøre det som før var uforståelig forståelig, også i streng forstand, innebærer et endret syn på en selv, er kanskje et åpent spørsmål. Selv om deltakeren bruker de samme formuleringene som da hun snakket om boka i det første eksempelet – og med det viser at det finnes en forbindelse mellom dem –, representerer de nok ulike aksentueringer av hva det vil si å kjenne seg igjen. Formuleringen «jeg kunne aldri skrevet eller tenkt de setningene sjøl» (BD3) synes for deltakeren å kunne stå uavhengig av om de to gjenkjennelseserfaringene er helt like.

I eksempelet til deltakeren blir det uforståelige/fremmede forvandlet til noe vanlig. Denne forvandlingen oppleves som kvalitet. At boka gjør erfaringen mulig er «det jeg liker veldig godt med denne boka» (BD3). Denne kvaliteten er også ledsaget av gleden ved at deltakeren oppdager eller fatter interesse for noe nytt (biologien).

En av de andre deltakerne anlegger noe av det samme perspektivet på boka, men betoner i sterkere grad erkjennelsesdimensjonen ved boka da den åpner opp for nye perspektiver. Hun beskriver boka slik: «Boka handler mye om det å være i et forhold, om kjærlighetssorg, men den trekker inn mye naturvitenskap og gjør den om til noe veldig poetisk. Den gjør at du ser det med å ha kjærlighetssorg på en helt annen måte» (BD4). Deltakeren understreker at litterær kvalitet er knyttet til språket: «For meg personlig, handler kvalitet kanskje mest om språk, om språklig kvalitet. At det er godt språk, at språket kan gi rom for refleksjon» (BD4).

Her kan også legges til at dette er en bok det er delte meninger om blant deltakerne. Slik sett nyanseres gruppas syn på litterær kvalitet. Om det er en favoritt for to av deltakerne, er det også en bok en av dem ikke har fått så mye ut av. «For meg er ikke dette boka. Jeg skal ha en fortelling. Jeg overdriver selvfølgelig, det skjønner dere» (BD1).

Når Felski oppsummerer samspillet mellom det kjente og ukjente i gjenkjennelsen, henviser hun til Gadamer, som kanskje fanger grunnen til at gjenkjennelsen er så viktig:

When we recognize something, we literally ‘know it again’; we make sense of what is unfamiliar by fitting it into an existing scheme, linking it to what we already know. Yet, as Gadamer points out, ‘the joy of recognition is rather the joy of knowing more than is already familiar’. (Felski, 2008, s. 25).

Litteraturen kan på denne måten tilføre oss et overskudd fra andres erfaringer. Og dette inngår samlet sett i bibliotekarens vurdering av kvalitet. Det er denne gleden jeg har lagt vekt på i deltakerens erfaring av gjenkjennelse. Gleden over gjenkjennelsen kan være å overskride det en kjenner eller oppleves som en erfaring av å bli enda mer seg selv.

4.8 Kvalitet som erfaring av verdighet og respekt

Hele avhandlingen framhever interessen for hva som særpreger situerte gruppers kvalitetssyn når de vurderer samtidslitteraturen: Hvilke kriterier, kvaliteter og verdier ligger til grunn for vurderingene som foretas? Det femte perspektivet undersøker samspillet mellom estetisk erfaring og verdiene *verdighet* og *respekt*. Verdiene kan erfares i møtet med litteraturen og er viktige i bibliotekarenes innstilling til leserne.

I teorikapittelet har jeg med Dewey presentert en konsepsjon av estetisk erfaring som handler om å vitalisere livet. Fehr (1996) legger i sin presentasjon av Dewey vekt på den estetiske erfaringens evne til å stabilisere vårt mentale og kroppslige liv, og relevant i denne sammenhengen er vekten Fehr legger på at den som vurderer og formidler kvalitativ estetisk erfaring til andre, øker andre menneskers kreativitet og «livskvalitet», og skaper endring med utgangspunkt i hverdagen (Fehr, 1996, s. 102ff).¹³⁸

I det perspektivet jeg har kalt «Kvalitet som erfaring av verdighet og respekt» undersøker jeg samspillet mellom estetisk erfaring og institusjonelle verdier gjennom en av bibliotekarenes vurdering og formidling av en samtidsroman. Eksempelet viser særlig hvordan deltakerens estetiske leseopplevelse og det institusjonelt verdimessige er tett forbundet. Det synliggjør hvordan verdiene «verdighet» og «respekt» både er en kvalitativ erfaring i møtet med litteraturen og til stede som viktige verdier i bibliotekarenes innstilling til leserne. En innstilling som resonnerer godt med et pragmatisk estetisk verdigrunnlag.

Innenfor kvalitetsperspektivet, slik det her er innrammet, utdypes mot slutten av delkapittelet det foregående perspektivets behandling av gjenkjennelse. Her ser jeg gjenkjennelsen i sammenheng med begrepet anerkjennelse. Det erkjennelsespotensial som gjenkjennelsen åpner for henger i den kulturpolitiske konteksten biblioteket utgjør sammen med sosial anerkjennelse av den enkeltes identitet og dermed litterære preferanser.

Som de danske bibliotekforskerne Gitte Balling og Nanna Kann-Christensen (2011) har vist i sin forskning, har møtet med brukerne en viktig verdi for bibliotekarene. Bibliotekbrukerne skal både berikes og utfordres til å utvide sin horisont, behandles som likeverdige, bli forstått og respektert. I samtalen med bibliotekaren skal de bli lyttet til og oppleve at de er velkomne til biblioteket (Kann-Christensen og Balling 2011, s. 108). En av bibliotekarene uttrykker i gruppeintervjuet noen viktige holdninger til leserne slik:

Som vi ser det blir man en stadig bedre leser gjennom livet. Man begynner på et stadium og så leser og leser og leser man, og så vokser kunnskapen og leseforståelsen. Det er noe som foregår gjennom hele livet, og da må man kunne møte lesere på alle disse ulike nivåene. Ja, med respekt. (BD2).

Litteraturen som anbefales må tilpasses det stedet leseren befinner seg på i livet. Ordet som samlet uttrykker det bibliotekaren her snakker om, er «respekt». I sin latinske opprinnelse betyr ordet respektere «å se tilbake på noen» (Caprona, 2013).

138 Om Fehr i sin utlegging av Dewey har kritikeren som utgangspunkt, synes relevansen av det hun sier stor for bibliotekarrollen.

Som jeg har vært inne på i delkapittelet om gjenkjennelse gir litteraturen mulighet til å se seg selv utenfra. Det å erkjenne seg selv via en annens ord innebærer en form for anerkjennelse av den andres perspektiv. Dette er verdier deltakerne tydelig kommuniserer som viktige i sitt arbeid, og et eksempel vil være den respekten som utvises for andres preferanser. «En ting er hva vi selv leser og hva vi formidler. Vi har alle ulik smak og det har vi full respekt for på alle nivåer. Det tror jeg lånerne opplever også» (BD2). Verdiene og holdningene som her kommer til uttrykk blant bibliotekarene finner en også i Smidts avhandling fra 2002. Smidts informanter demper i sine ytringer forskjellene mellom lesernes og egen «smak». De uttrykker tydelig at de ikke ønsker å snobbe eller moralisere. Likevel handler respekt, som jeg har vært inne på, også om å respektere eller stole på sin «egen smak» selv om denne er ulik lånerens. I forholdet mellom egen og låners smak vil bibliotekarene ivareta begge.

Gjensidighet og artikulering av estetisk erfaring

Det følgende eksempelet er hentet fra ulike deler av materialet og er relativt omfattende. Jeg har derfor funnet det hensiktsmessig å ikke oppgi deltakeren med annet enn bokstaven BD. Deler av den følgende analysen er basert på artikkelen «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: Et formidlingsperspektiv» der navn på roman og forfatter er oppgitt.¹³⁹ Jeg har valgt å beholde dette (jfr. avhandlingens kapittel 2). Deltakerens lesning og formidling av *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* kommer til uttrykk i flere ulike deler av mitt materialet. Den første sekvensen er hentet fra det individuelle intervjuet, og jeg leser dem her i sammenheng. Når en av deltakerne trekker fram Rune Christiansens roman som en av de beste bøkene fra 2014, er hun opptatt av at litteraturen skal si noe allment:

Det som er stor litterær kvalitet for meg, også når det gjelder det håndverksmessige, er når forfatterne klarer å sette ord på noe som er allmenngyldig, men som likevel er vanskelig å sette ord på [...] Det handler om å kjenne igjen det alminnelige i mennesket, sånn som vi er alle sammen. Å, hvordan skulle jeg sagt det? Du leser et kapittel i

Ensomheten i Lydia Ernemans liv, så sier du: Ja, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det. Det oppstår en viss verdighet i møtet mellom forfatter og leser. Det setter jeg stor pris på. (BD).

Det som fortelles kan leses som et narrativ med to tydelige faser. I den første fasen uttrykkes litteraturens kvalitet både beskrivende og konstaterende. I den andre iscenesetter deltakeren

139 Rune Christiansens roman *Ensomheten i Lydia Ernemans liv* fikk i 2014 kritikerprisen.

det som formuleres i den første. Bibliotekaren starter med å slå fast at «stor litterær kvalitet» oppleves «når forfatterne klarer å sette ord på noe som er allmenngyldig», noe som gjør det mulig å kjenne seg igjen i det «alminnelige i mennesket». Å få til dette er ifølge bibliotekaren ikke enkelt. Underforstått er det kanskje bare de beste forfatterne som får det til. Kvaliteten i Christiansens bok knyttes til en opplevelse av fellesskap, en erfaring av samhörighet i det fellesmenneskelige: det som gjelder alle. Verdien respekt og verdighet hviler på en forestilling om at vi som mennesker har noe felles. Litteraturens kvalitet og verdi ligger i dens evne til å minne oss om dette.¹⁴⁰

Midtveis i det som her er gjengitt, når deltakeren stiller spørsmålet: «Å, hvordan skal jeg få sagt det?» venter sekvensen. Det som allerede er sagt får et anstrøk av tvil. I den forstand at deltakeren vet, men ikke helt hvordan, erfaringen skal uttrykkes. Problemet med å finne ord som er dekkende løses interessant nok med det konstaterende (påpekende ordet) «sånn» eller frasen «sånn er det» (BD). Spørsmålet bibliotekaren stiller besvares ikke rett ut, men ved å peke mot Christiansens bok: «Du leser et kapittel i *Ensomheten i Lydia Ernemans liv*, så sier du: Ja, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det» (BD). Gjentakelsen av formuleringen «akkurat sånn er det» understreker en ettertenksomhet hos deltakeren, den gir en pause som bekrefter at romanen her og nå utsier noe sant; kanskje noe i retning av at vi alle er mennesker. Deltakeren forbinder denne *utsigelsen* med «med stor litterær kvalitet». Til slutt er kanskje det å henvise til romanen selv en del av det å sette ord på den umiddelbare erfaringen av kvalitet.

Den gesten det er å henvise til romanen selv understreker at kvalitet og kvalitative erfaringer av litteratur og kunst kan være vanskelig å artikulere eller fullt ut språkliggjøre. Det betyr at kvalitative utsigelser ofte formidler seg selv best. Det er først når du leser «et kapittel i *Ensomheten i Lydia Ernemans liv*» at du faktisk kan si «ja, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det» (BD).¹⁴¹

Slik jeg har lest det bibliotekaren forteller om Christiansens roman, harmonerer det godt med hva Fehr skriver om den estetiske erfaringen. Den er knyttet til en opplevelse av dybde og ro (Fehr, 2008) som godt kommer til uttrykk i den gjensidigheten mellom leser og

140 Da er det kanskje som Booth påpeker med Aristoteles viktig at vi ikke er for underlegne karakterene vi sammenlikner oss med, eller at avstanden til litteraturens univers ikke er for distansert eller fremmed for oss. Om gjenkjennelsen er knyttet til dramaets eller litteraturens karakterer, kan de ikke for størst mulig effekt være for distanserte fra oss i sine egenskaper (Booth, 1988, s. 187).

141 For en interessant diskusjon av muligheten til å si noe om det som er partikulært eller enestående, som deltakeren i siste instans oppnår gjennom det påpekende språket hun her benytter, se Roland Barthes bok *Det lyse rommet*. Tanker om fotografiet (Barthes, 2001, s. 12-16).

forfatter som avslutter det som her er gjengitt. Forstått på denne måten faller en slik estetisk erfaring her sammen med erkjennelsen av at romanen har gitt møtet mellom lesere og forfatter «en viss verdighet». Opplevelsen av verdighet – med sine konnotasjoner av respekt, likeverd og integritet – synes å understreke denne typen balansert erfaring. Oversatt til Booths vokabular om vennskap kan en si at verkets implisitte forfatter gjennom sin etos anerkjenner leseren og oppretter en gjensidig ikke-hierarkisk relasjon til denne. Erfaringen av å bli sett og respektert som leser blir en kvalitet ved den beste litteraturen (se for eksempel Booth, 1988, s. 184).

Den siste delen av eksempelet er hentet fra observasjonen der min deltaker formidler Christiansens bok til andre bibliotekarer i fylket. Romanen formidles i denne sammenhengen under kategorien *Det helt vanlige livet*, og i tråd med dette vektlegger formidleren at romanen skildrer det ikke-spektakulære livet, det som ikke når avisenes forsider. Når hun snakker om Christiansens bok i denne sammenhengen utdypes tematikken om likeverd mellom leser og forfatter idet leseren blir mer skapende. Tematikken forbindes med romanens fortellermåte.

Deltakeren innleder med å parafrasere tonen og innholdet i en samtale mellom romanens hovedperson Lydia og hennes far.

Kommunikasjonen går litt på denne måten: ‘Har du det bra? Ja, men mor er litt trøtt. Er det noe galt med mor? Nei, hun bare sover litt mye.’ Så finner Lydia ut at hun skal reise hjem. Moren er veldig trøtt. Hun ligger mye og sover, men hun kommer ned og spiser. Det er ingenting som er galt. Lydia reiser deretter tilbake til Norge. Neste kapittel begynner med at begravelsen er over. (BD).

Et litt lengre sitat utdyper kvalitetsperspektivet:

Jeg tenkte at denne måten å fortelle på, har jeg sett før. Av alle ting tenkte jeg på en novelle av Alf Prøysen. Jeg husker ikke hva novellen heter, men den handler om en jente som danser og ler gjennom hele våren. Så er det slutt. Deretter kommer neste setning: ‘Da de hadde brutt opp golvet og funnet barnet, ble jenta satt i fengsel’. Det er et langt, langt, langt hendelsesforløp mellom de to setningene. Gud så godt skrevet! Og alle tankene som går igjennom hodet på meg som leser. Det ligger en hel roman bare i dem. Og det er akkurat det samme i overgangen i Christiansen sin roman: Nei da, det er ikke noe galt med mor. Og så: Begravelsen var da og da. Denne romanen er bygd opp på denne måten. Og det er, som jeg har skrevet, stille og varmt, og vakkert og vart. Poetisk på sitt aller, aller beste. (BD).¹⁴²

Prøysens novelle og Christiansens roman forbindes gjennom fortellermåten, som åpenbart har berørt leseren. Fortellermåten beskrives rett fram, ikke-teknisk, men dramatisk formidlende rettet til et publikum: «Det er et langt, langt, langt hendelsesforløp mellom de to setningene» (BD). Deretter kommer et direkte oppfølgende utbrudd: «Gud så godt skrevet!», som

142 Novelledeltakeren henviser til er «Blåna» som står i samlingen *Utpå livets vei*, første gang utgitt i 1952.

understreker at det som kanskje ikke kan fortelles er en viktig del av kvalitetserfaringen. I det som fortelles finnes en direkte overgang fra en opplevelse av at noe er godt skrevet til en refleksjon som munner ut i at disse tankene utgjør «en hel roman». Sekvensen forbinder med dette metonymisk kvalitet med de tankene leseren produserer, leserens egen kreativitet. Leserens medskapende rolle blir avgjørende for opplevelsen av kvalitet. Mellom to setninger har leseren skapt en hel roman, kanskje et helt liv. Verdiane deltakeren finner i romanen, synes tett forbundet med erfaringen av selv å være aktiv og skapende i lesningen.

Bibliotekarens presentasjon avsluttes med en mer generell og konvensjonell beskrivelse av romanens stil som vakker og poetisk, noe som selvsagt også uttrykker kvaliteter ved litteraturen, før hun forbinder virkningen og funksjonen av Christiansens roman med den virkningen og funksjon som en prest i en begravelse kan ha: «presten ga det helt alminnelige mennesket verdighet, det gjorde også Christiansens roman» (BD).

I sine refleksjoner over romanen anskueliggjør deltakeren litterær kvalitet som en opplevelse av verdighet i møte med litteraturen.¹⁴³ Forbindelsen mellom opplevelsen av verdighet og lesningen som produktiv og skapende er selvsagt personlig. Likevel synes denne erfaringen å korrespondere med de grunnleggende verdiene som preger bibliotekets holdning til leserne.

Bibliotekarens utgangspunkt for å trekke fram denne boka som den beste, er den verdien som ligger i litteraturen når den får allmenngyldighet. At litteraturens allmenngyldige grunnlag er viktig i biblioteket er noe Smidt (2002) viser i sin avhandling. Hun knytter verdinormen «allmenngyldighet» til en «eldre litterær norm [for kvalitet] som hadde stor gjennomslagskraft i 1950 og 1960-tallets norske litteraturkritikk» (s. 291). Samtidig peker Smidt på at normen kan ha sitt opphav i en idealistisk og en sosialdemokratisk idétradisjon som begge ønsket å bygge ned forskjeller, enten det var «verdslige og materielle motsetninger» eller «sosiale forskjeller».¹⁴⁴ Verdigrunlaget det allmenngyldige festes i korresponderer godt med folkebibliotekets øvrige verdier, for eksempel den vekt som legges på gratisprinsippet eller det at biblioteket skal betjene alle som bor i landet (Folkebibliotekloven, 2014). Med utgangspunkt i det bibliotekaren diskuterer og snakker om synes det vanskelig å skille klart mellom det som er verdier forankret i biblioteket som

143 En slik forståelse av sammenhengen mellom det estetiske og etiske er inspirert av Fehrs lesning av Fosses roman *Melancholia*. Her peker Fehr på at romanen gjennom den estetiske erfaringen den skaper gir en opplevelse av verdighet som kirken (innenfor romanen) ikke lenger kan gi (se Fehr, 2008 og 2013).

144 Smidts analyser av denne normen peker på en mulig sammenheng mellom alder og anvendelse av denne normen. Mitt materiale er for lite til å si noe om dette, jeg har heller ikke sett etter slike sammenhenger.

(sosial)demokratisk institusjon, forstått som tanken om likeverd, og de estetiske erfaringene bibliotekaren gjør i møte med Christiansens roman.

Gjennomgående i denne presentasjonen finnes kontinuitet og sammenheng, framfor hierarki og brudd som tenkemåte. Det finnes en kontinuitet mellom det individuelle og det allmenne. For deltakeren oppstår i lesningen av romanen en sammenheng mellom opplevelsen av respekt og verdighet og en estetisk erfaring, og det finnes en kontinuitet i forholdet mellom leser og forfatter som jeg særlig har framhevet. I lys av Dewey kan en si at bibliotekarens formidling og verdivurderinger nettopp tematiserer at leseren og forfatteren i den estetiske erfaringen sidestilles og står i kontinuitet med hverandre. Selv om kunstneren og mottakeren ikke i noen «litteral sense» er «the same» (Dewey, 2008, s. 60), anerkjennes både leseren og forfatteren i kunsterfaringen som skapende: «For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent [...] without an act of recreation the object is not perceived as a work of art» (s. 60). I den felles grunn som den estetiske erfaringen skaper mellom leseren og forfatteren anerkjennes leseren som aktiv og skapende. I det ligger det en verdighet.

Spørsmålet om verdighet synes å forutsette en form for gjenkjennelse av en selv gjennom den andre, altså en erkjennelse av at en delvis konstitueres av den andre – den andres ord, språk, blikk og så videre. For å oppleve verdighet må en behandles verdig av andre og behandle andre verdig. I «gjenkjennelsen i det alminnelige mennesket, sånn som vi er alle sammen», glir gjenkjennelsen fra individuell erkjennelse over i gjenkjennelse som anerkjennelse av andre.

I delkapittelet «Kvalitet som gjenkjennelse» la jeg med Felski vekt på at litterær gjenkjennelse for den enkelte handler om erkjennelse, altså utvidet eller fordypet selvvinnsikt. Når hun utdyper sitt resonnement om begrepet gjenkjennelse (recognition) ser hun en forbindelse mellom en kunnskapsorientert tilnærming til gjenkjennelsen – jeg oppfatter at verket sier noe sant om verden – og en politisk forståelse av begrepet – i gjenkjennelsen ligger en etisk fordring om anerkjennelsen. Felski utlegger de to forståelsene av gjenkjennelse som henholdsvis erkjennelse (recognition) og anerkjennelse (acknowledgment) slik:

When political theorists talk about recognition, however, they mean something else: not knowledge, but acknowledgment. Here the claim for recognition is a claim for acceptance, dignity and inclusion in public life. Its force is ethical rather than epistemic, a call for justice rather than a claim to truth. Moreover, recognition in reading revolves around a moment of personal illumination and heightened self-understanding; recognition in politics involves a demand for public acceptance and validation. The former is directed toward the self, the latter toward others, such that the two meanings of the term would seem to be entirely at odds. Yet this distinction is far from being a dichotomy; the

question of knowledge is deeply entangled in practices of acknowledgment. (Felski, 2008, s. 30).

Når deltakeren leser Christiansen roman og Prøysens novelle synes Felskis to tilnæringer til gjenkjennelsen å bli aktualisert. «[N]år forfatterne klarer å sette ord på noe som er allmenngyldig, men som likevel er vanskelig å sette ord på», konstitueres leseren som likeverdig. I framholdelsen av det fellesmenneskelige som romanen bevirker ved å «se» leseren kan en si det ligger en etisk fordring: «a demand for public acceptance and validation» (Felski, 2008, s. 30). Å sette ord på noe allmenngyldig betyr i en forstand å si noe sant om verden, «akkurat sånn er det», og handle etisk, anerkjenne den andre som likeverdig.

Christiansens anerkjennelse av leseren blir i en forstand forbilledlig: «Det er noe som foregår hele livet, og da må en kunne møte alle disse ulike gradene. Ja, med respekt» (BD). I eksempelet ser en hvordan denne verdien av å respektere og å bli respektert kommer tydelig til uttrykk ikke bare i møte med låneren, men også i møte med litteraturen. Det kan nemlig se ut til at de erfaringene bibliotekarene får gjennom å lese litteratur gir innsikter som også preger formidlingen og vice versa, at møtet med leserne gir et blikk for bestemte kvaliteter ved litteraturen. Det er i et slikt møte mellom litteratur og leser det er mulig å gjenfinne /gjenkjenne folkebibliotekets verdigrunnlag i lesningen av Christiansens roman. En kan kanskje si at deltakeren, når hun opplever at Christiansen i sin roman setter ord på det vi har felles, «sånn som vi er alle sammen», dypest sett gjenkjenner «det alminnelige i mennesket». At dette uttrykkes med et ord som verdighet i møtet mellom forfatter og leser, et forhold som tradisjonelt er sett som asymmetrisk, understreker erfaringens verdimeslige forankring.

4.9 Kvalitet som leseopplevelse og risiko

Det sjette og siste kvalitetsperspektivet viser hvordan det kan være vanskelig å språkliggjøre kvaliteten av en litterær erfaring, selv om den litteraturen som erfares som aller best *må* formidles – både ut fra bibliotekarens profesjonelle mandat og ut ifra et personlig ønske og indre motivasjon.

Det finnes blant deltakerne en erfaring av at noen bøker er enklere å formidle enn andre. Når gruppa diskuterer Philip Meyers roman om Olje, *The Son*, er den et eksempel på en bok som lett lar seg «selge inn» (BD1).

- Jeg er helt enig med deg. Det er en veldig god bok. Det er en sånn «gammeldags», god fortelling. (BD1).
- En historisk roman, en slektsroman. Den er egentlig lett å selge inn. (BD2).

Replikkvekslingen får fram det enkle poenget at det finnes gode bøker som relativt enkelt lar seg formidle. At romanene er skrevet innenfor tradisjonelle sjangre synes å spille inn. I dette tilfellet ser de to deltakerne ingen motsetning mellom det som oppfattes som kvalitet (en god bok) og det som kan formidles. I fortsettelsen av samtalen peker deltakerne derimot på at en slik motsetning kan finnes, og trekker fram følgende kjennetegn når de skal karakterisere gode bøker som vanskelig lar seg formidle: samtidslitteratur som oppfattes som «veldig tung og mørk» (BD2). Som en formulerer ved å omtale en roman: «Det er så fælt, han nedverdiger seg voldsomt, men det er veldig godt fortalt. Spørsmålet er, hvem skal vi formidle sånne bøker til? Det snakker vi en del om» (BD1).

Den siste kommentaren peker på kvalitetsvurderingens sosiologiske side er viktig. Kunnskap om leseren spiller opplagt også en rolle om boka enkelt lar seg formidle eller ikke: «Jeg kan tenke at den eller den boka er en bok for min generasjon, men generasjonen under meg vil kanskje ikke ta noen av de referansene.» (BD3). Vurderingen blir nært knyttet til leserens utgangspunkt og erfaring.

Det synes også vanskelig å formidle litteratur som yter motstand mot gjenfortelling eller parafrasering. Noen ganger virker faktorene sammen. Det er for eksempel vanskelig å formidle bøkene når

[d]e er så utrolig depressive. De er veldig tunge og mørke. Det gjør det også vanskelig. Ofte er de beste bøkene en leser vanskelig å formidle – de har noe spesielt ved seg, noe som er vanskelig å få gjort likandes. Det er da en bare ender med å si [til lånerne] at ‘jeg kan ikke fortelle deg hva boka handler om, men om du låner den, men ikke liker den, så får du ti kroner – for jeg har rett! Den er god’. (BD2).

Det som fortelles tyder på at kvaliteten ved bøker som er sterkt emosjonelt berørende og har en eksistensiell eller sjokkerende tematikk, er vanskelig å beskrive ved en presentasjon av den ytre handlingen. Litteraturen som sjokkerer gjennom «nedverdiggende» beskrivelser eller sin «utrolig depressive og mørke tematikk» kan en vanskelig tenke seg at andre kan ha glede av. Likevel anerkjennes kvaliteter også ved slike verk når de er «veldig godt fortalt» (BD1). I formidlingen av det som her kan betegnes som kvalitetslitteratur (de beste bøkene) oppstår et dilemma: den må formidles, men er samtidig vanskelig å formidle. Da gjenstår bibliotekarens oppfordring – som helt og holdent hviler på formidlerens faglige etos. I avslutningskommentaren holder deltakeren med et glimt i øyet opp den rene appellen som siste mulighet, hun *vet* at noen bøker har kvalitet, selv om det ikke alltid kan artikuleres: «for jeg har rett! Den er god» (BD2). Formidlingen kan dermed tenkes som en form for økonomisk

transaksjon: Leserens betaling/motytelse mot å høre på formidleren vil være å gi en god bok en mulighet, gi den en sjanse.¹⁴⁵

I den følgende analysen presenteres et lengre eksempel som viser hvordan den personlig relaterte fortellingen er en måte å språkliggjøre litterær kvalitet på når formidlingen av erfaringen oppleves som vanskelig, men nødvendig. Praksis handler med Sennett om å «establish a rhythm between problem solving and problem finding» (2008, s. 9). Dette danner grunnlaget for kapittelets resonnement, at den personlige fortellingen er en god strategi for å kunne ivareta sine ulike forpliktelser (commitments) når en vurderer og formidler litteratur i biblioteket. Bibliotekarens vurderingspraksis kan dermed forstås i retning av den ene siden kritikeren Dewey vektlegger. Kritikkk er også å tilrettelegge for lesernes estetiske erfaringer (Dewey, 2008; Fehr, 1996).

En 700 siders roman fra Sør-Afrika

I perspektivet «Kvalitet som leseopplevelse og risiko» er ikke kvalitetsvurderingens optikk nøytral, men mer personlig overtalende, slik jeg beskrev den med Nielsen (2006) i innledningen. I tråd med Nilsens tankegang blir et premiss for analysen at den emosjonelle overtalelsen i bibliotekarenes praksis ikke er motivert av å prakke litteratur på leseren, men et genuint ønske om å dele gode og viktige leseopplevelser (HJ. Nielsen, 2006, s. 19-20). At dette ønsket ikke alltid går i oppfyllelse er kanskje opplagt. Nielsen gjør oss oppmerksomme på at det finnes en risiko for at det ikke skjer.

Den beste litteraturen er en litteratur bibliotekarene må snakke om (dele) ut fra sitt profesjonelle mandat om å formidle kvalitet. Når det som erfares som den beste boka er lest, styrkes det profesjonelle mandatet av en personlig og indre motivasjonen om å dele boka med andre. Det paradoksale som kanskje ikke er paradoksalt, er at dette er vanskelig.

Grunnlaget for følgende analyse er en av deltakernes refleksjoner over den sørafrikanske forfatteren Marlene van Niekerks roman *Agaat*. Analysen er ordnet i tre deler. Første del er en avsluttet sekvens som inngår i den observerte samtalen mellom deltakerne, andre del er likeledes en avsluttet sekvens om samme roman, men forekommer på et senere tidspunkt i samtalen. Den tredje delen er hentet fra det formidlingsopplegget deltakere holdt for andre bibliotekarer og inngår i en annen og større sammenheng. Det at eksemplene leses

145 I sin bok *S/Z* tenker Roland Barthes at selve fortellerhandlingen inngår i ulike verditransaksjoner: «This is the question raised, perhaps by every narrative. What should the narrative be exchanged for? What is the narrative 'worth'?» (Barthes, 1993, s. 89). Hos Barthes – som her tenker på Sheherazades 1001 fortellinger – byttes hver fortelling inn i et forlenget liv. Perspektivet åpner for at det finnes noe som står på spill når en skal formidle, men også at det kan inngå i en strategi.

som avsluttede sekvenser betyr at de her forstås som helhetlige, med en tydelig komposisjon og struktur. Fordi alle sekvensene handler om den samme romanen leses de også i sammenheng med og i lys av hverandre. Det er likevel et poeng å ha i mente at sekvensene som gjengis som relativt faste strukturer har en muntlig samtale som utgangspunkt.

En av bibliotekarene vender i diskusjonen stadig tilbake til romanen *Agaat*. Det signaliserer at romanen er viktig å fortelle om.¹⁴⁶ Romanen var så «grusomt god at den [i en periode] drepte alle forsøk på å lese andre bøker» (BD). Det bibliotekaren sier i det følgende er både emosjonelt og performativt fortalt, samtidig som hun reflekterer over egen praksis. Hvilke dilemmaer møter en når en skal formulere for andre den sterke litteraturerfaringen, blir et viktig spørsmål. Det kan også være verdt å merke seg at det som sies kommer fra en erfaren leser med høye ambisjoner, «en superleser», som hun humoristisk kaller seg selv: «Jeg anbefaler aldri noe som jeg bare har likt passelig godt. Jeg tenker at skal folk først lese noe, så får de jammen ta det beste jeg har lest. For å si det sånn: Jeg har nok av smale titler å velge mellom» (BD).

Den følgende boka er det beste deltakeren har lest det siste året.

Jeg er sikkert den største fan av denne fantastiske Niekerk-boka, *Agaat*. Utgangspunktet er at jeg ikke sa et eneste ord til familien min i jula, fordi jeg ble sittende i en syv hundre siders lang bok. Jeg gråt nesten hele tiden. Familien min var redd for at jeg hadde fått sammenbrudd. Men boka er så ekstrem, den har så mye i seg at det nesten er umulig å vite hvor man skal begynne. Det kjennes som om man skulle kunne miste lesere underveis når en snakker om den. Man kan fortelle seg ihjel når man begynner å snakke om den boka, på en sånn måte at man ødelegger boka. Det å formidle de 700 sidene er fryktelig vanskelig. Hvordan skulle jeg fortelle, klare å friste noen til å lese om en gammel dame som har ALS og som kun kan gjøre seg forstått gjennom øyebevegelser? Det er utgangspunktet. Det er utrolig skrint altså. (BD).

Lesererfaringen situeres i familien i julehøytiden: «Jeg ble sittende i en syv hundre siders lang bok». Bibliotekaren beskriver en av lesningens ursituasjoner: den altoppslukende fortryllende lesningen. En lesesituasjon Felski beskriver som en tilstand av «total absorption in a text, of intense and enigmatic pleasure» og som «confounds our deeply held beliefs about the rationality and autonomy of persons» (Felski, 2008, s. 54). Det er altså også et poeng at deltakerens personlige opplevelse trolig vil være gjenkjennelig for flere lesere.

Den sterke leseropplevelsen som (sett utenfra) utfordrer fornuften er bare én side ved sitatet. Som en etterstilt fortelling om en intens lesererfaring er det også en refleksjon over verkets kvalitet og det å formidle kvalitet. Hvordan møter en for eksempel forventningene om at handlingen i en roman kan gjenfortelles? Deltakerens dilemma her er at romanen først og

146 Romanen kom i norsk oversettelse i 2013, oversatt av Niclas Hval.

fremst ikke er plottdrevet. Mer eksistensielt illustrerer det at kvalitetsvurdering handler om å ivareta det partikulære ved enkeltverket og samtidig dele det med andre lesere. For bibliotekaren som profesjonell leser skal boka bevares som «privat» erfaring og i neste instans kunne bli til en felles erfaring. Den rike emosjonelle opplevelsen skal gis mening og språk også for andre.¹⁴⁷

Det finnes dermed en bevissthet hos deltakeren om at om at en ved formidling av verket, ut fra den kvalitetsopplevelse, fornemmelse eller affekt som den første lesningen gir, står i fare for å redusere det partikulære ved den første erfaringen.

For å kommunisere den litterære erfaringen, bokas kvaliteter og verdier, kreves et språk som skaper distanse til opplevelsen. Språkets distanserende form har deltakeren i situasjonen det fortelles om nettopp ikke: «Jeg gråt nesten hele tiden». Teksten oppleves som overveldende, den er «rik og ekstrem», og kommunikasjon oppleves som umulig: «det er nesten umulig å vite hvor man skal begynne» (BD). Det å sette ord på kvalitetene ved romanen virker derfor kritisk.

Om en i forlengelsen av dette leser det deltakeren sier om *Agaat* som en tematisering av det å artikulere en litterær erfaring på en måte som ivaretar verkets kvalitet, blir begynnelsen på det å fortelle, «utgangspunktet», et av dens viktigste topos. Topos dannes for det første fordi ordet *utgangspunkt* konkret gir bibliotekarens utsagn en sirkulær struktur. Det bidrar til å gi det som sies form. For det andre fordi det skjer en refleksjon over utgangspunktets betydning som eksistensielt begrep og som praktisk redskap for formidling. For det tredje bevirker ordet til at skjønnsutøvelse kan forstås som en utprøvende handling.

Deltakeren begynner med å si «utgangspunktet er» og gjentar mot slutten «det er utgangspunktet» (BD). De to utgangspunktene refererer imidlertid ikke til det samme. Første gang refererer hun til sitt *eget* utgangspunkt, da hun satt og leste boka, andre gang til *romanen* som utgangspunkt for formidlingen. Det deltakeren forteller, hennes formidling, får kiasmens omsluttende form. Bruken av en identisk, men forskjøvet formulering i de to delene skaper en forbindelse mellom den første overveldende erfaringen av boka og vanskelighetene med å formidle denne, fordi det fortettede plottet ikke nødvendigvis er så lett å få andre til å like. Hele sekvensen handler om formidling av kvalitet – der den første formidlingsmåten benytter seg av deltakerens egen leseopplevelse, konsentrerer den andre seg om verket og romanen.

Mellom de to posisjonene finner vi at «det er nesten umulig å vite hvor man skal begynne.» Det mer enn antydes at det å begynne å fortelle er vanskelig. Formuleringen peker i

147 I sterk grad tilhører første del av narrativet det vi kan kalle «intimsfæren», som er forbundet med det inderlige, fortrolige, personlige og nære.

like stor grad tilbake på det som er sagt som på det som skal komme. En blir oppmerksom på at fortellingen om leseopplevelsen også er en fortelling om bokas tematikk; som om fortellingen om boka ennå ikke har begynt. Når deltakeren reflekterer over årsaken til at det nærmest er umulig å begynne å fortelle, er det et indirekte uttrykk for tekstens kvalitet. At det er vanskelig å ordlegge seg om viktige og sterke erfaringer (kvalitetserfaring i motsetning til en mer ordinær erfaring), blir et uttrykk for tekstens kvalitet. Metanivået som hele tiden ligger under det sagte får fram at dette er kvalitet.

Den som forteller kan «ødelegge boka». Som om dette ikke er nok: Den som forteller vil også kunne miste leseren. For en som arbeider profesjonelt med vurdering som er forpliktet til å både formidle kvalitet og gi andre lesere gode leseropplevelser, blir dette kritisk. Å fortelle om det sammenholdes idiomatisk med det å dø. Det er mulig å fortelle seg «i hjel». Denne redselen er knyttet til den faglige og personlige forpliktelsen å skulle formidle kvalitet. Å ta ordet, begynne, for å si noe om det som er viktig, innebærer en risiko.

Mot slutten av observasjonen vender deltakeren tilbake til Niekerks bok. Her er det eksistensielle ved romanen og muligheten for å kunne snakke om den fortsatt sterkt til stede. Flere dimensjoner ved romanen trekkes fram. Bokas samlede emosjonelle og kognitive virkninger gjør den til en av de beste bøkene. Romanen beskrives som «rystende», «spennende» og «krevende», og ikke minst er en av dens kvaliteter evnen til å skildre et komplekst, post-apartheid Sør-Afrika. Om verkets sørafrikanske dimensjon kommer mer fram, tilføres det eksistensielle og tematikken rundt det partikulære også en kjønnsdimensjon.

Selv om de to sekvensene der bibliotekaren forteller om romanen ikke foregår på samme tid i observasjonen, leser jeg dem i sammenheng. Utgangspunktet er her at noen bøker glemmer en aldri.

Niekerk-boka, som jeg aldri kommer til å glemme, var veldig spesiell. På en vill måte klarte den å skildre apartheidregimets fall og etterdønninger – gjennom en skildring av to kvinner. Jeg var så redd, jeg husker at jeg var så redd for at romanen skulle bli [be]dømt som en type kvinneroman fordi det rett og slett er to kvinner som bærer historien gjennom hele romanen. Gjennom hele romanen er det det. Men dette er en type roman som jeg kunne ha lest mange ganger og fått mer ut av hver gang. Jeg føler fremdeles at jeg ikke har forstått alt. Den følte veldig viktig. Romanen brukte også litterære grep som det er en stund siden jeg har vært borti. Boka er så altomfattende, voldsom, så rystende på en spennende måte. Og krevende. (BD).

Det er en kvalitet ved boka at den sitter i. Også andre steder i materialet trekkes dette fram: «For noen bøker blir du ferdig med i full fart. Jeg synes de var greie å lese, men de er fort glemt. Men det er noen som en grubler på, noen som en grubler lenge på» (BD). Den gode litteraturen lever videre i en. Romanen som her omtales ville tålt å bli «lest mange ganger».

Deltakeren tenker seg at hun ville «fått mer ut av [den] hver gang». I dette ligger noe av romanens kvalitet. Kvalitet skiller noe fra noe annet. Det spesielle ved denne er tekstens måte å skildre «apartheidregimets fall og etterdønninger» etter dette «gjennom en skildring av to kvinner» (BD).

Jeg har generelt i avhandlingen lagt lite vekt på kjønnsaspektet i de kvalitetsvurderingene som foretas. I dette eksempelet synes det tydelig å være en del av den litterære erfaringen, og dermed av vurderingen. Det skal derfor kommenteres. I det deltakeren forteller introduseres kjønnsaspektet ved et tydelig brudd; når romanens kvalitet er etablert ved at den på en god måte skildrer en kompleks, sørafrikansk virkelighet etter apartheid, avbryter deltakeren seg selv og snakker i stedet om at lesningen var ledsaget av frykt: «Jeg var så redd, jeg husker at jeg var så redd for at romanen skulle bli [be]dømt som en type kvinneroman fordi det rett og slett er to kvinner som bærer historien gjennom hele romanen» (BD). Helt konkret viser bruddet seg i den endrede tidsbruken som leder oss tilbake til romanen og minner om sin egen redsel. Styrken i erfaringen blir vi også minnet på ved at den gjentas. Minnet om lesningen framkaller redselen. Redselen er at det partikulære ved romanen skal reduseres, men i dette tilfellet er det partikulære forbundet med kjønn. Deltakerens lesning av romanen var ledsaget av at andre lesere, de som bedømmer, kunne redusere den ved å kategorisere den som kvinneroman. I frykten finnes en erfaring om at litteratur leses kjønn. Denne erfaringen og forestillingen synes slik Pil Dahlerup formulerer det å være forbundet med at det partikulært kvinnelige ikke representerer det allmenne. At «patriarkatet är själva vår tilvaros makrokosmos och givna utgångspunkt» gjør at det ikke trenger noen forklaring – «til skillnad från sådana särfenomen inom detta system som 'kvinnor' och 'matriarkat'» (Dahlerup, 2010, s. 21).

Oversatt til denne sammenhengen betyr det at ingen ville formulert en frykt for at en roman skulle reduseres til en «type mannsroman» fordi to menn bærer romanens historie. Her er det et poeng at det partikulære, som også er forbundet med kjønn, ikke tar bort det allmenne poenget med at alle enestående eller partikulære erfaringer vil, når de er språkliggjort, redusere (endre) den opprinnelige erfaringen. Her er selvsagt premisset at språk aldri fullt ut kan dekke opplevelsen. Romanerfaringen kan ikke kommuniseres eller formidles fullt ut uten å ødelegges, og likevel, det er det paradoksale, må den omtales. Som profesjonell formidler med mandat til å formidle «kvalitetslitteratur» aksentueres dilemmaet ytterligere.

Et slikt avbrudd eller kritisk øyeblikk i det som fortelles blir også en påminnelse om at deltakerens kontekst er den muntlige samtalen, ikke den skriftlige bearbejdede teksten. Når jeg likevel tenker at det har betydning utover å fungere som en påminnelse om dette, er det

fordi det er akkurat her både den personlige investeringen i lesningen/vurderingen viser seg og den grunnleggende fordringen for det å vurdere kvalitet formuleres.

Når sekvensen fortsetter, og før den avrundes, blir betraktningene mer allmenne. Verket sammenliknes med andre verk og vurderingene forklares i sterkere grad: «Dette er en type roman som jeg sikkert kunne lest mange ganger» (BD). Kvalitet er knyttet til at romanen har kompleksitet. Det er flere sider ved romanen som deltakeren «ennå ikke har forstått» (BD). De beste bøkene virker krevende og lar seg ikke enkelt lese uttømmende. At romanen var krevende å lese kan også ha andre årsaker, det kan skyldes at «den brukte litterære grep [som det var en] stund siden jeg hadde vært borti» (BD). Det å vurdere godt krever også at leseren har en oppdatert faglig kompetanse.

Om frykten er at enhver språkliggjøring vil gjøre den partikulære erfaringen til noe «typisk», kan den personlig forankrede fortellingen være en måte å snakke om romanen på som formidler. I beste fall vil en kunne formidle romanen slik at noe av den estetiske erfaringen bevarer. Kvalitetsvurdering blir en del av den handlingen det er å legge til rette for at den som hører på kan oppleve noe av den samme kvaliteten som deltakeren opplevde. Om dette forehavende lykkes, kan en med Fehr si at verdidommen blir synlig, som en artikulering av persepsjonelle inntrykk (Fehr, 1996, s. 103). Men det forutsetter, som Fehr også understreker, at det i handlingen det er å språkliggjøre en estetisk erfaring, implisitt ligger «noen kvalitative valg» (s. 107). Valgene en tar ved at en artikulerer sin «opplevelse i offentligheten, tror jeg ikke man kan unngå å kalle estetiske dommer» (s. 107). Å velge å ta ordet i en offentlighet og formulere sin kvalitative erfaring om et verk, innebærer – om det er som kritiker eller som bibliotekar – å peke på at dette er kvalitet. Å formidle en erfaring av kvalitet i en sterk leseopplevelse, har implisitt i seg en vurdering og bedømmelse av at dette er kvalitet, selv om formidlingen ikke tar form av et argument. Begrunnelsen for dommen vil dermed ligge i at en artikulerer sin erfaring for andre, for eksempel en låner i biblioteket.

Å arbeide som formidler betyr at en bruker enhver andlening til å snakke om de beste bøkene. Den siste delen av denne sekvensen er hentet fra observasjonen deltakerne holdt for andre bibliotekarer i regionen. Når deltakeren mot slutten av dagen vil snakke om den beste boka skjer det i form av en personlig oppfordring om å lese den.

Her er den siste boka jeg leste i fjor. Den hører ikke hjemme noen steder. Men det er denne boka jeg har båret i meg hele det siste året. Jeg klarte ikke å lese noen ting på vårparten, for denne boka var så grusomt god at den drepte alle andre forsøk på å lese. Så tenkte jeg at dere må prøve å lese denne, selv om den er veldig tjukk, 700 sider. Det er en del opplisting i romanen. Dere får bare skumme litt gjennom disse. Men hold på hovedtråden. Jeg har aldri lest noe liknende. Hvordan er romanen er komponert? Jeg skal

ikke si noe mer om den. Men dere må snuse på den. Dere må love meg det. Herregud for en god roman. Fantastisk! (BD).

Alt fra begynnelsen handler det deltakeren sier om boka om at den ikke kan plasseres innenfor noen kategori. Boka plasseres, dels utenfor det vanlige i betydningen det jeg kjenner igjen. «Jeg har aldri lest noe liknende» (BD). Boka kan overhodet ikke sammenlignes med andre leseopplevelser. De forsterkende adjektivene understreker bokas kvalitet, som i emfatisk mening er den «enestående leseopplevelsen» bibliotekaren ønsker å gi sine lesere. Den vekt som legges på det partikulære ved opplevelsen signaliserer at det er vanskelig å la vurderingen av boka styres av gitte regler for kvalitet. I den retoriske situasjonen som ligger til grunn for vurderingen blir kvalitetskriteriet liknende på originalitetskriteriet: Kvalitet er det som ikke likner noe annet.

Som i de foregående to eksempeldelene finnes en frykt for at boka skal avvises. Her handler det om at den ikke skal bli lest av andre, den må leses også om «den er grusomt tjukk, 700 sider» (BD). Boka må ikke avvises om noen partier kan oppleves som kjedelige: «Det er en del opplisting i romanen. Dere får bare skumme litt gjennom disse» (BD).

Bokas kvaliteter formidles her primært som en spesiell lesererfaring. Verken hvordan boka er «komponert» eller hva den handler om, trekkes fram: «Jeg skal ikke si noe mer om den» (BD). Det eneste som blir sagt om verket er at den er på 700 sider, og det handler da om å ikke skremme leseren. Argumentasjonen er appellativ og forankret i det emosjonelle. Den er ment å skulle bevege. Det er bibliotekarens personlige formidling og etos som avgjør om en slik roman får flere lesere. Om den faglige etosen her muligens underspilles, er det ingen tvil, bokas kvalitet og verdi ligger udiskutabelt i deltakerens gjengivelse. Tilhørerne tilbys her det beste.

Ett av begrepene Sennett anvender i sin forståelse av håndverkeren er *commitment*. Jeg skal her avslutningsvis kort kommentere noen sider ved analysene i lys av begrepet om forpliktelse. Forpliktelsen kan i en vurderingssammenheng rette seg mot et institusjonelt nivå, mot litteraturen selv og mot den egne lesererfaringen. Jeg vil i det følgende peke på hvordan den personlige fortellingen kan forstås som en *forpliktelse* i samtlige av disse betydningene.

I biblioteket er en forpliktet til å formidle kvalitet: «skal folk først lese noe» må de få det «beste» (BD). Den institusjonelle forpliktelsen om å formidle kvalitet, kan vanskelig skilles fra den erfarne leserens personlige erfaring om hva som er kvalitet. Skal en finne en strategi for dette kan en heller ikke underkommunisere verkets kvalitet.

Helt konkret viser analysene hvordan den personlige fortellingen er et alternativ til å gjenfortelle en handling eller et plott når en skal peke på en tekst som kvalitativt god. Når opplevelsen av kvalitet skal uttrykkes, viser en parafaserende gjengivelse av innholdet seg ofte å være lite egnet til å artikulere kvaliteten. Dels viser eksempelet også hvordan formidling av hva en roman handler om, er vevet sammen med opplevelsen av romanen. Det viser hvordan det kan oppleves risikabelt å snakke om de aller beste bøkene. Det som skal svares på er blant annet risikoen som ligger i å formidle kvalitet, et dilemma som ble tydelig formulert. Deltakerens rystende leseropplevelse skal deles med lesere som kanskje er skeptiske til å lese en syvhundre siders roman, som trenger mer enn et skrint plott for å overbevises: «Hvordan skulle jeg fortelle, klare å friste noen til å lese om en gammel dame som har ALS og som kun kan gjøre seg forstått gjennom øyebevegelser?» (BD).

De ulike delene som her er nevnt understreker kompleksiteten i en vurdering der en også skal formidle den litterære erfaringen til andre. Dette understreker også at litteraturens ulike funksjoner ofte er tett flettet sammen. Forpliktelsen mot verket ligger i å handle på en måte som ikke reduserer eller «ødelegger» verket som gir den litterære erfaringen. Konkret handler det om å ikke redusere en stor opplevelse som på en mesterlig og «*vill* måte» skildrer Sør-Afrika etter apartheid gjennom to kvinners blikk (BD).

Når bibliotekaren som håndverker forplikter seg til et materiale, seg selv som leser og mulige andre lesere, må også det egne språket avstemmes. Der håndverkeren hos Sennett gjennom øvelse arbeider intuitivt og fornemmende for å finne løsninger, må bibliotekaren gjøre det samme.

Slik jeg har lest deltakerens innlegg ivaretar den personlige fortellingen deltakerens opplevelse ved å være tro mot verket og verkets fortelling. Videre er dette en praksis, en strategi, som også svarer på bibliotekets mandat om å finne fram til og formidle kvalitetslitteratur. For så vel bibliotekaren som romanens hovedkarakter handler det om å gjøre det ikke-verbaliserte forståelig. Et av de eksistensielle spørsmålene deltakeren har til romanen er hvordan det er *mulig* å gjøre seg forstått. Det er dette den ALS-syke som kun kan gjøre seg forstått gjennom øyebevegelser, illustrerer. Oversatt til formidlerens oppgave blir det et forsøk på å ivareta og formidle den «tause» siden av lesererfaringen på best mulig måte. Tematikken forvandles til en mer allmenn tematikk i deltakerens fortelling om formidling: Hvordan snakke om kvalitative erfaringer?

Av og til gjenstår det bare å appellere til verkets hele virkning. Forpliktelse blir i den forstand en treleddet strategi – som den personlige fortellingen svarer på. En må behandle materialet på dets egne premisser og så langt det er mulig ikke redusere det. En må stole på at

den egne erfaringen av kvalitet holder og til slutt være seg bevisst i hvilke tilfeller det er nok å være rent appellativ, og motsvarende, hvor det trengs et annet språk for å formidle kvalitative litterære erfaringer.

4.10 Å tenke kvalitet i biblioteket. Kvalitetsvurdering, formidling og gjenkjennelse

Dette kapittelet har handlet om hvordan en gruppe bibliotekarer diskuterer, samtaler og vurderer litterær kvalitet og verdi i lys av sitt arbeid som litteraturformidlere ved biblioteket.

Kapittelet har diskutert seks tilgrensende kvalitetsperspektiv som alle er preget av bibliotekets verdimeslige referanserammer som både er lokale og preget av en kulturpolitisk diskurs om mangfold og bredde. Samlet viser kapittelet at kvalitetsvurderingen er bestemt av vurderingens hensikt og mål. Det å møte leseren der leseren hun eller han er, «med respekt», slik at «kunnskapen og leseforståelsen» vokser er vesentlig for å tenke litterær kvalitet i biblioteket, og for å forstå vurderingssituasjonens hensikt og mål. Et uttrykk for dette er den vekt som legges på at litteraturen virker inn i leserens hverdag. Med formidling som fond og horisont for deres vurderinger, blir relevans tydelig forstått som en presisering av kvalitet i henhold til situasjonen.

Gjennom analysene har jeg direkte og indirekte lagt vekt på *hvordan* deltakerne fra biblioteket snakker om litteraturens kvaliteter. De snakker i liten grad om kriterier og bruker få litteraturvitenskapelige eller tekniske termer. Snarere preges språket deres av at de utnytter de personlige fortellingene, trekker inn de egne erfaringene de får av å lese litteraturen. Om de slik sett likevel formulerer seg ulikt de andre gruppene i materialet, betyr det ikke at de ikke kan dele emosjonelle og kognitive kriterier for kvalitet med disse. Dette poenget vender jeg tilbake til (jfr. avhandlingens kapittel 8.5).

For å formulere hvordan deltakerne her artikulere seg om kvalitet har jeg for eksempel pekt på at de trer inn i rollen som formidlere når de diskuterer og samtaler. I analysene har jeg også lagt vekt på å lese de siterte sekvensene som helhetlige fortellinger, med struktur, tematikk og komposisjon. Med dette har jeg villet understreke at det å fortelle og forankre fortellingen om bøker i det personlige er en del av bibliotekarenes ferdigheter. Måten de snakker om litteraturen og dens verdier på er ikke tilfeldig. Det tydeligste eksempelet på dette er bruken av den personlige fortellingen. Den er slik det er lest fram fra bibliotekarenes perspektiver å forstå som en side ved bibliotekarenes oppøvde håndverk. Når romanen *Parisersyndromet* skal formidles er det ifølge en av deltakerne en selvfølge å

«fortelle fra da jeg var i Paris, og hva jeg gjorde der. På den måten plasserer jeg boka inn i den settingen jeg opplevde å lese den i» (BD2). Å situere lesererfaringen i en personlig sammenheng er den naturlige måten å snakke om litteraturen på. Det er for deltakeren «en selvfølge» (BD3). Litteratur og dermed lesning er en del av ulike livssammenhenger. Skal en utøve et godt håndverk som bibliotekar, må en finne strategier for å møte dette.

Den personlige fortellingen utgjør en bevisst foretrukket måte å snakke om litteraturens kvalitet på: «Jeg kan bare snakke for meg sjøl, men det jeg tror vi har felles alle tre, som også erfaring viser, er at hvis du klarer å være litt personlig når du anbefaler bøker, ikke altfor mye, men litt, er det bra» (BD1). Formidling er knyttet til det personlige. Bøkene det snakkes om situeres i det personlig, enten det er i hverdagen eller i andre gjenkjennelige situasjoner. Gjenkjennelsen er ikke bare en viktig verdi i lesningen av litteraturen, men også i formidlingen av den.

I sitt arbeid med ulike lesninger og bokprater – enten det er for skoleklasser eller andre – har den personliggjorte formidlingen blitt en talemåte bibliotekarene har erfart som vellykket.¹⁴⁸ Det er viktig å nyansere. I biblioteket er deltakerne seg bevisst at det personlige kan tippe over. Det må ikke overdrives: «ikke altfor mye, men litt er bra», «at du knytter en liten historie om deg sjøl til en bok, er bra» (BD1). Bibliotekarene synes å oppfatte at det personlige språket etablerer tillit. «Jeg har lest mye. Men det jeg har lært av å jobbe på bibliotek, er å respektere andre folks lesevaner. Aldri være dømmende. Men det handler også om å stole på min egen smak og våge å være personlig» (BD2). Det pregnante som kommer til uttrykk er en tilnærming til formidling og kvalitetsvurdering som tydelig er formet av sammenhengen bibliotekarene arbeider i. Deres ulike mål og strategier viser seg også i måten de snakker om litteraturens verdier og kvaliteter på: det må være personlig, men «ikke altfor mye» (BD1). Enhver artikulasjon av kvalitet, også når den tar utgangspunkt i opplevelsen, innebærer en vurdering av hva som er relevant og gyldig for denne. Dermed kan en, som jeg før har vært inne på, si at dette også impliserer en form for estetisk domfellelse. Ved å peke på at dette er kvalitet, her finnes kvalitet, ligger et håp om at det også er det for andre.

Kapittel 5. Å forvalte litterær kvalitet. Kvalitetsvurdering i Norsk kulturråds vurderingsutvalg for skjønnlitteratur

5.1 Innkjøpsordningene for ny norsk skjønnlitteratur

Dette kapittelet analyserer den vurderingspraksisen som utføres av vurderingsutvalgene for henholdsvis prosa og lyrikk, oppnevnt av Norsk kulturråd. Kvalitetsvurderingene som disse utvalgene foretar må forstås på bakgrunn av det formål og de retningslinjer som ligger til grunn for de statlige innkjøpsordningene for litteratur. Som en felles bakgrunn for de følgende analysene vil noen mer generelle sider ved innkjøpsordningene for skjønnlitteratur for voksne, kort presenteres.

Helt innledningsvis er det viktig å understreke at det etter min datainnsamling har skjedd endringer i ordningens organisering, rammevilkår og formulerte retningslinjer. Dette betyr ikke at det praktiske vurderingsarbeidet i utvalget nødvendigvis har endret seg, men at utvalget jeg studerte dels har et annet rammeverk for sitt arbeid.¹⁴⁹

Innkjøpsordningene for voksen skjønnlitteratur administreres av Norsk kulturråd. Forvaltningen skjer på grunnlag av en avtale mellom Kulturrådet og Den norske Forleggerforening og Norsk Forleggersamband, Den norske Forfatterforening (Freihow, 2001, s. 27-28; Kaasa, 2009c).¹⁵⁰

Samtidig med innkjøpsordningen for skjønnlitterære voksenbøker ble det opprettet en mindre innkjøpsordning for skjønnlitterære barne- og ungdomsbøker. Det som kjennetegner de skjønnlitterære ordningene er at innkjøpene skjer automatisk. Det betyr at alle «skjønnlitterære bøker som blir utgitt på forlag som er organisert i en av de to forleggerforeningene, og som blir meldt på, blir kjøpt inn direkte fra forlaget med en kvalitets- og sjangervurdering i etterkant» (Vestheim, 2001; Finess, 2009).¹⁵¹ Senere har det

149 En viktig endring er at Kulturrådet gikk bort fra et system med to vurderingsinstanser. Det betød at ordningen med en ankeinstans ble avvirket samtidig som vurderingsutvalgene ble utvidet med ett medlem. Omleggingen ble gjeldende fra januar 2015 (Norsk kulturråd, 2014, s. 10).

150 Etter revisjonen av innkjøpsordningene i 2015 bygger innkjøpsordningene på retningslinjer, ikke som tidligere partsfremforhandlede avtaler. Hvert enkelt innkjøp er fremdeles å anse som en kontrakt mellom Kulturrådet og det enkelte forlag (Arne Vestbø, e-post juni 2018).

151 I avtalen for Innkjøpsordningene fra 2005, heter det at forlag som ikke er tilknyttet «Den norske Forleggerforening og/eller Norsk Forleggersamband, kan søke om innkjøp av inntil tre - 3 – bøker» etter spesielle regler. Det viktigste er at ikke hele opplaget på 1000 eksemplarer må være klart for distribusjon til bibliotekene for å bli vurdert. For å bli vurdert kan forlaget sende tre eksemplarer til Kulturrådet. For å delta i ordningen på disse vilkårene betales et depositum på 8000 kroner. (Kulturrådet, 2005, § 19). Etter revisjonen av ordningen i 2015 kan alle forlag for et depositum på 10000 kroner velge å bli behandlet på denne måten (Arne Vestbø, e-post juni 2018).

tilkommet flere selektive innkjøpsordninger. I de selektive ordningene er det budsjetttrammen som bestemmer antall titler som kjøpes inn (Finess, 2009).¹⁵²

Innkjøpsordningen inngår som en viktig del av den kulturpolitikken som utformes i 1960-årene. Det kultur- og litteraturpolitiske målet med den skjønnlitterære innkjøpsordningen var å sikre gode vilkår for ny norsk skjønnlitteratur (Freihow, 2001, s. 16-17).¹⁵³ Intensjonene med både momsfristak og statlig innkjøp av litteratur skulle sikre bredde og variasjon i utgivelsespolitikken og det utvalget som fantes i bokhandlene. Gjennom litteraturstøtten kunne en legge til rette for en underskog av norske forfattere som var bærekraftig. (Naper, 2009, s. 3)

For å nå målet garanterer staten for et minstesalg av de titlene som blir godkjent for innkjøp av de oppnevnte vurderingsutvalgene. En slik garanti sikret forfatterne fikk økt royalty-prosent og at leserne (publikum) over hele landet skulle få tilgang til bøkene ved at de ble distribuert til samtlige folkebibliotek i landet (Vestheim, 2001; s. 31-32, Kaasa, 2009c, s. 32).¹⁵⁴ Ved på den måten å redusere forlagenes økonomiske risiko, var tanken at utgivelser som ikke er lønnsomme på et kommersielt marked ville bli utgitt.¹⁵⁵

Vurderingsutvalget for prosa som jeg studerte hadde medlemmer foreslått av Den norske Forfatterforening, Norsk Bibliotekforening og Den norske Forleggerforening. Vurderingsutvalget for lyrikk hadde medlemmer foreslått av Den norske Forfatterforening, Nasjonalt fagråd for de nordiske instituttene ved universitet og høyskoler og Kritikerlaget.¹⁵⁶

Hvert av de to vurderingsutvalgene har tre medlemmer med personlig oppnevnt vara. Medlemmenes funksjonstid er på to år, med mulighet for å bli gjenoppnevnt to ganger. I prosautvalget er praksis at alle påmeldte bøker leses av to medlemmer i utvalget. Om begge mener boka tilfredsstillende til innkjøp, kjøpes boka inn. Er det uenighet om innkjøp, blir medlemmene i møtet enige om at den skal leses av utvalgets tredje medlem. (Freihow,

152 I 1990 kom en innkjøpsordning for oversatt litteratur, i 1996 en ordning for fagbøker for barn og unge (1996). I 2005 ble det etablert en innkjøpsordning for sakprosa, i 2012 en for tegneserier. I tillegg finnes det en ordning for allmennkulturelle tidsskrift (Finess, 2009, s. 13).

153 Når Mari Finess (2009) presenterer innkjøpsordningen legger hun vekt på den helhetlige kulturpolitiske tankegangen bak ordningen. Innkjøpsordningen sammenliknes med en trebeint krakk. Beina utgjøres av de tre partene «som har de største økonomiske interessene i ordningen: forfatterne (til en viss grad også oversetterne) forlagene og bibliotekene. Denne litteraturkrakken som alle andre sitemøbler balanserer best når beina er like lange. [...] Alle kan ha legitime [sær]ønsker, men det geniale med ordningen, slik grunnmodellen en gang ble utformet i 1960-åra, er at de faktisk den dag i dag tilgodeser alle de tre nevnte partene økonomisk, uten at noen kan si at det går på bekostning av dem selv» (Finess, 2009, s. 14-16).

154 Målene ble formulert alt da innkjøpsordningene ble permanent i 1968 (Meld. St. 16. (1968-69), s. 30). I tillegg til disse målene var det i 1968 et mål om å oppnå billigere bøker.

155 Vestheim (2001) peker på at risikoen er relativt sett mindre for et stort forlag enn for de små, som vil tåle en underkjenning dårligere (s. 3).

156 Om oppnevningen av medlemmer til vurderingsutvalgene heter det at de tre utvalg innrettet etter sjanger «er oppnevnt av Rådet, etter forslag fra organisasjonene på litteraturområdet» (Norsk kulturråd, 2012).

2001, s. 26). Utvalget diskuterer seg i møtet fram til en avgjørelse, om en bok tilfredsstillende «kravene til kvalitet og sjanger eller ikke avgjøres ved «almennelig stemmeflertall» (Norsk kulturråd, 2012, § 13). Er et utvalgsmedlem uenig kan dette markeres med disens (Freihow, 2001).¹⁵⁷ Lyrikkutvalgets praksis skiller seg noe fra prosautvalgets. En viktig forskjell er at alle medlemmene leser alle påmeldte titler, en annen er at antallet titler som leses er ulikt. Møtefrekvensen for prosautvalget var fram til 2009 omtrent åtte ganger i året, noe lavere for lyrikkutvalget (Kaasa, 2009c, s.33).

Fra en side sett arbeider utvalget i praksis etter et sett med kriterier. Bale har som vist formulert dem som «[s]jangerspesifikke virkemidler, stilistiske virkemidler, struktur og komposisjon, tematisk oppbygging og utvikling, språkbehandling [og] kunnskapsgrunnlag» (Bale, 2001, s. 130). Selv om kriteriene formulert i 1998 ikke eksplisitt nevnes i vurderingssamtalene, anvendes de implisitt i arbeidet. Det er imidlertid viktig å minne om at i utgangspunktet ble disse kriteriene utarbeidet som forholdsvis standardiserte formuleringer for ankenemdene som altså ikke lenger eksisterer (se avhandlingens s. 22; Vestheim, 2001, s. 38).

Ordningen for skjønnlitteratur som gjaldt for utvalgene jeg studerte har følgende hovedkriterier for innkjøp:

Alle bøker som kan defineres som skjønnlitterære, eller som har tilstrekkelig skjønnlitterært preg, og som holder tilstrekkelig litterær og språklig kvalitet, skal kjøpes inn.

Det skal ikke tas hensyn til bøkens innhold eller tematikk.

Ordningen har definisjoner av hva som regnes som 'nye' bøker, og hva som regnes som 'norske' bøker.

Bøkene kan være utgitt av medlemsforlag i en av de to forleggerforeningene, av uorganiserte forlag eller av forfatterne selv (Kaasa, 2009c, s. 32).

Det første kriteriet vil bli utførlig behandlet under analysene. Her skal det andre kriteriet som er mest relevant for mitt arbeid kort kommenteres og kontekstualiseres. Det at en ikke skal ta hensyn til «bøkens innhold eller tematikk» har sammen med det at vurderingen skjer i etterkant av utgivelsen en særlig historisk bakgrunn. Helt fra etableringen av innkjøpsordningene i 1965 har en av de store diskusjonene vært knyttet til at staten ikke skulle være en form for sensurinstans for norsk litteratur. Det å kjøpe inn alle bøker som var påmeldt automatisk, var en måte å imøtegå denne faren på. Da innkjøpsordningen ble behandlet i

¹⁵⁷ Saksbehandlingsreglene er utarbeidet av Norsk kulturråd. I tillegg til hvem og hvordan prosedyrene for lesningen er regulert, tar Freihow opp prosedyrer knyttet til skriftlige begrunnelser av avslag, og at utvalgets medlemmer har taushetsplikt knyttet til behandlingen av enkeltverk. De relevante paragrafene Freihow henviser til er 6, 8, 9 og 11 (Freihow, 2001, s. 21).

Stortinget i 1968, med tanke på om den skulle bli en permanent ordning, skrev Norsk kulturråd i sin innstilling:

Når Rådet likevel ikke finner å kunne tilrå en overgang til innkjøp på grunnlag av kvalitetsvurdering, har dette bare delvis sin grunn i de praktiske vansker som dette prinsippet vil føre med seg. Avgjørende for Rådets standpunkt er fremdeles den risiko for dirigering av litteraturen som må knytte seg til enhver ordning som bygger på subjektive vurderinger (Meld. St. 16. (1968-69), s. 30).

Å kvalitetsvurdere litteraturen (ikke kjøpe inn alle påmeldte titler automatisk) kunne etter Norsk kulturråds mening signalisere en form for statlig innblanding i utgivelsespolitikken. Det er en mistanke institusjonen har måttet leve med når den samtidig anerkjenner at vurdering prinsipielt «bygger på subjektive vurderinger» (s. 130).

Å gi støtte til en allerede utgitt bok, er et grep fra Norsk kulturråd for å unngå «mistanke» om «sensur»: «Ansvaret for å sikre ytringsfridom, liberalitet, mangfold og eksperiment blir lagd til forlaga» (Vestheim, 2001, s. 31). Kulturrådet skal ikke blande seg inn i forlagenes utgivelsespolitikk: «om ei bok bør bli gitt ut eller ikkje» er ikke statens, men forlagets vurdering (s. 31). Støtten skal ikke knyttes til synspunkter eller tendenser (Haugen, 2000). Det er mulig at dette historiske bakteppet har vært med på å forsterke den vekten som har vært lagt på formelle og estetiske kriterier i vurderingsutvalgenes praksis (jfr. Bale, 2001).

I de første årene etter opprettelsen av innkjøpsordningen ble alle påmeldte bøker kjøpt inn. Det fantes ikke noe kvalitetsmessig «nåløye» en måtte gjennom. At alle bøker skulle kjøpes inn uten kvalitetskontroll, ble kritisert alt da ordningen ble etablert. Kritikerne mente at det «automatiske innkjøpet førte til utgivelse av for mange og for dårlige bøker» (Freihow, 2001, s. 20). For å imøtekomme kritikken vedtok Stortinget i 1967 en karanteneordning for forfattere som ble avvist.¹⁵⁸ Kulturrådet kom i 1989 sammen med avtalepartene for ordningen fram til en ny organisering av ordningen. Det nye var at Kulturrådet «i samråd med avtalepartene oppnevner fire selvstendig arbeidende vurderingsutvalg [...] med tre medlemmer i hvert utvalg». Utvalgene som ble oppnevnt for voksenlitteratur var for henholdsvis prosa-, lyrikk og dramatik (Norsk kulturråd, 1989. 20).

Vurderingsutvalgene holder sine møter i Norsk kulturråds lokaler i Mølleparken i Oslo. Litteraturen som kjøpes inn distribueres til bibliotekene etter avtale med

158 Ansvaret for å forvalte karanteneordningen lå fram til 1989 hos Statens bibliotektilsyn, som foretok sine vurderinger gjennom sitt rådgivende organ for folkebiblioteket. Forfatterens neste utgivelse (etter den avviste) ble ikke kjøpt inn før Bibliotektilsynet «hadde forhåndsvurdert den og eventuelt anbefalt innkjøp (Freihow, 2001, s. 22).

Biblioteksentralen. Bare utgitte bøker som er påmeldt ordningen etter fastsatte frister vurderes av utvalgene.

5.2 Erfaring og åpenhet. Prosautvalgets vurdering av litteratur i praksis

Den formaliserte samtalen om litterær kvalitet

I sitt arbeid vurderer Prosautvalget en bredde av norsk skjønnlitterær prosa. Når utvalget møtes for å ta stilling til hvilke bøker som skal kjøpes inn til bibliotekene, har de hver lest tolv bøker den siste måneden.¹⁵⁹ De bøkene medlemmene i utvalget leser har svært ulik håndverksmessig kvalitet, stor bredde i sin tematikk og ulik tilnærming til det å skrive. Der noen bøker vurderes som kunst og er skrevet av profesjonelle, oppfattes andre som skrevet av amatører: «Det er ikke alt man kan kalle kunstverk. Mange amatørforfattere skriver seg varme. Bøkene deres blir ofte litt bedre etter hvert» (PD2).

Prosautvalgets kvalitetsvurdering utøves gjennom en formalisert samtale og diskusjon på bakgrunn av et tydelig formulert oppdrag. Samtalen i utvalget er organisert ved at ett av medlemmene presenterer verket og innleder til diskusjon. Oppdraget er å vurdere om verkene som forlagene melder på til innkjøpsordningen «holder tilstrekkelig litterær og språklig kvalitet» (Kaasa, 2009c, s. 32). Om bøkene oppfyller minimumsstandarden for litterær og språklig kvalitet kjøper Norsk kulturråd i dag inn totalt 773 eksemplarer som fordeles til norske folkebibliotek (Norsk kulturråd, 2014). I dag er 70 av disse knyttet til e-bok lisenser. Under virketiden til prosautvalget jeg studerte var innkjøpet på 1000 eksemplarer. Før jeg kommer til analysen av de fem kvalitetsperspektivene jeg har identifisert i materialet fra Prosautvalget, vil jeg kort presentere utvalgets arbeid i lys av begrepene erfaring og åpenhet. Dette var begreper som gjennomgående viste seg viktige når utvalget skulle beskrive sin praksis. Sammen gir de en innsikt i utvalgets selvforståelse og en bakgrunn for analysene. Begrepene hentes også opp igjen i kapittel 8 der jeg diskuterer den kollektive samtalsrolle i vurderingsarbeidet.

159 Jeg har valgt å bruke presens i min framstilling av utvalgets arbeid. Det er primært et stilistisk valg som jeg mener gir bedre flyt i teksten og som gir bedre kontinuitet i forhold til det deltakerne sier. Bruken av presens signaliserer ikke at praksis i dagens utvalg nødvendigvis er helt lik den mine deltakeren hadde.

5.3 Mandat, oppdrag og arbeidsmåter

Skjønnsutøvelsens grunnlag. Erfaring og åpenhet

Det er ingen tvil om at erfaring spiller en viktig rolle i utvalgets arbeid: «Jeg tror erfaring er et godt utgangspunkt for å beskrive vårt arbeid. Det er ofte vi ikke trenger å gå inn på litteraturtekniske detaljer i diskusjonen» (PD2). Den første vurderingen av et verk betegnes som en «sondering», som baserer seg på medlemmenes «fingerspissfølelse». Hensikten er å «finne ut hvilket kvalitetsnivå dette ligger på» (PD2). Den sonderende lesemåten forstås i kontrast til en mer litteraturteknisk lesemåte: «Hvis vi i utgangspunktet oppfatter at vi er enige om kvalitetsnivået, noe vi oftest er, bruker vi ikke veldig tekniske termer i diskusjonene» (PD2). Slik deltakerne forteller om arbeidet, veksler det mellom ulike lesemåter og lesestrategier. Den første, utprøvende, avløses av den mer tekniske om det er behov. Enighet om kvalitetsnivået gir et annet utgangspunkt for samtalen om kvalitet.

Alle i gruppa understreker hvor sentralt erfaring er for arbeidet: «Jeg også opplever at erfaring er det viktigste ordet. Når man først har fått dette oppdraget er erfaring grunnlaget for vurderingen. Det at vi leser mange bøker, gjør at de kan leses opp mot hverandre» (PD3). Erfaringen gir oversikt over samtidslitteraturen og danner et komparativt grunnlag for den skjønsmessige beslutningen som skal tas. Å sitte i et vurderingsutvalg innebærer å jobbe sammen med andre erfarne lesere. Det «at alle vet at alle er erfarne lesere» skaper tillit og gjør samtalen og diskusjonene enklere. «Vi kan fortelle de andre mye bare ved å antyde, for eksempel at dette er den eller den typen bok» (PD3). Et slikt utsagn kan selvsagt være problematisk om det betyr at eksplisitte vurderinger ikke foretas der dette trengs. Jeg forstår det som sies i retning av at vurdering ikke nødvendigvis forutsetter full klarhet og entydighet i begrepene som anvendes, men at deltakerne har nok felles erfaring til at det er mulig å snakke om det samme.¹⁶⁰

Alt i disse korte kommentarene viser utvalget også en pragmatisk holdning. I noen sammenhenger trengs et mer teknisk vokabular i andre ikke. I lesningen av noen verk er det ikke nok å antyde – en må snarere tydeliggjøre for seg selv og de andre hva som er kvalitet ved dette verket. Dette rimer godt med den vekt deltakerne legger ordet åpenhet når de

¹⁶⁰ Svein Bjørkås skriver i 2004 at kvalitet kan «vanskelig tenkes som noe annet enn kvaliteter. Dette innebærer at de tradisjonelle faglig-evaluerende instansene – kritikere, juryene, komiteene og den akademiske ekspertisen – stilles overfor helt andre utfordringer enn tidligere. Å veie kunstens verdi i kvalitative termer forutsetter nødvendigvis ikke full klarhet i begrepene. Det fordrer derimot et visst grunnleggende verdi- og interessefellesskap som gjør at deltagerne i kunstdiskursene snakker om det samme» (2004, s. 122).

diskuterer sin praksis. Det er viktig for deltakerne å understreke at erfaringen må balanseres mot åpenhet i forhold til det enkelte verk.

Jeg er opptatt av at man, selv om man behøver mye erfaring i dette arbeidet, hver gang man skal vurdere en bok må forsøke å nullstille seg eller ta bort erfaringen. Da kan man komme til verket med en slags åpenhet eller ydmykhet. Man må prøve å åpne seg for det og beholde en undring. Et nytt verk må få en sjanse. Jeg synes åpenhet er et viktig ord. (PD3).

Erfaringen kan være et tveegget sverd. På den ene siden kan ingen vurdering foretas uten erfaring (tidligere lesning). På den andre siden kan erfaring bli en vane, og dermed gjøre vurderingen mekanisk – uten undring. Erfaringen en opparbeider seg er nødvendig, men må avstemmes mot det enkelte verket, for ikke å føre til en dårlig vurdering. Erfaringen må i den forstand kunne settes i parentes.

I diskusjonen handler åpenhet både om å være åpen mot det verket som vurderes, og om evnen den enkelte har til å vurdere sin egen praksis kritisk. En må ha klart for seg vurderingens mål: ¹⁶¹

Det å vurdere kvalitet henger jo sammen med hvilket perspektiv man har – hvorfor vi gjør dette. En kritiker skal anmelde en bok. I vårt arbeid skal vi se om boka holder et visst mål. En redaktør i et stort forlag skal kanskje lage en representativ liste for en tematikk og må finne frem til bøker om det ene og det andre. (PD4).

Å vite formålet, «hvorfor vi gjør dette», er en del av det som bestemmer hva du ser etter og dermed hva som er kvalitet. Hva du ser som kvaliteter og kanskje også hva du har mulighet og behøver å se som kvalitet i en bok, formes delvis av vurderingens hensikt. Når prosautvalgets oppdrag er å vurdere litterær og språklig kvalitet ut fra om det holder et visst mål, en minstestandard, former det utvalgets samtale om kvalitet (Kaasa, 2009c, 32). I et slikt perspektiv vil på den ene siden språk og språklige ferdigheter nødvendigvis stå sentralt. Om innkjøpsordningens intensjon om mangfold og bredde vektlegges i vurderingen vil det også være medbestemmende for hvilket kvalitetsnivå en skal legge seg på. På den andre siden vil for eksempel et kriterium om representativ tematikk bli mindre relevant. Det enkle, men viktige poenget her er at «[d]et å vurdere kvalitet henger jo sammen med hvilket perspektiv man har» (PD4). Om et vurderingsutvalg i Kulturrådet styres av sine mål, og en forlagsredaktør av sine vil for eksempel en prisjury ha en tredje hensikt med sine vurderinger. De ville ha lett etter «de beste bøkene». Det ville ha vært disse som ble diskutert ivrigst.

¹⁶¹ Et slikt perspektiv vil skjønnsvurdering av litteratur dele med annen praktisk skjønnsutøvelse. Som helseforskeren Martinsen sier: «Å skjønne noe fordrer således åpenhet for ens egen arbeidsmåtes begrensning og for andre, likeverdige måter å arbeide på» (Martinsen 2005, s. 16).

Hvordan Prosautvalget forstår og fortolker sitt oppdrag blir dermed viktig for å forstå deres praksis. På bakgrunn av disse innledende betraktningene fra medlemmene kan prosautvalgets vurderingsarbeid tentativt forstås som en erfaringsbasert formålsrettet lesning, som i deres øyne må balanseres mot åpenheten for det enkelte verket. Det vil si at erfaring og åpenhet fungerer dynamisk da viktigheten av åpenheten også er en del av erfaringen fra arbeidet. Ideelt sett handler det, som en av deltakerne sier, om å: «kombinere kunnskap og erfaring med fortsatt nysgjerrighet, fortsatt åpenhet» (PD). Erfaring er viktig, men må brukes med forsiktighet.

En forventning om objektivitet

Alle medlemmene i prosautvalget har erfaring fra litterært vurderingsarbeid i andre sammenhenger. Her finnes erfaring fra forlags-, jury- og annet utvalgsarbeid. Det gjør det mulig å sette kulturrådsarbeidet i perspektiv. Blant utvalgets medlemmer finnes en tydelig bevissthet om at deres skjønnsutøvelse skjer innenfor en kulturådssammenheng. I alle delene av materialet henvises det på ulike måter til den sammenhengen de vurderer innenfor. En sier: «I denne sammenhengen synes jeg ofte at kvalitetskriterie som *nødvendighet* er et for stort ord å bruke» (PD4). En av de andre påpeker at kvalitetsvurderingen i deres sammenheng lett kan få et negativt fokus. «Paradokset med å vurdere kvalitet innenfor denne sammenhengen, er at en må lese de dårlige bøkene grundigst» (PD2). Det at de arbeider mye med det de ser på som relativt svak litteratur, er en viktig del av utvalgets kontekstforståelse. Å ha en bevissthet om dette blir viktig for at «vi [ikke] blir sittende som en matlei gruppe» (PD4).

En av deltakerne formulerer utvalgets oppdrag kort og greit slik: «I vårt arbeid skal vi se om boka holder et visst mål.» (PD2). En slik forståelse av arbeidets mål er helt i tråd med mandatformuleringen for utvalgets arbeid (se for eksempel Kaasa, 2009c, s. 32). Gjennom sine diskusjoner skal deltakerne bli enige om hvorvidt bøkene de har lest holder et visst litterært og språklig nivå. Å komme til enighet betyr at utvalget kan fatte en beslutning.

Som nevnt over gir ulik bakgrunn mulighet for å sammenligne kulturrådsarbeid med annet vurderingsarbeid. Bakgrunnen for det en av deltakerne sier i det følgende, er nettopp erfaring fra en annen praksis – der rammefaktorene og forventningene var andre.

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

Det som skiller de to arbeidsmåtene som beskrives, er for det første motivasjonen eller «drivkraften» bak lesingen som er forbundet med «interesse og nysgjerrighet og lyst» (PD4). For det andre at deltakerens forståelse av et verk og dets kvalitet gradvis utvides fra et slikt personlig utgangspunkt. Motsetningen til mer personlige, subjektive tilnærminger beskrives gjennom ordene nøytralitet og objektivitet. I en forstand kan en si at motivasjonen for skjønnsutøvelsen her oppfattes mer ytre motivert. Det å vurdere litterær kvalitet i en kulturrådssammenheng skaper forventning om at en «bør mobilisere en mer nøytral side av [en] selv» (PD4).

Selv om det ikke sies direkte, ligger det implisitt i det som blir sagt en forbindelse mellom subjektivitet og det å jobbe mer alene. En er ikke ansvarlig ovenfor andre på samme måte. Motsatt forbindes dermed objektivitet og nøytralitet i sterkere grad med at avgjørelsene i kulturrådssammenheng er kollektive og samtalebaserte fra første stund, og ikke minst at beslutningene tas på vegne av andre. Praksisen er definert av disse faktorene og forventningene, og betyr at den skjønnsutøvelsen som skjer i fellesskap, der en sitter ansikt til ansikt, er med på å forme hvordan oppdraget forstås og utføres. Det å skulle møte andre erfarne lesere regelmessig på denne måten fordrer en annen måte å lese på. Det er også verdt å merke seg at de to lesemåtene som beskrives begge er mulige å lære seg. Både den mer subjektive og interessestyrte lesningen og den mer objektive, utvalgsstyrte, er latente lesemåter som en kan øve seg opp i å beherske. Lesemåtene beskrives da også som ulike «ressurser». Det er ulike «sider» ved en selv som kan «mobilisere[s]» (PD4). Om arbeidsmåtene er, ulike kan «en lære å lese» av dem begge. (PD4).

En vil dermed anvende og utvikle lesemåter, ferdigheter og kompetanse ut fra den sammenhengen en arbeider innenfor. Slik jeg med Sennett forstår vurderingsarbeidet som håndverk og deltakerne som håndverkere vil Prosautvalgets mandat og rammer gi, i alle fall delvis, ulike forpliktelser enn de andre gruppene (Sennett, 2008). Det de deler med andre profesjonelle som vurderer litterær kvalitet, er en forpliktelse overfor verket og en fordring om språkliggjøring av egen lesererfaring.

Utvalgets diskusjon tar for seg en annen, men relatert side av vurderingsarbeidet. Denne skal her kort kommenteres. Å vurdere kvalitet, og da kanskje i særlig grad mangel på kvalitet, slik utvalget gjør, fører til at det blir viktig å skulle argumentere for de avgjørelsene som tas. Dette knyttes av en av deltakerne til utvalgsarbeidets etiske side.

Når man leser en bok som er svak blir man kanskje enda mer oppmerksom på svakhetene, fordi man vet at man må argumentere for om boka skal kjøpes inn eller ikke. I vår

sammenheng er dette selvfølgelig fordi det er i behandlingen av de svake bøkene – de som ligger ned mot «grensen» for innkjøp – de alvorlige avgjørelsene fattes. Det er det vi kommer fram til i disse sakene som får konsekvenser. Om vi bruker lang tid på å sette ord på det vi mener om bøkene til de beste forfatterne, spiller egentlig ingen rolle. Kvaliteten på disse bøkene ligger skyhøyt over den grensen som handler om å bli innkjøpt eller ikke (PD2).

Forpliktelsen og viljen til å skulle begrunne og argumentere for sine standpunkter henger sammen med at negative avgjørelser har konsekvenser som de positive ikke har. Et avslag om innkjøp har konsekvenser for både forfattere og forlag, men når verket vurderes som godt, blir eksplisitte begrunnelser mindre viktige. Om verket er svært godt «spiller det egentlig ingen rolle» om en bruker tid på å formulere grunnene (PD2). Disse refleksjonene synes å deles av flere som har kjennskap til vurdering i kulturrådssammenheng, og tyder på at det foreligger holdninger og tilnærminger forankret i en tradisjon, institusjonstenkning og forståelse for hva skjønnsutøvelse innebærer.

Etter å ha ledet Kulturrådets fagutvalg for litteratur i flere år, understreket Ottar Grepstad de etiske sidene ved vurdering: «Utvala er ein studie i alvorleg litterært vurderingsarbeid. Utvalsmedlemene veit så inderleg vel at avgjerdene deira har følgjer, både for lesarane, forfattarane og forlaga» (Kaasa, 2009a, s. 45).¹⁶²

At en er seg dette bevisst betyr likevel ikke at all vurderingspraksis er vellykket, eller at beslutninger og vurderinger som er gjort ikke er diskutabile, men snarere at som Grepstad også understreket: «Alle som arbeider med vurdering og innkjøp av litteratur må heile tida leve med at dei kan kome i skade for å gjere dårlege vurderingar eller ta feil avgjerder» (Kaasa, 2009a, s. 48. Se også Vestheim, 2001, s. 35).

5.4 Kvalitetsperspektiv i prosautvalget

På bakgrunn av den innledende presentasjonen av prosautvalgets arbeid har jeg ut fra materialet som foreligger formulert prosautvalgets fem idealtypiske kvalitetsperspektiver. Grunnlagsmaterialet for de fem kvalitetsperspektivene er et møte der atten bøker ble behandlet, og ett oppfølgende gruppeintervju med medlemmene i utvalget. Det vil si at perspektivene gjenspeiler de bøkene som ble behandlet på møtet samt diskusjonene i gruppeintervjuet.

162 Det retter oppmerksomheten mot en viktig side ved alt praktisk vurderingsarbeid og viser at skjønnsutøvelse har konsekvenser og dermed også etiske sider og dimensjoner (Molander, 2009; Fossetøl, 2012).

De fem kvalitetsperspektiver som beskriver Rådets oppfatning av litterær kvalitet på et gitt tidspunkt er de følgende:

1. Kriterier. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv. 2. Skalaen. Et komparativt kvalitetsperspektiv. 3. Spenning. Det medrivende som kvalitetsperspektiv. 4. Forventing. Et dybdeestetisk kvalitetsperspektiv. 5. Nærvær. Et estetisk kvalitetsperspektiv.

I den praktiske vurderingen av enkeltverk vil det være forbindelse og kontinuitet mellom perspektivene. Som hos bibliotekarene kan derfor Prosautvalgets skjønnsutøvelse beskrives som en bevegelse mellom de fem perspektivene. Samlet har perspektivene til hensikt å vise en bredde i dette utvalgets vurderingsarbeid. Perspektivene presenteres i forbindelse med hver av analysene som har fått hvert sitt delkapittel.

5.5 Kriterier. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv

Hittil har jeg vært opptatt av å beskrive de institusjonelle rammene for Prosautvalgets arbeid og vise hvordan medlemmene i utvalget forstår sitt oppdrag og mandat. Jeg har vært opptatt av den vekt som legges på balansen mellom åpenhet og erfaring, og på det utvalget oppfatter som forventninger om å mobilisere nøytralitet og objektivitet i sin vurdering. I tillegg har jeg vært opptatt av den vekt utvalget legger på argumentasjon og begrunnelser når de vurderer.

I det første kvalitetsperspektivet fokuserer jeg på den ferdighet det er å anvende kriterier i faglig skjønnsutøvelse. Med utgangspunkt i utvalgsmedlemmenes diskusjoner om kvalitetskriterier, er jeg særlig opptatt av hvilke funksjoner kriteriene har i vurderingen. Som i avhandlingen forøvrig er jeg også i denne analysen opptatt av samspillet mellom de mer subjektive og objektive sidene ved en vurdering, mellom opplevelse og håndverkskvalitet og hva som regulerer disse.

Med Richard Sennett (2008) forstår jeg ferdigheter som det å vite hvordan en skal behandle et materiale, med tanke på hva en vil oppnå med det. Han bestemmer videre ferdigheter som øvelse og trening: «The modern era is often described as a skills economy, but what exactly is a skill? The generic answer is that skill is a trained practice» (s. 37).

Ved å se ferdigheter og kriterier i sammenheng, betones at det å arbeide med kriterier er noe som må øves på. Treningen gir deltakerne kunnskap om kriterienes funksjoner og virkemåte. Kriterier er slik i praksis mer enn kategorier som refererer til et innhold, eller begreper som direkte kan peke på kvalitet. Å undersøke kriterier som del av et språklig verktøysett er også interessant fordi kriterienes funksjon i vurderingsarbeid synes å være et lite belyst aspekt ved samtidens litterære vurderingspraksis.

I utvalgets mandat, slik det er formulert fra Kulturrådets side, er litterær kvalitet det overordnede kriteriet for vurderingen.¹⁶³ Det er også slik det blir oppfattet av deltakerne: «Kvalitet er et tydelig kriterium, på den måten at det *kun* er den litterære kvaliteten som skal telle» (PD3). Deres diskusjon om kriterier veksler mellom å ha et leser- og et verkorientert fokus, men er også en samtale om kriterienes funksjoner i arbeidet. Selv om litterær kvalitet er det overordnede kvalitetskriteriet, operasjonaliseres det gjennom en rekke konkrete underpunkter eller underkriterier: «Vi bruker selvfølgelig mange kriterier» (PD1). Utvalgets mål er å kunne vurdere verkene for å kunne skille dem, ut fra litterær kvalitet. Hva som for eksempel skiller én bok som «ligger ned mot 'grensen' for innkjøp» fra en som ikke er god nok for innkjøp, er det utvalget skal avgjøre.

Analysene følger i det videre to spor. I det første undersøker jeg hvordan kriteriene er noe som aktualiseres i lesningen av det enkelte verket. Kriterier blir da redskaper som kan fortelle noe om leserens erfaring av verket. I denne delen vil Deweys forståelse av kriterienes funksjon og virkemåte, slik den er presentert i teorikapitlet, gi en teoretisk ramme for analysen (Dewey, 2008, s. 302ff).

I det andre sporet undersøker jeg om kriterier kan forstås som redskaper som holder fast egenskaper i verket, og hvordan kriterier bidrar til å kunne begrunne avgjørelser. Kriteriene sammenliknes av en av deltakerne med en «knagg» han kan henge vurderingene på, en metafor som synes å tydeliggjøre at overveielser trenger et feste utenfor leserens reaksjon, som gjør vurderingen mer håndgripelig og dermed enklere å argumentere for. Innenfor det andre sporet tenkes kriterienes funksjon mer i lys Richard Sennetts fokus på det objektive, gjenstanden. Utvalgsmedlemmene blir da håndverkere som ut fra den ferdighet det er å anvende kriterier «focuses on objective standards, on the thing in itself» (2008, s. 9).

I kvalitetsvurderingen synes det både å være et behov for kriterier som holder fast og et mer metaforisk språk som kan uttrykke verkets mer subjektive kvaliteter, det ved et verk som kanskje ikke kan formuleres som en argumentasjon med støtte i kvalitetskriterier. Som en av deltakerne sier, kriterier «er jo ikke nok. Man kan jo ikke stoppe der» (PD2). Delkapittelet avsluttes ved å se den tematikken som her er presentert i lys av kriteriet *nødvendighet*.

163 I sitt høringssvar til Høringssvar til *Kulturutredningen 2014*, understreker Kulturrådet at kvalitet er hovedkriteriet i deres arbeid: «Kulturrådet vurderer om lag 17000 søknader i året. Vurderingene gjøres hovedsakelig ut fra et kunst- og kulturfaglig skjønn, der kvalitet er hovedkriteriet for utdeling av tilskudd eller stipend, og hvor også elementer som geografisk spredning, mangfold og samfunnsmessig relevans blir tillagt vekt» (Norsk kulturråd, 2013, s. 10).

Kriterier som aktualisering og resultat

Et sentralt tema i intervjuet med utvalget er hvordan deltakerne forstår og anvender kriterier i sin praksis. I samtalen starter en av deltakerne med å slå fast at kriterier er noe en oppdager: «Det er i møte med den konkrete boka man oppdager kriteriene» (PD4). Betragtningene gjenspeiler på dette punktet en grunnleggende praktisk tenkemåte, nemlig at kriterier er resultater av en prosess og ikke på forhånd gitte målestokker for kvalitet. Å anvende kriterier er også å prøve dem ut mot boka. Kriteriene aktualiseres i lesningen og i vurderingen – som er samtalen. Her undersøker en om kriteriene en anvender er de rette for situasjonen. «Det er i diskusjonene vi kan se at kriteriene ikke bare er noe vi har brakt med oss fra andre sammenhenger, at de ikke utgjør en ferdig dom, som [i møte med boka] ikke lar seg uttrykke» (PD4). En konklusjon må alltid stå sin prøve i møte med den enkelte situasjon og det enkelte tilfellet: «Det er når vi snakker om bøkene gjennom presentasjonen av dem, at de såkalte kriteriene eller kvalitetstegnene kan komme i spill» (PD4). Fordi kriterier i sterk grad forbindes med domfellelsen, viser den praktiske tankegangen hvor viktig samtalen er for vurderingen (se avhandlingen kapittel 8).

Om vokabularet deltakerne bruker for å beskrive verkets kvaliteter kan være hverdagslige og lite tekniske, kan begrunnelsen for verkets kvalitet derimot inneha et mer litteraturteknisk vokabular. På den ene siden kan deltakerne beskrive verket som «nytt», «levende», «overraskende», «vakkert» eller «alvorlig» (PD4, PP2), og på den andre siden kan de snakke om en boks hyppige endring av synsvinkler. I møte med tekst som erfares ustrukturert, kan deltakerne snakke om teksten som «rotete» eller at den har noe «tilfeldig» ved seg (PD2). Om kriteriene oppdages og gjenkjennes i lesningen, testes og prøves de ut i utvalgets samtale. Sjanger kan for eksempel være avgjørende for om et kriterium oppleves som relevant: «Vi er vel enige om at spenning er et litterært kriterium for krim». (PD1). Når sjangersignalene er uklare kan det være vanskeligere å bestemme: «Hvilket litterært kriterium skal vi gå etter i dette tilfellet?» (PD2). Kriteriene er også noe en oppdager fordi en har hatt liknende lesererfaringer. «Det er en lyrisk roman som likner litt på den romanen vi snakket om tidligere» (PD3). I noen tekster vil en tidlig i lesningen oppdage at dette er en «språksikker» bok (PD3). Hva som gjenkjennes har selvsagt også med forventninger og dermed kunnskap og erfaring å gjøre. Å anvende kriterier blir slik en del av den erfaringsbaserte komparative lesemåten. Når deltakerne kan si at de oppdager kriterier betyr det at det er visse kriterier det er naturlig å diskutere i forbindelse med en tekst og andre kriterier det er mindre naturlig å diskutere i forbindelse med den samme teksten. Det er

enkelte verk som får deltakerne til å fokusere på å anvende visse kriterier framfor andre og utvalgets diskusjoner av verkets kvalitet blir også en diskusjon av kriterienes formålstjenlighet og relevans. Én bok er relevant å diskutere i lys av om karakterene er utviklet, i en annen bok vil en ikke «oppdage» eller tenke på karakterutvikling som kriterium. I møte med det som er godt blir håndverkskriterier ofte mindre relevante å diskutere, mens mer opplevelsesrelaterte språk- og verdikriterier kan prege diskusjonen (se for eksempel avhandlingen kapittel 5.4). Et eksempel fra diskusjonen som handlet om kriteriet *nødvendighet* kan være illustrerende for hvordan kriterier og begreper, det språk som anvendes for å snakke om bøkens kvaliteter, reflekteres over i utvalget:

Jeg synes nødvendighet er et vanskelig begrep å bruke om kvalitet. Hvordan skal jeg håndtere det? Nødvendighet kan lett oversettes med alvorlig. Det fungerer ikke fordi betydningen av begrepet forskyves i litt gal retning. Jeg kan ofte tenke at en bok som er skrevet med alvor, kan være veldig komisk. Men det må man undersøke. Disse løsrevne begrepene er ikke lette å bruke. (PD4).

Selv om deltakeren anvender ordet *begrep* om ordet *nødvendighet*, forstår jeg det her, ut fra materialet som helhet, også som kriterium. Å anvende kriterier handler om å undersøke dem ved å teste dem mot situasjonen og det materialet de anvendes på. Om en fortolker *nødvendighet* som alvor, kan det bli et lite treffende kriterium for verk som ikke er alvorlige i uttrykket, men som er «skrevet med alvor» (PD4). Om en ikke undersøker kriteriet i lys av hvert verk, kan en risikere å beskrive verket galt. Med Deweys ord er ikke kriteriene «rules of prescriptions» (Dewey, 2008, s. 313). En kan ikke i det som er en vurdering slutte fra regel (kriterium) til dom. Snarere fungerer kriteriene som et språk for å beskrive og undersøke om leserens erfaring er adekvat og relevant i henhold til det verk som vurderes. Kriteriene «may render particular experiences of particular works of art more pertinent to the object experienced, more aware of its own content and intent.» (Dewey, 2008, s. 313).

Den pragmatiske tenkemåten som her kommer til uttrykk skal kort utdypes med Erik Bjerck Hagens refleksjon over *beskrivelsen* (hans andre symptom på kvalitet). For framstillingens skyld bruker jeg her kriterium som symptom. Det Hagen sier kan også bidra til å utdype hva det vil si at kriteriene kan komme i spill «gjennom presentasjonen av [bøkene]» (PD4). Beskrivelsen kan være et symptom på kvalitet fordi den hjelper oss å analysere vår egen litterære erfaring. Hagen skriver at:

Beskrivelsen av kvalitet gir en ny opplevelse av kvalitet som kan forsterke eller svekke den gamle. Idet vi *artikulerer* det vi fornemmer, merker vi også om vi kommer dypere ned i det som har interessert oss, eller om vi tvert imot banaliserer det. Hvis vi ender opp med å banalisere vår erfaring forteller det oss noe om vår vurdering av verket. For å forstå våre reaksjoner kreves at vi kan analysere våre erfaringer. (Hagen, 2004, s. 27).

Gjennom artikulasjon av en litterær kvalitetsfornemmelse, gjennom beskrivelsen, analyserer en sine erfaringer ved verket. Ved å språkliggjøre fornemmelsene gir en seg selv en tilbakemelding – som lar oss forstå «våre reaksjoner» (s. 27). Det som her formuleres synes å ha mye til felles med deltakernes tenkemåte. Symptomet (kriteriet) blir et verktøy ikke bare for direkte bedømmelse av verket, men også for introspeksjon og analyse av våre erfaringer av verket. Kriterier kan vise oss det mulighetsrommet som finnes i en tekst: «Det verket er godt som lar seg beskrive som godt» (Hagen, 2004, s. 27). Det er når kriteriene aktualiseres at de «kan komme i spill» (PD4). I Hagens formuleringer ligger det et signal om at kriteriene er usikre, men de kan vise seg irrelevante eller problematiske å anvende. Likevel er de alt vi har (Hagen, 2004). Situasjonen og verket er det som aktualiserer det repertoar av kriterier deltakerne har med seg. I utvalget aktualiseres kriteriene først i møte med boka deretter som en reaktualisering i samtalen med de andre.

Kriterium som knagg

Om kriterier er resultat av lesningen som tydeliggjør leserens litterære erfaringer i vurderingen, finnes det i utvalget også en annen måte å snakke om kriterier på. Om en ser til ordet kriteriums etymologi betegner det å *synliggjøre forskjell*. Kriterier fungerer ut fra dette som indeksikale tegn: «skjelnemerke», «kjennetegn, ting som gir grunnlag for bedømmelse» eller «holdepunkt» (Kriterium, 2018). Når verkets kvaliteter i lesningen aktiveres gjennom kriteriene, blir det mulig å skille godt fra mindre godt, og godt nok fra det aller svakeste. Det å kunne språkliggjøre lesererfaringen på måter som får fram forskjellen mellom bøkene blir en helt avgjørende kompetanse i utvalget: «Jeg tror at det er veldig viktig å kunne formulere og uttrykke seg presist om hva som er kvalitet» (PD4).¹⁶⁴

Selv om kvalitetsvurderingen alltid starter med den individuelle leseprosessen utvikles evnen til å formulere seg innenfor utvalgets spesifikke samtale og diskusjon. Som håndverkere utvikler og vedlikeholder en disse ferdighetene innenfor sammenhengen. Den sammenhengen som utvalgsarbeidet foregår innenfor blir avgjørende for at utvalgsmedlemmenes leseprosess blir målrettet og dermed verkorientert på en annen måte enn den mer erfarings- og opplevelsesorienterte, personlige eller mer private lesningen.

164 Opprinnelig betegner det å artikulere (*articulatio*) å skille (opprinnelig kjøttstykker) fra hverandre. I ordets senere utvikling har det kommet til å betegne måten en former noe til forståelig tale: Artikulasjon kan slik forstås som arbeidet med å forme lyder til ord og setninger og gi et mest mulig presist og dekkende bilde av det som oppfattes. Evnen til å skille eller holde atskilt er en egenskap som det å artikulere deler med ordet kriterium i dets opprinnelige betydning: det som skiller og gir grunnlag for bedømmelse.

Med dette som bakgrunn undersøker jeg i det følgende kriterier slik de inngår i en lesestrategi for å fastholde verket og i den forstand gjøre vurderingen mer objektiv.¹⁶⁵ Kriterier blir da det som begrunner den mer subjektive opplevelsen som synes å kreve et annet språk, en annen måte å artikulere seg om kvalitet på:

Når jeg leser boka hjemme finner jeg først ut om jeg liker boka. Jeg bruker magefølelsen. Det gjør jeg uten at jeg tenker på hvordan jeg skal argumentere. Jeg leser som jeg pleier å lese. Jeg tenker på om jeg liker det, om det fungerer for meg eller ikke. I den første fasen tenker jeg ikke så mye på objektive kriterier. Etterpå forklarer jeg det jeg har tenkt for meg selv, slik at jeg senere skal kunne forklare hvorfor jeg mener det jeg mener for de andre i utvalget. Da går jeg heller tilbake til boka og ser etter. (PD3)

Deltakeren beskriver vurderingsprosessen i to faser. Vurderingen starter med «magefølelsen», først senere kommer tanken om argumentasjon, som da forbindes med «objektive kriterier». I den første fasen er lesningen intuitiv og uforpliktende, og ikke avhengig av noen begrunnelse. Denne lesningen likner på vanlig lesning.¹⁶⁶ I den første fasen har ikke de «objektive kriteriene» noen funksjon, vurderingen er ennå ikke innrettet mot en samtale med andre. Når kriteriene «etterpå» anvendes er de direkte knyttet til det å kunne begrunne og forklare avveiningene som er foretatt. Kriterier orienterer deltakeren mot verket mer enn mot opplevelsen: Om målet er å kunne «argumentere» for sitt syn på boka, går deltakeren «heller tilbake til boka og ser etter» (PD3).

Det deltakernes samtale om kriterier får fram er hvor viktig begrunnelsene er i utvalgsarbeidet. Selv om de to fasene i vurderingsprosessen som er beskrevet over er gjenkjennelige for alle i utvalget, finnes det også individuelle forskjeller. For en av dem er lesningen for eksempel mer målrettet alt fra starten:

Når jeg leser i utvalgssammenheng, er jeg allerede fra starten på jakt etter knagger jeg kan henge en vurdering på. I en annen sammenheng ville jeg ikke ha vært det i samme grad. Når vet at jeg skal stå til rette for vurderingen min, blir det en litt mer teknisk lesning. (PD2).

Det at skjønnnet må begrunnes er styrende alt fra begynnelsen. Ved å forestille seg begrunnelsene/kriteriene som knagger ser deltakeren for seg at vurderingen krever distanse til egen opplevelse og erfaring. Det en henger fra seg, gir en mulighet til å betrakte noe på avstand (forestiller en seg at det er klær en henger fra seg, tar en bokstavelig talt noe vekk fra sin egen kropp (magefølelsen). Metaforen deltakeren bruker for å beskrive sin leseprosess i

165 Resonnementet som presenteres bygger på deler av artikkelen «Forlagsredaktørers vurderingspraksis. Skjønnsutøvelse som håndverk» (Oterholm & Skjerdingstad, 2013a).

166 Å skille mellom den profesjonelle og den mer amatørmessige lesningen ut fra kravene om begrunnelse er ikke av ny dato. Så tidlig som i 1944 skriver Curt John Ducasse at det som skiller amatøren og den profesjonelle leseren er evnen til å begrunne sine synspunkter (Ducasse, 1944, s. 44).

utvalget er opplysende for hvilken funksjon kriteriene har i arbeidet. Kriteriene skaper distanse til den enkeltes opplevelse og gjør vurderingen mer intersubjektiv enn subjektiv. Kriteriene/knaggene gjør det også mulig å diskutere det alle deltakerne har «hengt opp».

Sett i lys av eksemplene over kan kriterier (anvendelsen av kriterier) forstås som en prosess der en forsøker å holde fast egenskaper ved verket som en siden kan argumentere for. Å lese målrettet for å kunne begrunne ens avgjørelse krever andre ferdigheter enn den mer intuitive lesemåten knyttet til opplevelsen. Selv om det ikke er tilstrekkelig å vurdere skjønnlitteratur etter håndverksmessige kvalitetskriterier, har de en viktig funksjon når man skal begrunne en avgjørelse: «Når man snakker om det en kan kalle nokså objektive kvalitetskriterier, handler det ofte om det håndverksmessige. Uten at det er nok. Man kan jo ikke stoppe med det» (PD2).

I den konkrete vurderingssamtalen formuleres ulike kriterier: «Her er det ingen narrative grep» (PD2), som kan bety at en savner motivasjon for fortellerperspektivet. «Når vi har fulgt et perspektiv i 50 sider er det plutselig en kvart side med et annet» (PD2). Andre kriterier som er typiske er forbundet med karakterutvikling, som kan være god eller svak. Svak betyr da ofte sjablongmessig eller klisjéaktige karakterer. Det samme gjelder for billedbruken, er den god, «sitter metaforene som de skal» (PD2).

Håndverkskriterier betegnes mot slutten av deltakernes diskusjon om denne tematikken som «forholdsvis objektive ting» (PD2). Det er i deltakernes målrettede lesning, med fokus på objektet – «the thing in itself» (2008, s. 9) – en kan kjenne igjen Sennetts tankegang. I en passasje om musikeren og komponisten som håndverker utdyper Sennett sine refleksjoner over kriteriene:

Of course, spontaneous discoveries and happy accident inform what a musical piece should sound like. Still the composer and the performer must have a criterion to make sense of happy accidents, to select some as happier than others. In developing technique, we resolve transitional objects into definitions, and we make decisions based on such definitions (Sennett, 2008, s. 159).

Kriterier forvandler det usikre til noe mer sikkert – idet det gir mening til «happy accident». Samtidig gjør oppøvelsen av en teknikk oss også bedre til å uttrykke oss. Enhver håndverker (composer/performer) må ha kriterier som kan fungere konkretiserende eller som en fastholdende strategi for nettopp å kunne lene seg på noe annet enn de ustabile og bevegelige. Kriterier gir det tilfeldige mening, de gjør kvalitet gjenkjennelig når det oppstår og de gjør oss i stand til å skille og å ta avgjørelser. Kriterier gjør det mulig å se litteraturen som ett materiale. Dette synliggjør funksjonen til kriteriene: De konkretiserer ikke, derimot virker de

konkretiserende. De fastholder ikke, derimot virker de fastholdende. Bruken av kriterier impliserer derfor mer presist en *bevegelse*.

Oversatt til min sammenheng vil det å intuitivt kunne se og formulere hva som fungerer fordi en har lært seg «teknikken» ved å vurdere innenfor en sammenheng være viktig for å gjennomføre arbeidet (se avhandlingens kapittel 3.2). Innøvelsen av å bruke kriterier, det å kunne formulere seg presist (teknikken) gir forståelse av det som kan framstå som lykketreff, men derfor også mulighet for å nyansere og skille ut det beste fra det nest beste og det svakeste fra det svake.

Det avgjørende er som nevnt også at en mer eller mindre har en felles forståelse av kriteriets innhold. I utvalgsarbeidet er en slik felles forståelse noe som også utvikler seg i samtalens løp. Samtalen fungerer på dette nivået dialektisk, og i dialektikken, sier Sennett, heves motsetningene opp på et felles nivå (Sennett, 2012, s. 18-20). Å diskutere dialektisk er å sørge for at en snakker om det samme.

Som jeg tok opp i innledningskapitlet kan en ikke avvise at vurdering til dels er subjektiv, like lite som en kan avvise det motsatte. De to leseposisjonene skissert av deltakerne over kan forstås i lys av Feagin & Maynards resonnement, som jeg presenterte i innledningen: Ifølge dem følger kunstverkets ontologiske status av den epistemologiske posisjon en inntar ovenfor objektet en vurderer. Er vurderingen mer rettet mot verket, snarere enn opplevelsen, vil det være lettere å «give reasons as logical support for a value judgment» (Feagin & Maynard, 1997, s. 339). Idet en fastholder kunstverket som objekt vil det være enklere å begrunne et verks kvalitet, for eksempel ved å fokusere på håndverkskriterier, enn om en tar utgangspunkt i opplevelseskvalitet.

Dette siste poenget er interessant i lys av de funn Linnéa Lindsköld så vel som Ole Marius Hylland gjør i sine arbeider når de undersøker litterær kvalitetsvurdering. Hylland (2012) har, som jeg har vært inne på tidligere, sett på hvordan mangel på kvalitet beskrives når søknader om støtte får avslag i Norsk kulturråd. Han konkluderer med at det først og fremst er litteraturens tekniske og håndverksmessige sider som bedømmes innenfor den skjønnlitterære innkjøpsordningen. Her er det et poeng å minne om at Hyllands materiale når han studerer beslutningene baserer seg på «literature purchasing schemes, and are quoted from the minutes of the relevant meetings of Arts Council Norway» (Hylland, 2012).¹⁶⁷

167 Det er et poeng at ankenemnda i sitt arbeid behandlet det som alt var vurdert som for svakt litterært til å kjøpes inn. Det vil si at utvalget behandlet noen verk som de alt forventet var relativt svake. De hadde heller ikke et like stort komparativt grunnlag som de ordinære utvalgene. Se for eksempel *Nye retningslinjer for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur* (Norsk kulturråd, 2014). Dette kan ha forsterket oppmerksomheten på håndverk og håndverkskriterier.

Vurderingen som omtales er konsentrert om «literature as labor, as an endeavor that requires a certain level of skill. If the relevant literature is considered not to have this minimum of skillfulness, it is bad literature in the sense that it is not good enough to be bought» (Hylland, 2012, s. 17). I sitt arbeid med kvalitetsbegrepet og den statlige støtten til litteratur i Sverige i perioden 1975 til 2009, ser Lindsköld i sitt svenske materiale – med referanse til Hylland – noe av det samme: «I arbeidsgruppens medlemmars utsagor är det alltså den hantverksmässiga kvaliteten som diskuteras» (Lindsköld, 2013, s. 262). Å vektlegge håndverkskvalitet i denne typen vurderingsarbeid, synes mer almennt, som Lindsköld legger til, det «är [intet] något nationellt unikt» for den svenske kvalitetsvurderingen (s. 262).

Det er liten tvil om at håndverkskvalitet er vesentlig for et vurderingsutvalg som arbeider på oppdrag fra Norsk kulturråd. Det er i forbindelse med behovet for å begrunne sine avgjørelser at de håndverksmessige kriteriene blir ekstra viktige, og kanskje er det slik at oppmerksomheten på håndverkskvalitet også forsterkes ettersom de svake bøkene diskuteres i større grad enn de beste? Det later i denne sammenhengen til å være mindre prekært å utvikle et språk for kvalitet ved de beste bøkene. At vurderingen av svak litteratur ofte begrunnes i det formelle og det håndverksmessige, betyr selvsagt også at håndverket kan være særlig svakt i de svakere bøkene.

Deltakerne er tydelige på at formelle og håndverksmessige kriterier ikke fanger opp alt ved en vurdering. Ikke bare er det kvaliteter ved verk som ikke kan artikuleres ved hjelp av kriterier, men som vist anvendes også kriterier som er langt mer subjektive. Som Lindsköld også finner i sin undersøkelse er for eksempel både autentisitet og det som kan forstås som at en tekst «lever», «att det rör sig i texten», vesentlige kriterier i den profesjonelle vurderingen (Lindsköld, 2013, s. 231 og s. 262).

Hittil har jeg pekt på to måter utvalget forholder seg til kriterier på. Det er her et poeng å understreke at disse, selv om det av og til kan høres sånn ut, ikke er utelukkende perspektiver. De representerer heller ulike måter å nærme seg spørsmålet om kriterier på. Implisitt i dette kan en se en spenning mellom to ulike tilnærminger til det verket (objektet) som vurderes. Noe av spenningen oppstår på grunn av hvordan mandatet deltakerne arbeider etter oppfattes av deltakerne. Det handler om argumentasjon og begrunnelse og det som oppfattes som et ønske om en objektiv nøytral tilnærming til vurderingss spørsmålet.

Metaforisk tale. Nødvendighet som uformelt kriterium

Som vist gir deltakerne uttrykk for at kriteriene fungerer objektiverende og mer målrettet, men at de ikke sier alt om vurderingen. Det handler om at selv om kunnskapen og

ferdighetene en har for å nærme seg et grep om verket som gjenstand eller ting, er et litterært verk kun i begrenset grad en slik «ting» i seg selv. Kvalitet kan ikke kun beskrives ved hjelp av allment aksepterte kvalitetskriterier.

Over introduserte jeg kriteriet og begrepet *nødvendighet* for å vise hvor komplisert noen kriterier kan være å anvende. I den avsluttende delen skal jeg komme med noen utdypende betraktninger om kriteriet *nødvendighet*. Utvalgets diskusjon av dette kriteriet er interessant av flere grunner, dels fordi det som antydnet utgjør et problematisk kriterium, dels fordi diskusjonen om kriteriet peker utover seg selv, mot andre deler av materialet. Dette gjelder så vel Prosautvalgets som de andre gruppenes diskusjoner. Diskusjonen om kriteriet *nødvendighet* er derfor noe jeg vil komme tilbake til i flere sammenhenger i avhandlingen.

Nødvendighet er for utvalget et så komplekst og diskutabelt kriterium å skulle anvende at det ikke kan tenkes som et «formelt» kriterium (PD3). Det knyttes da også til et fåtall av de bøkene som oppleves som gode. Flere av bøkene mangler en opplevelse av nødvendighet, som i utvalgets vurdering er en viktig del av kvalitetsopplevelsen:

Når man virkelig føler nødvendigheten i et verk, er det et stort pluss. Når man virkelig opplever at dette har vært nødvendig for den som har skrevet det, at dette angår forfatteren, så angår det også meg. Jeg tenker det er et stort pluss, men det er kanskje ikke noe man kan forlange overalt. Nei, jeg tror ikke man kan vente å finne det overalt. (PD2).

Nødvendighet beskrives av deltakerne som et unntakskriterium, en «kvalitet» en ikke kan forvente i ethvert verk. Som en av de andre sier er det «nesten et for stort ord å bruke på de fleste bøkene vi diskuterer» (PD4). Samlet forteller det at kriteriet nødvendighet dekker et behov hos deltakerne for å snakke om det som ligger utenfor standarden (det som har tilstrekkelig kvalitet). Det å snakke om nødvendighet i litteratur er en måte å korrigere den objektiverende måten å se på, som kriteriene og argumentasjon henger sammen med. Slik deltakeren beskriver nødvendighet synes det å romme en erfaring av autoritet som oppretter kontakt med leseren. Kanskje den erfaringen som skildres ikke kunne vært gjort på en annen måte? Det at boka har vært nødvendig å skrive for forfatteren er en opplevelse teksten selv produserer og kommuniserer. I opplevelsen av nødvendighet, relasjonen som oppstår ved «at dette angår forfatteren, så angår det også meg» (PD2), foldes to erfaringer i hverandre. Men som kriterium et det subjektivt og bevegelig, og dermed også problematisk: «Ikke noe en kan forlange overalt» (PD2).

Hvordan et kriterium som nødvendighet anvendes, kan forstås i lys av Wayne Booths metaforiske lesemåte. En leser intensjonelt, altså ut fra hvordan teksten henvender seg til leseren. Gjennom verket skapes en forestilling om en forfatter som skriver med nødvendighet,

med et visst alvor. Når deltakeren uttrykker at «dette angår forfatteren og derfor angår det også meg» (PD2), uttrykker det at teksten kommuniserer opplevelsen eller følelsen av nødvendighet. I teksten avleses et møte mellom leserens og den implisitte forfatterens etos (Booth, 1988, s. 8). Når jeg kaller det konkrete ordet nødvendighet for *metaforisk tale* henger det sammen med at det tematiserer litteraturens mulighet for å overføre bestemte følelser til leseren, og at denne siden av kunsterfaringen fordrer et annet språklig uttrykk. Det henger også sammen med at deltakerne, som nevnt, selv ikke vil bruke det som formelt kriterium. Kriteriet nødvendighet tematiserer dermed det ekspressive eller «kunstneriske uttrykk», som filosofen Søren Kjørup betegner det (Kjørup, 2000). Selv om det står så klart for oss at kunstneren kan overføre «sine følelser til opleveren ved at nedlægge dem i sitt værk», sier Kjørup, reiser det likevel «nogle ganske klare problemer: Hvilke følelser [er det snakk om]? Og skal opleveren oppleve nøjagtigt de samme følelser?» (Kjørup, 2000, s. 104). I disse betraktningene ligger store filosofiske spørsmål som jeg ikke skal gå inn i her. Likevel virker Kjørups konklusjon når det gjelder muligheten for kunne si at et kunstverk kommuniserer følelser relevante:

Kunstværker kan nemlig have menneskelige kvaliteter; vort sprog er således indrettet at vi undertiden med fuld ret (om end metaforisk) kan beskrive kunstværker med ord som 'følelse', 'sorg', 'munterhed' osv., der ellers kun i bokstavelig forstand kan anvendes på mennesker. (Kjørup, 2000, s. 109).

Her er poenget at den følelsesoverføring som skjer mellom leser og kunstverk – om det er en initial følelse av sorg, munterhet eller nødvendighet – må få et metaforisk uttrykk (se også i den videre analysen). Det vil si at nødvendighet blir et språkbilde som kan overføre betydning mellom ulike enheter basert på en underforstått om enn ikke nødvendigvis avklart likhet.

Likevel er det en måte deltakerne uttrykker et verks kvalitet på.

Når deltakerne diskuterer nødvendighetskriteriet beskrives det på flere måter. Underveis i samtalen står det i kontrast til noe en kan oppfatte «som rene skriveøvelser», der en får «følelsen av at det ikke er noe nødvendighet i teksten, noe trøkk bak det, men en oppvisning i skriveferdighet». Deltakeren bruker her metaforen «trykk» for å uttrykke det som ligger «bak det som står» (PD2), en uttrykksmåte for å karakterisere kriteriet nødvendighet: Nødvendigheten ligger skjult «bak det som står». Det uttrykker en form for visshet som vanskelig kan gis en objektiv status, slik kriterier som angår tekniske ferdigheter kan. Kontrasten til den teksten som har «trykk» karakteriseres da også som den teksten som «bare» er godt skrevet. Ved å kontrastere trykk – med sine konnotasjoner av emosjonelt press – med skriveferdigheter, skapes likevel et rom der dikotomiene indre og ytre, dybde og overflate gir

betydning til kriteriet. Ut fra sammenhengen er det nærliggende å lese frasen «oppvisning i skriveferdighet» i retning av en mer overfladisk framvisning av teknisk briljans. Disse språklige forskyvningene forutsetter likevel en rekke fortolkninger som gjør nødvendighet/emosjonelt trykk til et ustabil kriterium. Kontrasten som her settes opp mellom tekstens «trykk» og «oppvisning i skriveferdighet» underbygger likevel at nødvendighet kan forstås i retning av autensitet og alvor.¹⁶⁸

Det viktigste er her likevel at det er en metaforisk talemåte som bygger bro mellom tekstens intensjon og leserens erfaring, og slik ikke direkte beskriver ferdigheter, men deler av en kvalitativ opplevelse som vanskelig ikke kan utsies på en annen måte. Symptomatisk for utvalgets diskusjon av kriteriet «nødvendighet» er den ambivalens medlemmene bruker det med. Det omtales hele tiden med reservasjon og nyanseringer. Å fortolke noe som «oppvisning i skriveferdighet» ut fra en manglende opplevelse av nødvendighet «kan være et farlig standpunkt». Det problematiske er at «[d]et kan føre til at man ser ned på det som er en type eksperiment som kan være nødvendig for den som skriver. Det kan være at man som leser rett og slett ikke åpner seg opp for det» (PD2). Deltakeren kommer ikke unna at tekstens egne premisser i like stor grad som leserens må ligge til grunn for vurderingen: «Da er vi på nytt tilbake til det som du sa i stad om å lese hver bok med et åpent sinn» (PD2). En manglende åpenhet for det eksperimentelle ville ut fra hvordan utvalget forstår sin oppgave være problematisk. Men om deltakerne er ambivalente til kriteriet nødvendighet, er det likevel nyttig og anvendelig:

Nødvendighet er et vanskelig kriterium, men jeg har litt sans for det. Jeg tenker at det handler om litteraturens kjerne. De virkelig gode bøkene er vel de jeg opplever som viktige eller gyldige. Det er de også i kraft av å være eksempler på noe ingen andre har gjort akkurat på den måten. Jeg liker kriteriet, men jeg ser at det kan være vanskelig å håndtere. (PD3).

Betraktningen viser nettopp at kriteriet nødvendighet ikke lar seg holde fast. Når deltakeren beskriver nødvendighet med tilgrensede formuleringer som *viktighet* og *gyldighet* og det som kan forstås som originalitet, «noe ingen andre har gjort akkurat på den måten», får vi samtidig tydeliggjort begrepets ustabilitet. Det nødvendige blir implisitt stående i kontrast til det unødvendige og det likegyldige innenfor en vurderingskontekst der utvalgets diskusjon om nødvendighet forskyves fra den individuelle lesererfaringen til hva som er nødvendig å kjøpe inn.

168 En slik forståelse underbygges av James Feibleman (1971) i hans artikkel «Bad art». Ett av hans kriterier på dårlig kvalitet er «when technique exceeds content» (s. 63). Feiblemans motsetning mellom teknikk og innhold utlegges av Hylland (2012) nettopp som den mellom overflate og dybde (Hylland, 2012).

Det deltakeren sier over kan stå som en oppsummering for diskusjonene omkring nødvendighet som kvalitetskriterium. Om litteraturens «kjerne», som det her uttrykkes, dreier seg om kontakten mellom leseren og teksten, synes det innenfor en kvalitetsvurdering å kreve et språk som kan være vanskelig å integrere i en argumenterende og begrunnende diskurs. Det er krevende å begrunne om et verk er godt ut fra om noe er eller oppleves som nødvendig: «[D]et kan være vanskelig å håndtere» (PD2). Kriteriet synes dermed å stå i et spenningsforhold med det som omfattes som en forventning om en mer objektiv lesestrategi. Siden det er den beste litteraturen som forbindes med nødvendighet, er det kanskje heller ikke alltid påkrevet.

Kriteriet synes uansett å være problematisk fordi det blir for åpent. Det diskusjonen av nødvendighetskriteriet bringer til overflaten er spørsmålet om for hvem noe oppleves nødvendig. For eksempel kan det være helt nødvendig for en forfatter å finne fram til et uttrykk gjennom eksperimenter, uten at dette oppleves nødvendig for leseren. Og kan ikke nødvendighet bestemmes som en funksjon i teksten (der en kan si hva i teksten som skaper opplevelsen), blir det også vanskelig å begrunne anvendelsen av begrepet som et formelt kvalitetskriterium. Det synes nettopp derfor å ha sin funksjon som billedlig tale som utsier noe om opplevelsen – kontakten mellom den enkelte leser og det enkelte verk – på linje med andre metaforer som for eksempel at «det lever» (PD3).

5.6 Skalaen. Et komparativt kvalitetsperspektiv

I det andre kvalitetsperspektivet ses kvalitet og kvalitetsvurdering som en sammenliknende, situert praksis. Når jeg vektlegger den komparative siden ved skjønnsutøvelsen har det sitt grunnlag både i avhandlingens empiri og teori. En vurdering er i seg selv komparativ (se for eksempel Booth, 1988). Innenfor de samtalebaserte praksisene jeg studerer blir dette enda mer markert idet skjønnsutøvelsen skjer gjennom likeartede, gjentakende møter.

I det komparative perspektivet er kvalitetsvurderingen en pågående dialektisk prosess, der opplevelsen av kvalitet står fram mot bakgrunnen av ikke-kvalitet. Kvalitet vurderes og uttrykkes komparativt langs en skala. Kvalitetsvurderingen foregår graduert; noen vurderer visse tekster som de beste, andre som de dårligste. Det graduelle og komparative i vurderingen tydeliggjør også at litterære verk kan ha mange kvaliteter og samtidig mangle andre. Kvalitet er et ord deltakerne bruker i flertallsform: «Vi har jo ordet kvaliteter» (PD2).

I diskusjonene om kvalitet bruker utvalgsmedlemmene i liten grad ordet *standard*. Det relevante ordet for standard i den følgende analysen er nivå eller kvalitetsnivå. Deltakerne

synes ha en formening om hva som er godt nok, hvor nivået ligger, for at noe skal kjøpes inn til bibliotekene. Samtidig finnes det bøker som ikke passer like lett inn i én slik erfaringsbasert standard; det nivået som gjelder. Det skyldes ikke minst at bøkene kan ha ujevn kvalitet. Innenfor en og samme novellesamling kan de beste tekstene være «skyhøyt» over lista» mens «andre noveller kanskje til og med [kan ligge] under lista» (PD3). Dette spesifikke tilfellet, som det her refereres til, åpner for følgende korte dialog:

- Dette var et nytt tilfelle for meg. Jeg vet ikke om du gjør deg noen tanker om det? Kanskje har han egentlig ikke nok gode noveller til en hel samling ennå? (PD3)
- Når vi har diskutert novellesamlinger har det vanlige vært å la de beste tekstene i samlingen veie tyngst. (PD2).

Når kvaliteten på det som leses oppfattes som så ujevn som her blir altså de beste novellene i samlingen i tråd med utvalgets tidligere praksis standarden. Når jeg i det videre undersøker hvilken betydning Prosautvalgets mandat har i utvalgets arbeid, fokuserer jeg spesielt på hvordan en slik standard kommer til uttrykk.

En av deltakerne formulerer hensikten med arbeidet slik: «Det er å vurdere tilstrekkelig litterær kvalitet vi har som mandat» (PD2). *List* er et annet uttrykk deltakerne bruker for å betegne nivået for innkjøp. En tredje formulering er *godt nok*. De to siste brukes litt om hverandre i utvalgets diskusjon og fungerer nærmest som synonymmer. Med ulik valør angir disse ordene at skjønnsutøvelse dreier seg om å se hva som faller innenfor og hva som faller utenfor en erfaringsbasert og anslått grense. Med sin konnotasjon til høydehoppkonkurransen peker ordet *list* mot en noe mer absolutt grense enn de to andre formuleringene, når avgjørelsen er tatt vil enkelte søkere ikke komme over lista. Samtidig som betegnelsen *tilstrekkelig litterær kvalitet* peker på en kvalitetsgrense, signaliserer den en åpen standard.

I mandatet står det ikke «noe annet enn at verket skal holde tilstrekkelig litterær kvalitet. Det blir for så vidt opp til oss hva vi legger i det» (PD2). Deltakerens formulering viser at rommet for utvalgets vurderinger i utgangspunktet er relativt stort, noe som resonnerer godt med hva tidligere medlemmer i Kulturrådets vurderingsutvalg har tenkt. I Halfdan Freihows evaluering av innkjøpsordningen fra 2001 lyder en seksjon i evalueringen slik: «Samlet sett gir svarene på spørsmål om kriterier inntrykk av at utvalgenes og nemndenes medlemmer i stor grad opererer ut fra eget skjønn snarere enn på grunnlag av veldefinerte retningslinjer» (s. 123).¹⁶⁹

¹⁶⁹ Ett av spørsmålene som gjaldt kriterier dreide seg om kriteriene var «strenge/romslige nok» (Freihow, 2001, s. 122).

Med Dewey kan en si at en strategi der lite er definert også kan appellere til det enkelte utvalgsmedlems selvstendighet (Dewey, 2008, s. 303). Her er det likevel viktig å understreke at deltakeren som er sitert over henviser til utvalget, og ikke det enkelte medlem. Det er også dette som betones i AMB-skriftet *Innkjøpsordningene – en sterk kulturpolitikk*: Det skjønsmessige handlingsrommet defineres som at «alt som er godt nok til offentlig støtte, ut fra vurderingsutvalgenes syn, skal kjøpes inn» (Finess, 2009, s.13).¹⁷⁰

Når Prosautvalget diskuterer spørsmålene om hvordan mandatet på dette punktet skal utformes, ser de likevel ingen gode alternativer: «Nei, det står ikke noe annet enn tilstrekkelig litterær kvalitet. Jeg ser heller ikke at det er noen annen måte å gjøre det på» (PD3).

I diskusjonene er det relativt enkelt å ta avgjørelser om det aller svakeste og det aller beste. Det beste ser en raskt er godt nok mens det svakeste ganske snart oppfattes som veldig svakt. Dette er for øvrig et gjennomgående synspunkt i hele mitt materiale. En samtale om de aller svakeste bøkene kan i dette utvalget typisk innledes på denne måten: «Jeg tror ikke vi behøver å bruke forferdelig mye tid på denne boka» (PD1). Samtalen kan relativt raskt avsluttes. «Nei, dette var under enhver kritikk. Den er helt håpløs. Den er ikke engang språkvasket» (PD2). I gruppas vurdering er boka heller «ikke skjønnlitteratur. Det finnes ingen avstand mellom forfatter og hovedperson» (PD2). Noen bøker lever rett og slett ikke opp til noen av kravene som stilles. Bøkene er verken språklig, kunstnerisk, håndverks- eller sjangermessig tilfredsstillende.

I utvalgets diskusjoner er det likevel få bøker som kun oppfattes som gode eller motsatt, kun som dårlige: «Ut fra det du sier skjønner jeg at boka er veldig dårlig. Det er sjeldent at du ikke har *noe* positivt å si» (3PP). I de aller fleste verk er det mer og mindre kvalitet, flere eller færre kvaliteter som innfris. Mens det i ett verk kan være så svake bilder at de betegnes humoristisk som «metaforer fra helvete» (PD2), har et annet metaforer som er «på plass». Et tredje verk kan ha en «billedbruk og en språksikkerhet som overgår det meste» (PD2).

Om verket ikke totalt sett er perfekt, kan det likevel ha kvaliteter som til slutt gjør at det vurderes som godt nok. En kort dialog fra intervjuet viser spenningen som finnes mellom en helhetlig vurdering av verket og dets enkeltkvaliteter:¹⁷¹

- En bok kan ha mange kvaliteter, men den er kanskje samlet sett ikke god eller verdifull. (PD2).
- Eller den har noe kvalitet. (PD3).

170 Som jeg har vært inne på, er de overordnede kriteriene i dag tydeliggjort.

171 I retningslinjene for ankenemndas arbeid, var det et krav at konkursjonen skulle basere seg på en helhetlig vurdering (Haugen, 2000; Freihow, 2001).

– Selv om vi kanskje ikke synes den som helhet er verdifull eller samlet veldig god, pleier vi å være snille. Vi vektlegger at den har noen kvaliteter. Kanskje er det nok kvaliteter i vår sammenheng til å bli kjøpt inn. (PD2).

Den korte sekvensen gir godt innblikk i deler av utvalgets praksis. I praksis synes rammene for innkjøp vide.¹⁷² Om bøkene har *noen* kvaliteter kjøpes de som oftest inn. Selv om en bok har mangler og at den sammenliknet med bedre bøker ikke anses som særlig verdifull, er det avgjørende at den har *noen* kvaliteter. Noen kvaliteter kan her være tilstrekkelig. Tilstrekkelig kvalitet henviser alltid til en nivå innenfor en gitt sammenheng. Eventuelle verdimesige konnotasjoner til formuleringene *tilstrekkelig kvalitet* og *godt nok* peker i større grad mot det som er svakt enn det som er godt eller best. Innkjøpsordningens rammer, sammen med erfaringen fra vurderingen i denne sammenhengen gir deltakerne en idé om nivået indikerer *godt nok* eller *tilstrekkelig*.

På bakgrunn av disse refleksjonene vil jeg i det videre konsentrere analysene om to diskusjoner i utvalget. Det første eksempelet tar for seg en bok som oppfattes som «en typisk grensebok» (PD2), og jeg kommer inn på hvordan både estetiske kvaliteter og institusjonelle verdier som likebehandling og rettferdighet er med på å forme utvalgets diskusjon og avgjørelse. Det andre eksempelet tar utgangspunkt i beskrivelsen av det en deltakerne betegner som de «halvgode bøkene» (PD4). Ut fra denne diskusjonene synes bøker som betegnes som halvgode å ha høyere kvalitet enn de som er helt i grenseland for om de skal kjøpes inn. Innenfor analysene ser jeg de to diskusjonene i sammenheng.

Grenseboka

Typisk for utvalgets møter er at konkret behandling av enkeltverk leder over i mer generelle diskusjoner om det å vurdere dilemmaer som deltakerne må håndtere. Diskusjonene i utvalget veksler slik mellom praksis og refleksjon over praksis. Gjennom diskusjon av enkeltverk etableres det som er gjeldende nivå for innkjøp, som selvsagt over tid endres gjennom nye diskusjoner av enkeltverk innenfor utvalgets gitte rammer.

Boka som diskuteres i det følgende er en kriminalroman. Når en av deltakerne presenterer boka trekker han fram at forfatteren evner å framstille en litterær karakter og har et bevisst forhold til sjangeren. I boka er en av kvinnene «mildt morsomt fremstilt», og det trekkes videre fram at det «finnes noen ganske fikse, men veldig konstruerte leservilledningsmekanismer i teksten» (PD2). Det konstruerte ved de valgte grepene understrekes: «Dette er for så vidt ganske fikst funnet på, men litt lureri». Deltakeren mener

172 Det samme peker Vestheim på i sin evaluering av innkjøpsordningene fra 2001.

også at boka har et noenlunde akseptabelt håndverksmessig og språklig nivå. Bruken av «synsvinkelen [som er valgt] fungerer vel på et vis. Jeg er enig i at språket [i boka] ikke er det verste» (PD2). Deltakeren konkluderer slik:

Min konklusjon er at jeg ikke er veldig imponert over boka, jeg har likevel satt et lite plusstegn ved den. Boka er forholdsvis godt gjennomført på sine egne premisser. [...] Den har en form for indre logikk. Den er svak, men har dog spor av indre logikk. Den er en type dusinkrim. Om kriteriene våre blir strammet inn, er dette bøker vi eller det neste utvalget vil bli nødt til å ta i med en litt hardere hånd. Men etter den linjen vi har ført til nå synes jeg boka holder kvalitetsmessig. (PD2).¹⁷³

I innlegget peker deltakeren på en hel vifte av egenskaper ved verket som samlet sett leder fram til en konklusjon. Til slutt anføres et kriterium som henviser til konteksten, ikke til verket i seg selv. Målt mot andre verk av lignende kvalitet er dette godt nok. I virkelige tvilstilfeller kan henvisning til tidligere praksis og gjeldende kvalitetsnivå, være en del av en begrunnelse.

Den litterære kvaliteten på verket vurderes først ut fra karaktertegningen, som innimellom er vellykket, eksempelvis er en av dem «mildt morsom» (PD2). Kvalitet handler også om verkets komposisjon, dets logikk og konsistens, om sjanger, språknivå og forfatterens gjennomføringsevne. Til tross for alle de forbehold og reservasjoner deltakeren gir uttrykk for holder verket den minimumsstandard som kreves. Det er «svakt, men dog» tilfredsstillende. Måten verket beskrives på synes typisk for det verket som befinner seg nær grensen, men som likevel er godt nok til å bli kjøpt inn. Det positive som sies om verket blir straks etterfulgt av forbehold som sidestiller og delvis nøytraliserer det som er sagt. Hvordan et verk snakkes om forteller dermed også noe om verkets kvalitet, idet betenkelighetene og forbeholdene på flere nivåer og nyanser både formuleres eksplisitt og mer underforstått.

I vurderingen fokuseres det på verkets språk og håndverksmessige kvaliteter. På dette punktet er den også tydelig komparativ. Språknivået i boka er «ikke det verste» (PD2). Det å avsløre den skyldige i en kriminalroman ville svekke den. Det at forfatteren har forsøkt å unngå dette vurderes som positivt. Samtidig påpekes det at grepet nesten er brukt *for* bevisst. Det oppleves derfor som konstruert. Til tross for forfatterens sjangerbevissthet er ikke oppgaven helt tilfredsstillende løst. Det er «fikst funnet på, men litt lureri» (PD2). Det at boka er «forholdsvis gjennomført på sine egne premisser» (PD2) og dermed oppfyller sin intensjon synes også viktig i vurderingen. I sum er ikke deltakeren «veldig imponert», boka får likevel «et lite plusstegn» (PD2).

173 I dette innlegget er noe av den muntlige stilen i innlegget beholdt for å få fram poengene knyttet til forbeholdene som tas når en snakker om bøker som en er i tvil om skal kjøpes inn.

I diskusjonen om boka er deltakerne enige om konklusjonen. Enigheten oppsummeres slik: «[Boka] redder seg ved at den er sjangertro eller greit gjennomført. [Forfatteren] mestrer formatet han skriver innenfor» (PD1). Verket er godt nok fordi det samlet sett realiserer et stoff innenfor den form forfatteren har valgt. I tillegg til at verket synes å oppfylle sine egne forutsetninger og mål, er det godt nok også innenfor det gjeldende nivå: «Etter den linje vi har ført til nå synes jeg boka holder» (PD2). Selv om boka er god nok er den nærmest et sinnbilde på en bok som må diskuteres, og viser dermed til den linjen (standarden) som hittil er fulgt. Dette er «dusinkrim» (PD2). Betegnelsen dusinkrim fungerer i sammenhengen både som et verdiladd kriterium og som en beskrivelse av at det i utvalget leses relativt mye krim.

Deltakerens refleksjoner minner også om at en standard alltid kan reforhandles. Hvilke krav som stilles kan endres og blir kriteriene «strammet inn» (PD2) må dette i praksis følges opp. Med strengere krav blir det færre bøker som kjøpes inn til bibliotekene. Det diskusjonen av denne boka viser er at det i utvalget finnes en noenlunde klar forståelse av hvilken standard som gjelder. Det gjør det mulig å behandle bøker etter omtrent samme standard i alle fall hva gjelder språk, håndverk og sjanger – og i neste omgang mulig å vurdere etter et etisk kriterium, nemlig rettferdighet eller likebehandling. Det er et poeng som her kort skal kommenteres fordi det som blir sagt minner oss om at den faglige skjønnsutøvelsen skjer innenfor en statlig, kulturpolitisk og forvaltningsmessig ramme der likebehandling er en sentral verdi. Søkere skal behandles likt, etter samme «linje» (PD2). At likebehandling er viktig betyr at vurderingsutvalgenes oppgave er å finne en «list» som ligger noenlunde stabil. Om dette målet alltid oppnås i praksis vil sikkert være diskutabelt, slik enkeltavgjørelser også alltid vil kunne diskuteres (se for eksempel Freihow, 2001; Haugen, 2000).

En gjennomgående tematikk i materialet fra utvalget er hvordan deltakerne skal finne fram til minimumsstandard, altså hvor lista skal ligge. Et poeng å få fram i denne sammenhengen er at den linjen eller standarden som etableres over tid er erfaringsbasert. Et eksempel kan være illustrerende. Konteksten for denne diskusjonen er utvalgets konklusjon om at boka de har vurdert befinner seg i et sjikt av bøker som er «jevnt gode, som er profesjonelt skrevet» (PD2), og sitatet er hentet fra diskusjonen i etterkant av avgjørelsen:

– Dette er en type bøker som jeg tviler på om det ville blitt enklere for oss å behandle selv om vi hadde hatt flere kriterier. Vi ville fortsatt ikke helt visst hvor lista skulle ligge. Jeg tenker at om det ikke gis en tydeligere føring på hvor den skal ligge vil det fortsatt være vanskelig. Hvor mange eksemplarer av hver bok som skal kjøpes inn kunne for eksempel vært angitt. (PD2).

– Ja, det vil bli like vanskelig. Lista ville bare bli lagt et annet sted. Men skulle for eksempel nødvendighet eller likegyldighet bli et kriterium, da tror jeg vi eller det neste utvalget hadde fått et godt redskap i arbeidet. (PD3).

– Jeg tror likevel det blir vanskelig. (PD2).¹⁷⁴

Dialogen som er gjengitt viser flere viktige sider ved utvalgets praksis og tenkemåte. Den viser at det å finne fram til en «list» henger sammen med hvilke kriterier som legges til grunn, og at – og dette er like viktig – kriterier aldri kan erstatte den faglige skjønnsutøvelsen og erfaringen. Flere kriterier vil ikke nødvendigvis gjøre vurderingsarbeidet eller prioriteringer i utvalget enklere. Med andre kriterier vil «lista» bare flyttes. Likevel åpner dialogen mellom deltakerne for at noen kriterier kan fungere mer innstrammende enn andre. Om en bruker «nødvendighet eller likegyldighet som kriterium» ville lista for kvalitet settes høyere, mener et utvalgsmedlem. Sett i lys av diskusjonene om kriteriet nødvendighet som jeg har presentert tidligere, virker det rimelig. Da tenker jeg særlig på at utvalgsmedlemmene stort sett reserverer dette kriteriet for de beste bøkene. Også om kriteriet nødvendighet forstås i retning av originalitet trekker det i denne retning: «Jeg tror forståelsen må vris i retning originalitet» (PD2). Da blir spørsmålet: «Trenger vi enda en bok av denne typen? Vi har lest det mange ganger før, er det nødvendig?» (PD3).

Utvalgets problematiseringer omkring kriteriet nødvendighet viser at en viktig side ved vurderingsarbeidet er å diskutere egne kriterier. I det som her sies skjer en glidning i forståelsen av hva nødvendighet er: nødvendighet forstås ikke lenger primært som en erfaringsrelasjon mellom leser og forfatter, i stedet løftes begrepet opp til en mer allmenn betraktning om kvalitet som det som i vid mening er fornyende. Slike diskusjoner blir også en del av større samtaler som tidvis også kan kalles samtidshistoriske. Når nødvendighet i utvalget settes i motsetning til likegyldighet aktualiserer dagens prosautvalg en tidligere diskusjon om samme tematikk. I artikkelen «Mellom Kunst og Kitsch om litterære kvalitetskriterier» diskuterer Kjersti Bale kriteriene «likegyldighet», eller «overflødigheit», på en måte som resonnerer med utvalgets (Bale, 2001). Bales intensjon med artikkelen var – som før nevnt – å supplere de mer verkorienterte kriteriene med kriterier som rettet seg mot leseren og tok utgangspunkt i institusjonens (innkjøpsordningens) hensikt, forstått som mangfold og bredde (Bale, 2001, s. 130).

Eksempelet Bale brukte er hentet fra krimlitteraturen, uten at kriteriet ble reservert denne sjangeren. Er en krim «fylt med en brukbar intrige og grei språkbruk, skape[s] gangbar litteratur. Vurdert etter Kulturrådets kriterier holder den altså mål» (Bale, 2001, s. 132). Spørsmålet Bale stilte var om ordningens intensjon om mangfold ble sikret uten at den

174 Når en av deltakerne reflekterer over antall innkjøpte eksemplarer peker han på forskjellen mellom de selektive og de automatiske ordningene (Freihow, 2001; Finess, 2009).

«gangbare, men ensformige litteraturen [...] fikk støtte, med andre ord om ikke likegyldighet eller overflødighet skulle kunne benyttes som kriterium, da ikke bare for krim» (Bale, 2001). Selv om Bale her relaterer kriteriene til ordningens spesifikke intensjoner, ligger det kanskje i resonnetet implisitt en tanke om at kvalitetskravene ikke var høye nok.¹⁷⁵ Burde en i kvalitetsvurderingen kunne kreve noe utover at kvalitet handler om å gjennomføre (mestre) en sjanger? Burde en kunne stille krav som går utover et minimumsnivå av språklige ferdigheter? Burde det som kjøpes inn i en eller annen form tilføre noe nytt? Bales forslag tar til orde for at verk bør ha en form for selvstendighet som går ut over en ren gjennomføring og oppfyllelse av sjanger. Diskusjonen Bale startet for over femten år siden synes fortsatt å være aktuell for Prosautvalget jeg har studert (se også avhandlingens kapittel 7.7). Den plasserer også Prosautvalgets praksis inn i en forvaltningsmessig tankegang der det som kjøpes inn bør bidra.

Om det gode og det halvgode

Det første eksempelet innenfor det komparative kvalitetsperspektivet viser hvordan diskusjoner om enkeltverk går i dialog med større samtaler om det å vurdere litterær kvalitet. I Kulturrådet har utvalgsarbeidet vært med å skape utvalgsmedlemmenes vurderingspraksis. Med analysene i den delen har målet vært å beskrive hva som regnes som en såkalt grensebok, samt hvordan den beskrives og vurderes under møtet, gitt deltakernes mange forbehold ved kvalitetsnivået på de bøkene som lå rundt grensen for innkjøp. Formuleringer som «boka har dog en indre logikk» uttrykker på en relativt presis måte erfaringen av et verk som kanskje ikke er godt nok for innkjøp.

Den følgende analysen står i forlengelsen av diskusjonene ovenfor, men går dypere inn i tematikken som handler om å språkliggjøre den litterære erfaringen. Diskusjonen går på den måten inn i en større tematikk i avhandlingen som dreier seg om nettopp artikulasjon og beskrivelse av litterære erfaringer (jfr. for eksempel avhandlingens kapittel 4.9 og 7.5). Analysen undersøker på den måten også hva som ligger i det språket som gir uttrykk for kvalitet – eller mangel på kvalitet. Også tematikken knyttet til en komparativ tilnærming til kvalitetsvurdering utdypes. I det følgende er det ikke ett enkelt verk som analyseres, men mer generelle refleksjoner knyttet til utvalgets arbeid.

175 Dette er også diskusjoner tidligere utvalgsmedlemmer har diskutert. Når Freihow (2001) intervjuer sine informanter spør han medlemmene av ankenemnder og vurderingsutvalg om kriteriene er strenge nok: «På spørsmål om de er strenge/romslige nok, var svarene heller ikke entydig positive. Kriteriene gir oss rom for vurdering. Vi tenderer i retning av det sjenerøse. Kriteriene er vide nok, men vi kunne godt ha blitt bedt om å være litt strengere» (Freihow, 2001, s. 122).

Utgangspunktet for analysen er en sekvens i intervjuet som dreier seg om hvilke bøker det er lett å si noe om, eller motsatt vanskelig å uttrykke seg om. Der en deltaker peker på de beste bøkene, peker en av de andre på det hun betegner som det *halvgode*. I det første innlegget kontrasteres den gode boka med den svake: «Jeg synes det er lettere å peke på det som ikke fungerer i en tekst. Men hvis det *virkelig fungerer, virkelig er bra*, synes jeg det er vanskeligere å formulere hva det er som gjør det. Da bruker jeg raskt ord som at det lever eller at jeg lever meg inn teksten» (PD3). Deltakeren får fram at det å formulere seg presist om litterær kvalitet – ofte om den beste litteraturen – trenger et annet språk enn det begrunnende og argumenterende. Når en leser det beste blir språket mer direkte metaforisk og nært. I det metaforiske språket knytter en an til det levende og at leseren blir involvert. Kvalitet uttrykkes nærmest direkte som at den beste litteraturen gjør leseren mer levende.

Gjennom en nyansering av det som her sies, oppfatter en av de andre deltakerne at det som er vanskeligst å snakke om, er det som er halvgodt. Eksempelet nedenfor underbygger det generelle poenget at det kan være vanskelig å finne fram til et så presist språk i litterære vurderingsprosesser. Samtidig får det fram at nivået på tekstene som diskuteres også påvirker denne prosessen – de påvirkes naturligvis også av situasjon og den enkelte person. Når deltakeren peker på vanskeligheten ved å ordlegge seg om de bøkene som verken oppfattes som spesielt dårlige eller gode, er det med et tydelig kontekstuel basert blikk.

Jeg synes kanskje det vanskeligste er å snakke om de bøkene som jeg oppfatter som halvgode. Det er bøker som vi nok skal kjøpe inn, men som ikke gir meg så stor leseglede og som jeg ikke ser betydelige kvaliteter ved. Det er likevel bøker som har nok kvaliteter til at de skal kjøpes inn. Det er vanskeligere å vite hvordan jeg skal håndtere språket på dem enn på dem som virkelig er gode. (PD4).

Det kan innledningsvis være verdt å angi at jeg fortolker ordet «håndtere» i tråd med det som sies i åpningen av det siterte: at det er vanskelig å snakke om bøkene og deres språklige utforming. Formuleringen skyldes selvsagt også at det kommer fra en muntlig sammenheng. Selv om det å håndtere noe også kan referere til deltakerens eget og til tekstens språk, er jeg her primært opptatt av deltakerens.

Det finnes en visshet om at bøkene som beskrives er gode nok til innkjøp. I kontrast til denne sikkerheten forteller deltakeren at det ikke er helt enkelt å finne uttrykk for hvorfor. Men om det kan være vanskelig å finne språk for de halvgode bøkene, gir innlegget likevel noen generelle karakteristikk av dem, i det minste i form av manglende egenskaper y og x. De er vanskelige å beskrive i positive ordelag. For det første vekker ikke de halvgode bøkene «stor leseglede», og for det andre ser ikke deltakeren «betydelige kvaliteter» ved dem. (PD4).

Disse karakteristikkene korresponderer godt med ordet halvgodt slik det omtales i ordboka. Det halvgode er det som er, «svakt, middels, noenlunde eller mangelfullt» (Bokmålsordboka, 2017). Mangel på «betydelige kvaliteter» er vanskelig å definere nærmere, på den annen side finnes det nok kvaliteter i verkene til at de skal kjøpes inn.

Ved å bestemme det halvgode ut fra mangler tematiserer innlegget leseglede og det å bli berørt som viktige kvaliteter ved den beste litteraturen. De halvgode bøkene skiller seg i deltakerens øyne ikke ut sammenliknet med de beste bøkene, slik at det kjennes rimelig å lese den manglende virkningen i lys av den virkningen den *beste* litteraturen kan ha. Kontrasten til den litteraturen som gjør leseren mer vital og levende synes da stor.

Mer enn et dilemma knyttet til selve avgjørelsen, vissheten om at dette er godt nok, adresseres spørsmål i den videre sammenhengen: om et verk berører, vekker leseglede og interesse. Dette vil i sin tur kunne utdype hva de halvgode bøkene mangler og gi en indikasjon på hva litterær kvalitet oppfattes som. Det synes i alle fall tydelig at de verkene det her er snakk om ikke later til å ha uttrykkskraft nok til å skape et overskudd eller en overskridelse som gjør at de skiller seg ut. Enkelt sagt berører de i liten grad. De anerkjennes kun som gode nok. Kanskje har de halvgode bøkene visse likheter med det jeg over med Bale kalte «gangbar» litteratur, der en kan se at de har noen kvaliteter – intrige, plott og et minimum av sjangerbeherskelse – uten å vekke interesse.

Jeg vil i det videre gripe fatt i dette med at det halvgode verket ikke vekker noen særlig interesse, og for å belyse dette aspektet vil jeg se på Sennetts beskrivelse av håndverkerens materialbevissthet. Den forbinder han med nysgjerrighet og endring. Forutsetningen for at håndverkerens nysgjerrighet skal aktiveres, er at materiale kan endres: «I want to make a simple proposal about this engaged material consciousness: we become particularly interested in the things we can change» (Sennett, 2009, s. 120). Oversatt til min sammenheng vil et verks kvalitet avhenge av om en kan se muligheter i det. Den manglende lesegleden henger i et slikt resonnement sammen med at den halvgode litteraturen ikke stimulerer til å se muligheter i et materiale, følgelig blir det også tyngre å språkliggjøre disse mulighetene. Kvalitet er på den måten noe som stimulerer leserens språklige produktivitet. Dette er et viktig poeng som utdypes i avhandlingens kapittel 7.3.

Hagen (2004) formulerer sitt andre symptom for kvalitet slik: «Det verket er godt som lar seg beskrive som godt» (Hagen, 2004, s. 27). Å artikulere fornemmelsen er å utdype og nyansere den. Gjennom beskrivelsen kan man oppdage mer. I tråd med dette vil mangelen på interesse og overskudd i det som er halvgodt gjøre det vanskelig å formulere verkets kvalitet i noen særlig dybde. Resonnementet underbygges også av at verkene i dette tilfellet raskt

oppfattes som gode nok. De skaper ikke friksjon og interesse, men lar seg innordne som *gode nok* idet de mer eller mindre oppfyller standarden. Det som ikke raskt kan innordnes synes derimot å være viktig for å skape interesse og kvalitet. I den fortolkningen jeg har foretatt ligger det selvsagt også en mulighet for at vurderingen av verkene åpner for at andre kan se dem som gode, og ikke halvgode.

Når jeg fortolker beskrivelsene av det halvgode i retning av en litteratur som mangler overskudd, er det et perspektiv på kvalitet en kan gjenfinne hos Beck Jørgensen i hans artikkel «Kvalitet – det unævnelige», som jeg også tidligere har henvist til. Hans positive bestemmelse av kvalitet som varianter av overskudd en ser i en tekst eller et fenomen, kan gi et avsluttende fortolkningsrom for diskusjonen over. I sin artikkel bestemmer han kvalitet som «et resultat af en ekstra anstrengelse af et mentalt overskudd hvad enten det er drevet frem af en behård vilje eller legelyst. Noget er skabt, som – hvis det ikke var der kunde være undværet» (Jørgensen, 1989). Når kvalitet viser seg som overskudd kan det for Jørgensen ha ulike årsaker. Det kan være det «femte krydderi i en ret, der defintivt afbalancerer de fire først tilsatte» (s. 536) Det kan være en detalj som synes aldeles overflødig og meningsløs, og det er «denne demonstration av meningsløs legelyst, der giver kvalitet» (s. 536). Kvalitet forstått som noe ekstra, som et overskudd, betyr at det, når en først legger merke til det, gir fortolkningsrammen for kvalitetsopplevelsen. Og naturligvis motsatt, er ikke overskuddet der, oppstår det nødvendigvis et savn. En fortolkning av det halvgode kan dermed være det som mangler en form for overskudd, som fanger interessen.

Slik det halvgode beskrives synes det snarere å oppfylle en standard for kvalitet enn å bringe med seg noe mer, noe som peker utover (se for eksempel Christiansen, 2010). Når deltakeren peker på at bøkene «likevel har nok kvalitet til at de skal kjøpes inn» (PD4) finnes en visshet om at dette er godt nok i sammenhengen. Det er en standard som selvsagt kan inneholde flere ulike kriterier for kvalitet. Verket kan ha høy håndverkskvalitet og lavere kunstnerisk kvalitet. Det kan være relativt godt skrevet, men mangle *nødvendighet* eller overskudd. Poenget er her, som jeg har vært inne på, at det finnes en fornemmelse for hva som er godt nok i lys av ordningen de vurderer innenfor. Ett av premissene for innkjøpsordningen er at det beste selvsagt skal kjøpes inn, men at en også skal tenke på bredde.

5.7 Spenning. Det medrivende som kvalitetsperspektiv

Hittil i dette kapittelet har jeg primært vært opptatt av hvordan medlemmene i Prosautvalget forstår og diskuterer ulike kvalitetskriterier og institusjonelle rammefaktorer som former deres praksis. I det neste perspektivet nærmer jeg meg utvalgets praksis fra en litt annen side. Jeg undersøker i det tredje perspektivet en spesiell, men utbredt erfaring ved litteraturlesing: hva som gjør en bok *medrivende* og hvilken rolle dette spiller i vurderingen av kvalitet.

Når jeg har valgt ordet medrivende som nøkkelord for dette kvalitetsperspektivet, har det flere grunner. For det første er det et ord deltakerne selv bruker i flere av sine diskusjoner når de skal beskrive kvalitet. For det andre synes det å angi ganske presist hva delkapittelet handler om. Ordet medrivende vil i analysene ha flere likheter med andre begreper og vurderingskriterier. Et nærliggende ville være Monroe Beardsley kriterium *intensitet*. Altså det ved en tekst som får deg til å lese videre. Per Thomas Andersen som i norsk sammenheng har vært en sentral formidler av Beardsleys kriterier og estetikk presenterer intensitetskriteriet som «tekstlig kvalitet» (Andersen, 1987, s. 24) som henspiller på om verket er konsentrert nok til å holde på leserens «oppmerksomhet gjennom en hel bok» (s. 24). Intensitet hører sammen med spenning og underholdningsverdi, men samtidig er det åpent hva som skaper denne intensiteten: drivet i fortellingen, konsentrasjonen om et sentralt symbol, det sanselige språket og så videre. Det er slik for enkelt å hevde at litteratur som oppleves som *medrivende* er en erfaring som kun oppstår i møte med en sjanger eller en type litteratur.

En av deltakerne sier: «Når en bok bare river deg med, så leser du den tvers igjennom uten å stoppe. Du leser engasjert. Du tenker bare at dette er jo åpenbart bra nok, her flyter alt. Det blir ikke nødvendig å gå inn i tekniske detaljer for å argumentere» (PD2). Det som river leseren med beskrives her som en flow-erfaring, der behovet for å finne «knagger» å henge argumentene på reduseres. I sin mer generelle utforming får det medrivende dermed noen likhetstrekk med Rita Felskis beskrivelse av fortryllesen som «a state of intense involvement, a sense of being entirely caught up in an aesthetic object that nothing else seems to matter» (Felski, 2008, s. 51).

Innenfor dette perspektivet som her presenteres oppstår det da i utvalgets vurderingsarbeid det en kan formulere som en konflikt mellom en mer kognitiv og en mer emosjonell tilnærming til verket: enkelt sagt mellom dårlig språk og opplevelse. En av deltakerne formulerer konflikten slik: «Det blir for meg et spørsmål om boka oppleves så viktig medrivende at man underveis i leseprosessen klarer å se bort fra de språklige problemene eller ikke. Eller om man hele tiden stanger mot dem» (PD3). Verkenes framdrift

forbindes her med to ulike dimensjoner. Boka må oppleves som meningsfull – være relevant – eller emosjonelt fengende. Det medrivende kan tentativt karakteriseres som en intens tilstand av involvering og oppslukthet i en bok, eller som analysene nedenfor viser, deler av en bok. Med utvalgets mandat om å vurdere verkets språklige og litterære kvalitet, synliggjør deltakerens spørsmål et annet spørsmål – som her får retorisk karakter: Finnes det kvaliteter som kan veie opp for et verks «språklige problemer»? Det medrivende synes å være en slik kvalitet. At et verk oppleves som «viktig nok» (PD2), som deltakeren også nevner, kan være en annen. Erfaringene av at noe er viktig og/eller emosjonelt triggende synes likevel å forutsette et visst språklig kvalitetsnivå og en viss håndverksmessig skikkelighet.

I en av utvalgets diskusjoner får problemstillingen denne utformingen: «Det er en klassisk historie som du nok har hørt før, men det var noe i selve historien og den virkelighetseffekten som ble skapt som gjorde at i alle fall jeg ble dradd gjennom boka. Boka har en story som skal ut. Men den har et forferdelig dårlig språk» (PD1).¹⁷⁶ Gjennom sine realistiske detaljer – som signaliserer virkelighet – skaper boka innimellom det deltakeren oppfatter som gjenkjennelig virkelighet. Deltakeren oppsummerer slik: «Jeg har skrevet at jeg synes det er vanskelig å kjøpe inn denne boka, men at jeg likevel er litt i tvil. Jeg tenker at verket har noen kvaliteter. Det er en nødvendighet i det, noe som skal ut der. Det er likevel fryktelig å se så dårlig håndverk» (PD1). I dette tilfellet kommenteres det også at den redaksjonelle bearbeidningen har vært for svak.¹⁷⁷

Å skru sammen et plott. Det medrivende i en kriminalroman

Utformingen av kvalitetsperspektivene i avhandlingen formes alle av et gitt materiale. Vinklingen i det følgende henger slik også sammen med at andelen kriminalromaner var relativt stor på det møtet jeg deltok. Jeg har derfor gitt perspektivet om det medrivende en særlig utforming ved å rette det inn mot utvalgets diskusjoner av to kriminalromaner. I det videre er jeg særlig opptatt av utvalgets diskusjoner av det medrivende i kriminalromanen, og sjanger blir i forlengelsen av dette et viktig utgangspunkt for vurderingen av kvalitet. I utvalgets diskusjoner av kriminallitteraturen er den medrivende effekten nært forbundet med det som anses som et viktig kriterium for sjangeren, nemlig spenning: «Vi er ganske knallharde på spenning som kriterium når vi vurderer krim. Det er et minimumskrav» (PD1).

176 Ordet virkelighetseffekt som deltakeren bruker, leder oppmerksomheten til Roland Barthes klassiske artikkel med samme navn. Se Barthes, 2003, s. 73-79.

177 Kravet til redaksjonell bearbeidelse ble gjort eksplisitt i Kulturrådets nye retningslinjer som ble tatt i bruk fra 2015 (Norsk kulturråd, 2014).

¹⁷⁸ Er verket skrevet på en måte som skaper spenning oppfylles også leserens (deltakernes) forventning til sjangeren: «Her er det noe som ikke fungerer. Vi har jo en forventning om at en krim skal være spennende» (PD1). I de følgende diskusjonene er det medrivende forbundet med spenning og i sterkere grad relatert til plottet. Hvor oppslukt en er underveis i lesningen kan selvsagt variere. Det kan utvikle seg gradvis, variere innad i verket og så videre. Det kan ta tid å bli hekta. Spenningsbøker kan være ujevnt spennende.

I den første diskusjonen som analyseres er spenningskriteriet langt på vei oppfylt: «Til slutt var jeg kjempespent» (PD3). I samtalens forløp finner vi likevel nyanser, boka har blant annet ikke vært like spennende for alle: «Jeg er enig med deg i at midtpartiet var veldig spennende. Der leste jeg med nysgjerrighet. Men mot slutten ble det *over the top*. Det var ufattelig mye som skulle nøstes opp på de siste 20 sidene. Det blir for mye av det gode» (PD1). Samlet sett er innvendingene mot verket ikke store nok til at det kan avvises: «Når jeg tenker på det nå, er det ganske mange problematiske sider ved denne boka. Men jeg tenker at spenningskriteriet er avgjørende [for innkjøp]» (PD3).

I deltakerens avveininger står spenningskriteriet i motsetning til verkets «problematiske sider». Disse er i all hovedsak knyttet til svakt språk og håndverk. En litt lengre passasje fra deltakerens innlegg i diskusjonen er illustrerende.

Dette er en type krimroman hvor jeg kan peke på en god del svakheter. Den har en veldig hektisk åpning med mange synsvinkelskifter. De kommer for tett på hverandre til at de etableres. Boka har veldig korte kapitler. Det er heller ikke veldig godt språk i den. Det er litt klisjéfyllt. Men jeg må innrømme at jeg ble revet med. Da jeg var kommet midtveis syntes jeg det var spennende. Jeg må noe motvillig innrømme at dette er god underholdning. Og det er interessant. Hva er det som gjør det? Det er rett og slett det at forfatteren skrur historien sammen på en måte som gjør at du blir nysgjerrig på hvordan dette skal gå. (PD3).

En får her et innblikk i hvor kompleks skjønnsutøvelsen kan være. Deltakeren innleder med å beskrive romanens svake håndverkskvalitet, hvordan den initiale leseropplevelsen preges av for mange og for skiftende synvinkler. Effekten er en «veldig hektisk åpning» (PD3). Deretter understrekes det at verket er språklig svakt, det er «ikke veldig godt», snarere «litt klisjéfyllt» (PD3). Til slutt forbindes håndverket med plottet, verket er «skrudd sammen» på en måte som gjør deltakeren «nysgjerrig på hvordan dette skal gå» (PD3). Selv om både bokas fortellerteknikk og språk vurderes som svakt (særlig i begynnelsen) oppveier utformingen av

178 Spenning er innenfor den litteraturvitenskapelige tradisjonen blitt forstått i tråd med Monroe Beardsley estetiske kriterium Intensitet (se Wilpert, 1989).

historien for disse svakhetene. Forfatteren «skruer historien sammen» på en god måte» (PD3), og samlet sett vurderes romanen som god nok for innkjøp.

I det videre skal jeg knytte noen kommentarer til den endringen i leseropplevelsen som deltakeren her beskriver. Fra at boka oppleves som nærmest heseblesende føres deltakeren inn i et univers hvor deltakeren «ble revet med» (PD3). Selve innrømmelsen synes å være et vendepunkt i resonnetet, men også en åpning for at vurderingen er diskutabel:¹⁷⁹ «Jeg må noe motvillig innrømme at det er god underholdning. Og det synes jeg er interessant. Hva er det som gjør det?» (PD3). Det ligger to dimensjoner her, og det er interessant å finne ut hvorfor det er vanskelig å innrømme at «det er god underholdning» samt å finne ut hva dette skyldes i verket. De spørsmålene deltakeren stiller handler om smak og preferanser (distinksjonen høy versus lav), de handler om verkets estetiske og håndverksmessige kvaliteter – og da særlig dets plotthåndverk. Her skal jeg i første omgang knytte noen kommentarer til det siste, før jeg vender tilbake til det første i slutten av deltapittelet. Hva er det som gjør at leseren blir «revet med», til tross for tekstens svakheter? Deltakerens avsluttende innlegg i diskusjonen utdyper synspunktene.

Hovedetterforskeren er ikke en spesielt interessant type. Han er tiltrukket av sin kollega. Det gjør ham til en typisk representant for sjangeren. Karakterfremstillingen er ganske dårlig utført. Det er derfor jeg sier at jeg motvillig må innrømme at jeg blir revet med. Men selv om jeg kan krysse av for både dårlig språk og klisjebruk er det samtidig noe forfatteren får til – noe som jeg nesten ikke klarer å sette ord på. Han har den evnen at han får meg til å godta det hele som underholdning, og da aksepterer jeg overdrivelsene. Det er sindig skrudd sammen tross alt. Også da jeg syntes det var helt *vilt*, var jeg rasende spent. (PD3).

Ambivalensen som ligger i konflikten mellom opplevelsen av bokas svake sider og at teksten faktisk oppleves som medrivende munner her ut i en formulering om at bokas kvalitet skyldes forfatterens overbevisningskraft: Leseren aksepterer tekstens premisser. En kan si at boka er sannsynliggjort nok til å bli lest som underholdning. Måten teksten er skrevet på får deltakeren til å akseptere bokas svakheter. At forfatteren får leseren med på sjangerens (underholdningens) lese måte, framstår etter hvert som bokas vesentlige kvalitet. Effektiv underholdning handler om å «skru sammen» et materiale, slik at en aksepterer det som nettopp «underholdning og overdrivelser» (PD3). Eksempelet viser hvor viktig sjanger og sjangerforventninger er for vurderingen.

179 Ordboka forklarer sammenhengen mellom det å være åpen for forhandling og innrømmelsen: Innrømmelse handler om å gi andre rom. Idet man rømmer rommet gir en det til andre: «Innrømme > II rømme verb II rømme verb (norr. *rýma* 'gjøre rommeligere, rydde, flytte'; beslektet med II rom og III rom), 1 trekke seg bort fra, forlate 2 flykte» Herfra får det med forstavelsen inn sin betydning av «å vedgå, gå med på» eller gi andre rett. (Innrømme, 2018).

Det er liten tvil om at det medrivende definerer dette verket som underholdning. Likevel ligger det flere lag i det deltakeren sier. Bak opplevelsen og ambivalensen – «jeg ser mange svakheter, men kan overse dem» skjuler det seg noe annet, en fascinasjon over den beherskelsen av det å fortelle på denne måten. Den lar seg ikke helt fatte: «Det er noe forfatteren får til som jeg nesten ikke klarer å sette ord på» (PD3). Kvalitetsopplevelsen i deltakerens argumentasjon tar også utgangspunkt i beundring for beherskelsen av et håndverk, det deltakeren «nesten ikke klarer å sette ord på» og som får ham til å akseptere verkets svakheter.

Den rene underholdning

Det neste eksempelet er også hentet fra en diskusjon av en kriminalroman, og jeg ser den i sammenheng med den foregående analysen. Her finner en mange likheter med den forrige diskusjonen, men også forskjeller, til tross for at verkene på mange måter reiser de samme spørsmålene og problemstillingene. Utgangspunktet for diskusjonen er verkets svakt utviklede karakterer og dårlige språk: «Skurkene er übevoldelige og språket er platt. De aller fleste karakterene er veldig endimensjonale» (PD2).¹⁸⁰ Verket har likevel noen kvaliteter, tross dets svakheter. I deler av teksten skapes

det litt fremdrift. Man er litt spent. Det er behagelig at det bare er én synvinkel. [X] er som du sier en person man får sympati for og det blir interessant å følge med på – både hvordan det går i arbeidssituasjonen, og i selve saken [X] etterforsker. Kanskje mest på jobben, egentlig. (PD3).

Kvalitet vurderes først etter tradisjonelle litterære ferdighetskriterier, som bruk av synvinkel. Sammenliknet med flere andre bøker fungerer dette litt bedre. At perspektivet bare innehas av én karakterer, gjør det mulig å engasjere seg både i saken som etterforskes og i de sosiale relasjonene på karakterens arbeidsplass. Når diskusjonen er interessant er det særlig fordi tekstens klare svakheter som nevnt innledningsvis, oppfattes på en annen måte enn i det foregående eksempelet jeg analyserte.

Sammenlikner en utvalgets diskusjon av denne boka med diskusjonen om den foregående er forskjellen først og fremst at dette verket ikke oppfattes spennende. Svakheterne er ellers mange av de samme. Det betyr kanskje at det ikke er mulig å se bort fra svakhetene ved språket, klisjeene og de endimensjonale karakterene. Årsakssammenhengen kan her

¹⁸⁰ Svak karakterutvikling er et kriterium Hylland (2012) trekker fram som viktig, når han analyserer vurderingene i Kulturrådets utvalg (jfr. avhandlingens kapittel 1).

selvsagt være motsatt, at svakhetene er for store til at boka blir medrivende. Som vi så i den forrige analysen var det liten tvil om at verket ble lest som underholdningslitteratur, boka hadde god nok standard for innkjøp blant annet fordi den overbeviste som underholdning.

Når de to bøkene som diskuteres i disse delkapitlene vurderes så forskjellig, ser det ut til å relatere seg til sjanger og sjangeroppfattelse. Den ene av de to krimbøkene synes i mindre grad å oppfattes som en ren underholdningsroman. Når en krimroman ikke i tilstrekkelig grad leses som ren underholdning, vurderes den på en annen måte. Utvalgets generelle poeng er at kriminalromaner der «mord» og «etterforskning» betones i liten grad, gjerne leses som andre romaner: «Det er en god roman rett og slett. Uansett sjanger» (PD2).

I utvalgets videre diskusjon blir disse poengene tydelige. En kort sekvens fra samtalen som handler om at teksten har «veldig svake dialoger» (PD3), er opplysende.

- Jeg synes først og fremst det er språket som ikke fungerer. Det er veldig flatt. Det er ikke gjort forsøk på å gi dialogene temperatur. Der jeg forventer at de skulle ha det, har de det ikke. Når du ut fra sammenhengen dialogen står i forventer at det skal *dirre*, så kjenner du bare så vidt en liten prikking. (PD3).
- Nei, språket er der helt flatt og refererende. (PD2).
- Det er ingen vilje til å løfte, gjøre romanen og språket litterært i hele tatt. (PD3).
- Nei, det er helt gjenfortellende og refererende. (PD2).

Det deltakerne sier tolkes i det videre langs to spor. På den ene siden handler det om at teksten de har lest ikke har litterære ambisjoner: «Det er ingen vilje til å løfte, gjøre det litterært i det hele tatt» (PD2). På den andre siden handler det om tekstens evne til å overbevise om at dette er spenningslitteratur. Hvis en fokuserer på at romanen mangler litterære ambisjoner, leses den som vanlig litteratur, og ikke som sjangerlitteratur. Språklig faller romanen da gjennom. Det språket som har dybde og skaper energi, som ikke er refererende og parafaserende, gir litterær kvalitet uavhengig av om det som skrives er krim eller andre typer romaner. Om en ikke leser denne boka som underholdning, blir dialogen ikke troverdig eller sannsynliggjort nok innenfor romanuniverset.

I den gode dialogen vil det for eksempel oppstå en spenning mellom det som blir sagt og det som ikke blir sagt. Mellom dialogens overflate og dybde. Her merker en «så vidt en liten prikking» (PD3). Det deltakeren sier kan fortolkes som at det forefinnes et misforhold mellom språklig utførelse og romanens eget ambisjonsnivå. Der det legges opp til at dialogen skal «dirre», mener deltakeren at effekten uteblir.

De to deltakerne oppsummerer diskusjonen om boka slik:

- Det blir mye klisjeer og stereotyper. Språket er bare flatt. Jeg er i tvil. (PD3).
- For meg faller boka i den vanlige tja-sekken. Den er kanskje ikke dårligere enn en del av de andre krimbøkene, men den er ikke spesielt god. (PD2).

Det er vanskelig for deltakerne å trekke en konklusjon. I dette tilfelle enes de om at dette er en bok også utvalgets tredje medlem bør lese, før de tar den endelige avgjørelsen.

Underholdning og kitsch

I sin artikkel «Mellom kunst og kitsch, om litterære kvalitetskriterier», som jeg tidligere har referert til, diskuterer Kjersti Bale forholdet mellom underholdningslitteratur og kitsch. I det følgende skal jeg knytte noen kommentarer til denne som synes å være relevante og som kan utdype de foregående analysene. Delkapittelet avsluttes deretter med en kort kommentar til forholdet mellom begrepene høyt og lavt i lys av utvalgets diskusjoner.

Bale definerer i artikkelen den rene underholdningslitteraturen som litteraturen som «kun etterstreber å underholde og derfor unnviker kunstferdighet både i språkbruk og struktur, og som ikke appellerer til tolkning, men til innlevelse» (Bale, 2001, s. 132). Opp mot den rene underholdningslitteraturen setter Bale «kitsch», som hun definerer på denne måten:

Med kitsch mener jeg da en litteratur som foregir å være noe annet og mer enn hva den er, som ikke innfrir sine egne ambisjoner, som legger opp til å bli mottatt som original og nyskapende, men som ved nærmere ettersyn viser seg å bestå av klisjeer, stereotyper og floskler, uten at disse er bevisst brukt. (Bale, 2001, s. 132).

For Bale handler kvalitet i dette perspektivet om tekstens intensjon: om hvordan den vil bli lest, men også om hvorvidt intensjonen innfris. Kjennetegnet på kitschlitteratur er at den er pretensiøs. Verket vil mer enn det kan, slik at det oppstår et misforhold mellom det teksten faktisk gjør og intensjonene det framstår som den har. Skillet mellom «kitsch» og «ren underholdning» kan altså ses i lys av i hvilken grad verket virkeliggjør sin intensjon og sine muligheter.

Fordi Bale ikke knytter kitsch til noen litterær sjanger, men intensjon og oppfyllelse, eller en manglende oppfyllelse av denne, synes det som om distinksjonen mellom kitsch og underholdning også er relevant for å forstå hvorfor de to kriminalromanene i utvalgets diskusjoner vurderes ulikt. De vurderes mer eller mindre å ha noen av de samme håndverksmessige svakhetene. Her er det et poeng å minne om at konklusjonen i utvalgets preliminare diskusjon var ulik. Det er også et poeng at tematikken hos deltakerne har spesifikke vurderinger som utgangspunkt, og ikke en teoretisk refleksjon. Prosautvalgets diskusjon synes likevel å gå i dialog med Bales generelle diskusjon. Det første verket leses ut fra sin ambisjon om å underholde, mens det andre leses som mer ambisiøs og seriøs litteratur. Følgen er at der det første verket innfrir sine intensjoner gjør det andre ikke det.

Problemet er at verket selv legger opp til at vurderingskriteriet ikke kun er innlevelse. I den romanen som innfrir som underholdning er det mindre relevant å stille spørsmål om hvorvidt verkets/forfatterens litterære ambisjoner innfris: Om forfatteren har «en vilje til å gjøre det litterært» (PD3). I dette tilfellet er det enkelt sagt ett kriterium som gjelder, nemlig om romanen er spennende nok; om den behersker intensjonen om å gjøre den til underholdning.

I utvalget handler vurderingen av kvalitet altså også om hvorvidt en kan se at forfatteren er seg bevisst sitt eget håndverk (jfr. avhandlingens kapittel 7). Detekteres en slik bevissthet, anses det utelukkende som positivt. Det samme gjelder bevisstheten om det å skrive underholdning, da denne bevisstheten uansett må kommuniseres i teksten.

I det andre krimeksempellet legges det større vekt enn i det første på at verket ikke innfrir kravene som normalt stilles til litterær kvalitet. Her mangler for eksempel et språk som skaper flere dimensjoner i dialogene, eller som gir karakterene dybde nok til at leseren blir interessert i dem. Fordi det ikke helt oppfattes som underholdning synes det kanskje nettopp derfor å vurderes som mer pretensiøst. For å snakke med Bale finnes det ingen bevissthet om distinksjonen mellom underholdning og kitsch.

Underliggende for de ulike lesemåtene slik de viser seg i utvalgets vurderinger er, slik jeg fortolker det, et skille mellom høy og lav litteratur. I analysene så vi at en deltaker litt motvillig måtte innrømme at dette var god underholdning, og antydte at dette også har en smakssosiologisk side. Som drøftet i innledningskapittelet er det først når den kulturelle situasjonen endrer seg på 1970-tallet at motsetningen mellom finlitteratur og triviallitteratur ikke lenger oppfattes som absolutt (Kittang, 2009, s. 88). Vurderingsproblemet oppstår når grensene blir uklare.

Fordi det medrivende i dette eksempelet kontrasteres med svakt språk, det en vanligvis forbinder med underholdningslitteratur, er en innrømmelse av at dette er god underholdning samtidig en aksept av at underholdningens medrivende (plot) kan trumfe mer tradisjonelle litterære estetiske vurderingskriterier. Med innrømmelsen problematiseres også det tradisjonelle skillet mellom underholdning og dannelse. Den innlevende lesemåten utfordrer den distanserte.

Bevegelse mellom kategoriene høyt og lavt, underholdning og dannelse, har foregått over tid og gjenspeiles når kulturutredningen fra 2013 diskuterer kvalitetsspørsmålet. Som vist i innledningen går ikke skillene i utredningen mellom god og dårlig kunst og kultur «mellom kunstarter, sjangre og uttrykksformer – de går på tvers av dem» (NOU 2013: 4, s. 60). Utredningen er tydelig på at den ikke vil forsvare ensretting av kulturelle uttrykk og

former, kanonisering av et bestemt kulturelt innhold eller opprettelse av kulturelle hierarkier (s. 14). Det innebærer at skillet mellom underholdning og dannelse ikke nødvendigvis er et skille mellom godt og dårlig.

Et interessant poeng fra Prosautvalgets diskusjon er at verkene, lest ut fra ulike sjangre, skaper ulike forventninger til verkens litterære ambisjoner. Dette skulle tyde på at skillet mellom underholdning og kunst fortsatt var tydelig. Underholdningslitteratur er gjenkjennelig som dette, og kunsthistorisk er motsatt gjenkjennelig som kunsthistorisk.

Dette er nok også tilfellet for mange verk, men kanskje slett ikke alltid. Skillene går uansett ikke langs rene sjangerlinjer (der sjangeren er angitt), og typisk for diskusjonene i utvalget er at de litterære ambisjonene synes å være større når de beste kriminalromanene vurderes. Selv om noen romaner utgis som krimbøker, leses de i utvalget ikke primært som sjangerlitteratur, men som andre skjønnlitterære romaner: «Det er en roman med et drap. Det er nesten ikke en kriminalroman i det hele tatt» (PD3). I et annet verk som utvalget diskuterer er ett av problemene at boka ikke rendyrker de spenningskapende elementene, slik at underholdningsverdien svekkes. Om premisset for teksten, som skaper forventningen om hvordan den skal leses, er framdrift og spenning som følge av plottet, kan det å bruke for mye plass på en karakters privatliv svekke disse sidene ved verket. Som en av deltakerne kommenterer: «Jeg vil helst ikke tenke på karakterenes privatliv i denne type tekster» (PD3). Dette kan forstås i lys av Bales argument om at ren underholdning kanskje bør oppvurderes, eller at den rene underholdningslitteraturen sjeldnere blir pretensios. Det kan selvsagt også forstås som at sjanger og sjangerforventninger er helt avgjørende i forståelsen av kvalitetsvurdering.

Jeg startet dette delkapittelet med å henvise til Felskis diskusjon om den oppslukende og forførende leseropplevelsen. Felski trekker fram at denne erfaringen får leseren til å glemme språket, glemme at verden er språklig formidlet. På det mest intense vil leserne ikke «perceive or register the words they are scanning», men helt underkaste seg tekstens univers (Felski, 2008, s. 63).¹⁸¹ I min tolkning av deltakerens erfaring av denne teksten er det ikke bare mulig å glemme at teksten er språk, men også at den til dels har dårlig språk.

Ett annet av Felskis poeng i sin diskusjon av den medrivende leseropplevelsen, er å vise at selvforglemmende lesererfaringer, «the seductive pull of popular entertainment», har vært for ensidig knyttet til underholdningslitteraturen. Innlevelse i karakterer og romanunivers

181 Felski henviser her til Mari-Laure Ryan og en diskusjon om fenomenologi, innlevelse og litteratur. Se Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001, s. 98.

er ikke den eneste måten en kan bli oppslukt i en tekst på. En kan også bli forført av språket selv (Felski, 2008, s. 54). Dette er et poeng som best lar seg illustrere med andre eksempler fra Prosautvalgets materiale. Det vil derfor tas opp i kapitel 5.9.

5.8 Forventning. Et dybdeestetisk kvalitetsperspektiv.¹⁸²

Forventning

Det kan virke selvfølgelig at forventning er et viktig aspekt i vurdering av litterær kvalitet, og nettopp derfor kan det være viktig å undersøke tematikken nærmere. Det fjerde perspektivet tematiserer hvordan kvalitet former lesernes forventninger, men også hvilke forventninger teksten skaper i lesningens her og nå. Med ordet *dybdeestetisk* signaliseres det at kvalitet spesielt vurderes i henhold til det alvor teksten rommer og måten det språklige utnyttes og aktualiseres på.

Kvalitet knyttet til forventning er en allmenn innsikt, som tidligere trukket fram betones dette i Stortingsmeldingen fra 2003: «Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha (Meld. St. 48 (2002-2003),s. 22). Beck Jørgensen (1989) understreker at kvalitetserfaring og implisitt kvalitetsvurdering «afhenger af forventninger og indsigt» (s. 536). Forventning kan selvsagt ha både negativt og positivt fortegn, eller det kan innebære et ønske om å gjenta en tidligere erfaring eller et håp om en overskridelse av det kjente. Både kvalitet og ikke kvalitet er noe en ut fra erfaring forventer.

Når forventningen kan tenkes som et håp om noe mer, eller om fornyelse, er det en innsikt som håndverkeren ifølge Sennett har skaffet seg gjennom øvelse og repetisjon. Den praksis som finner sted gjennom repetisjonen «has something of the character of a ritual. We have trained our hands in repetition; we are alert rather than bored because we have developed the skill of anticipation» (Sennett, 2008, s. 177). Når forventningen forstås som en ferdighet – hvis innsikt er ritualets – henviser Sennett til teologiens og religionens område: «The repeats are steadying, but in religious practice they are not stale; the celebrant anticipates each time that something important is about to happen» (s. 177). Repetisjon er her ikke en mekanisk gjentakelse, det innebærer tvert imot at noe nytt og uventet kan skje.

I analysen som følger har jeg gitt refleksjonen rundt forventning et særlig fokus, der jeg undersøker særlig to dimensjoner ved forventningen som henger sammen. Den ene

¹⁸² Et kvalitetsperspektiv om estetisk dybde leses fram og utvikles i artikkelen «Mot et mindre språk – om kvalitetsperspektiv, forlagsredaktører og samtidslitteratur» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2013c, s. 177-181).

handler om at et godt verk bør oppfylle sitt fulle potensiale i størst mulig grad. Den andre handler om hvilke forventninger deltakerne har til den gode litteraturen. God litteratur skal ikke bare være godt skrevet, den skal også åpne for kunnskap og eksistensielt alvor.

Språksikkerhet og et litterært seende¹⁸³

En faktor som former utvalgets forventninger er at deltakerne har lest mye. De har en oversikt over samtidens skjønnlitterære prosa, og de med fartstid i utvalget kjenner kanskje til en forfatters tidligere utgivelser – og ikke bare enkeltverkene de er satt til å vurdere.

Forventningene skapes dermed også av en forfatters foregående bok, eller samlede forfatterskap: «Denne boka er litt enklere i all sin absurditet enn den forrige, men jeg likte denne også. Jeg er ikke i tvil» (PD3). Selv om et verk ikke alltid innfrir de forventningene en har, kan det likevel ha høy kvalitet. Forventninger skapes også underveis i lesningen av det enkelte verket. Variasjonen i bøkene utvalget leser synliggjør ganske raskt at ulike bøker møtes med ulike forventninger. Sjanger, en boks profesjonelle inntrykk og så videre påvirker leserens vurderinger hele veien. Som nevnt gjenkjennes amatørforfatteres bøker idet erfaring tilsier at bøkene «blir ofte bedre etter hvert» (PD2).

Konteksten for denne analysen er at verkene som her diskuteres er mer enn gode nok for innkjøp. De er tilfredsstillende både ut fra litterær og sjangermessig kvalitet. Til tross for dette gir deltakerne uttrykk for ambivalens, bøkene skaper gode leseropplevelse så vel som manglende tilfredshet.

- Jeg syntes boka fungerer bra sjangermessig. Den er stort sett språklig sikker, men faktisk ikke helt uten klisjeer. [...] Det som kommer fint fram i boka er motsetningene mellom bokas to karakterer: den praktiske og den mer upraktiske typen. Jeg synes likevel at boka totalt sett, blir tynn. Jo, det er litt tynt dette. (P2).
- Ja, det er tynt. (PD3).
- Jeg tenker det er bra det som er, men det er tynt. (PD2).
- Jeg er enig. Til tross for at det var det en tekst jeg likte å være i. (PD3).
- Det som trekker opp kvaliteten i mine øyne er bokas lakoniske tone. Det gjelder særlig for noen av episodene. Det er dyktig gjort. Som leser skjønner du hva som skjer mellom karakterene uten at alt blir sagt. (PD2).
- Ja. Disse episodene skaper også fine tidsbilder. (PD3).

Både i innhold og form er dialogen mellom deltakernes typisk for denne samtalen. Boka har flere kvaliteter, den er «språklig sikker» og behandler karakterene på en god måte.

Forfatterens dyktighet viser seg også ved at leseren ikke undervurderes. Leserne forstår

183 Ordet seende som er brukt i delkapittelets tittel er hentet fra diskusjonene. Den litt fremmede formen av å verbet se, 'seende', som deltakeren bruker for å uttrykke seg omfatter i både sanseevnen å se, «oppfatte med øyet», men også det å «oppdage». Ordformen brukes også for å beskrive den som «undersøker» og kan se en sak fra flere sider (Se, 2017).

samspeillet mellom karakteren «uten at alt blir sagt» (PD2), og forfatteren evner å skape en god atmosfære i teksten. Det gjør at teksten er god «å være i» (PD3). Deltakernes hyppige bruk av ordene tynn og tynt uttrykker i kontrast til disse kvalitetene en dominerende erfaring av boka, som i sum mangler det en kan fortolke som dybde, substans og kanskje alvor eller en større motstand. Totalt sett erfares boka som nettopp «tynn» (PD2). Samtidig er bruken av disse adjektivene og adverbene nok også uttrykk for en muntlig talemåte. Det litt gjentakende preget som skapes av dette er likevel beholdt for å understreke poengene i analysen. I samtalen utvikles og presiseres forfatterens ferdigheter, det som former verkets kunstneriske kvaliteter. Det finnes et «litterært seende» hos ham: «Det er en forfatter som får til å skrive om hvordan [karakterene] bearbeider tidligere erfaringer de har hatt med hverandre på nåtidsplan i boka» (PD2). Forfatteren viser fram så vel menneskekunnskap som litterær formuleringsevne gjennom den lakoniske tonen som skrives fram: «Dette er dyktig gjort» (PD2).

Til tross for bokas mange kvaliteter er ikke deltakerne helt tilfredse. I diskusjonens fortsettelse blir dette tydeligere formulert, blant annet «ligger det konfliktstoff i teksten som han [forfatteren] kunne gjort mye mer ut av. Når han skriver om noen av stedene som [hovedpersonen] besøker, går han litt mer inn i stoffet» (PD3). Poenget følges opp. I visse partier skjer det noe «som er spennende». Deltakeren ser i noen sekvenser «en hel roman under overflaten», og understreker konklusjonen i diskusjonen: «Han kunne avgjort ha gjort mer ut av dette stoffet i boka. Jeg føler meg litt snytt. Han gir meg bare overflaten av en historie som jeg godt kunne tenkt meg å høre mer om. Men det er samtidig veldig stilsikkert gjort» (PD2).

Deltakerne er samstemte i sine vurderinger av boka. Den har både litterære og språklige kvaliteter, men synes å mangle dybde, det vil si noe som ville ha fått romanen til i større grad å berøre leserne, gi kunnskap og innsikt. Boka har skapt en forventning om at det ville være mulig å formidle en større dybde gjennom verket, at det skulle være mulig for leseren i større grad å komme i berøring med det som ligger «under overflaten» (PD2). Noe kunne gitt dypere innsikt og kunnskap om mellommenneskelige relasjoner, og kanskje kan en formulere det som at deltakerne oppfatter et misforhold mellom den «språklige sikkerheten», det som «er dyktig gjort», og bokas virkning. Verkets språklige utforming er ikke nok til at romanen vurderes som den aller beste.

I diskusjonen ser deltakerne åpenbart muligheter som ikke er utviklet i verket, men som de skulle *ønske* var det. Slik sett vurderer de verket samlet etter forventninger som ikke helt innfris. Mulighetene i verket blir ikke brukt. Deltakerne gir uttrykk for at de føler seg «litt

snytt» (PD2). Her er det et poeng å minne om at dette er et verk som ikke står i fare for å underkjennes. Vissheten om at verket er mer enn godt nok gir rom for å uttrykke ens skuffelse, en kan derfor si at forestillingen om et verk som ikke utnytter sitt potensiale og sine muligheter fører til en svekket oppfatning av verkets samlede kvalitet. Den konkrete skuffelsen deltakerne her gir uttrykk for kan ses i lys av deres forventning om den beste litteraturen. Det gode verket synes også i sterkere grad å bli sammenliknet med det som er best snarere enn det som er svakest. Likevel synes det gode verket og språket å skape forventninger om større dybde og alvor.

Gjenkjennelige trekk i ulike verk. Språk og tematisk alvor

Når utvalget møtes er det for å vurdere et gitt antall bøker. Bøkene som vurderes på samme møte danner også en kontekst som enkelttitlene vurderes innenfor. Det betyr selvsagt ikke at verkene på samme møte kun vurderes komparativt med de verk som er diskutert på dette ene møtet. Det betyr snarere at utvalgsmedlemmene i løpet av møtet også vil se forbindelser mellom verkene de behandler. De kan gjenkjenne tematikker, stilnivåer og oppleve at de har tilnærmet like erfaringer av å lese ulike verk. Samtidig som det enkelte møtet er en kontekst for sammenlikning er det viktig å merke seg at leselista til hvert møte kun inneholder atten bøker, og at disse nødvendigvis også diskuteres i lys av titler som er diskutert på tidligere møter før og etter at de ble utnevnt til utvalgsmedlemmer: «Når man har fått et slikt oppdrag, baserer det seg på at en er en erfaren leser» (PD3).

Den neste samtalen innledes som vanlig av en av deltakerne. Boka som skal vurderes beskrives gjennom et kort handlingsreferat, et innblikk i romanens alvorlige og eksistensielle tematikker og dens skrivemåte. Dette er en «fin og poetisk liten bok. Det er hovedpersonens historie vi i får høre. Den fortelles ikke kronologisk, men gjennom små erindringsstykker» (PD1). Når deltakeren avrunder sin innledning peker hun på at det «er stilen og det poetiske [hun] forbinder med boka» (PD1). Derfor gir det, som deltakeren uttrykker det, «ikke så veldig mye mening å gjenfortelle det på den måten jeg gjør nå. Men jeg synes det er vart, det er fint. Det handler om denne hovedpersonens kamp med egne følelser knyttet til det å skape mening med livet. Dette er veldig fint skildra, synes jeg» (PD1).

I vurderingen finnes et ønske om å yte boka rettferdighet. Å gjenfortelle den ytre handlingen i boka oppleves som reduserende. Dette understreker at måten historien er fortalt på er vesentlig for tekstens kvalitet. I diskusjonens fortsettelse refereres det eksplisitt til romanen som utvalget diskuterte tidligere på møtet (det forrige eksempelet). Som litterær opplevelse har de flere fellestrekk.

- Jeg opplever noe av det samme som jeg gjorde med boka til [x]. (PD3).
- Jeg synes det var en fin bok, en fin leseropplevelse. (PD1).
- Ja, det er fint gjort. Det er en lyrisk roman som likner litt på den romanen vi snakket om tidligere. Den er jo en veldig en språksikker bok. (PD3).
- Ja. (PD1).
- Men samtidig er den lett. En sånn florlett bok. Den likner på forfatterens forrige roman. Jeg vet ikke om du var med på å behandle den? (PD3).

Det er ingen tvil om at bokas kvaliteter gir en «fin leseropplevelse.» Språket vies i diskusjonen stor oppmerksomhet, forfatterstemmen er gjenkjennelig fra tidligere bøker og sammenlikningen med forrige roman peker på det som etter hvert blir kjernen i diskusjonen; lettheten. Det som er investert i tekstens tematikk står ikke helt i stil til det gode språket: «Jeg opplever boka som veldig fin og vår. Samtidig tenker jeg at den kunne investert mer i innholdet. Jeg er likevel ikke i tvil om at boka skal kjøpes inn» (PD3).

Når samtalen avrundes utdypes poengene fra tidligere i diskusjonen samtidig som konklusjonen bekreftes. Forfatteren

- har det som skal til. Det er jo en forfatter som kan skrive. (PD3).
- Ja, det er det. (PD1).
- Men stoffet kunne ha vært skrevet mer ut. (PD3).
- Det kunne det. Jeg tenker særlig på at noen av relasjonene mellom karakterene kunne vært utviklet. Der ligger det et potensial. Jeg ble spesielt nysgjerrig på [X], men lurte på hvorfor han var med når han ble så lite brukt. (PD1).
- Ja, man blir jo fort nysgjerrig på menneskene i denne boka. Han [du nevner] kunne absolutt vært utviklet og bygd ut. Vi kunne fått flere tanker om ham. Det oppstår et tomrom der. Men vi er vel klare på at denne går inn. (PD3).

Diskusjonene om denne boka og den fra forrige eksempel er nesten påfallende like. Når jeg framhever likhetene viser det til et overordnet nivå med liknende erfaringer. Det er selvsagt konkrete forskjeller i bøkens stil, tone og tematikk; der den siste boka beskrives som lett ble boka i forrige eksempel beskrevet som tynn (i betydningen lett). Opplevelsen av boka som lett betones ytterligere med metaforen florlett. Ordet synes å fange den doble, ambivalente lesererfaringen som deltakerne gir uttrykk for. Erfaringen av den «poetiske stilen» og det «språksikre» gjør leseropplevelsen fin, vår og vakker. Utover opplevelsen der og da synes ikke boka å gi leserne så mye, verket har florets – det tynne gassvevde tøystykkets – egenskaper. Selv om florlett gir poetiske konnotasjoner og understreker det vare og stemningsfulle ved verket, går anvendelsen her i retning av at det kan bli tatt av vinden og forsvinne, nærmest uten å sette spor.¹⁸⁴ Det språksikre kan bli *for* språksikkert, det poetiske i en forstand for poetisk. Det lette kan bli for lett. Begge bøkene skaper forventninger og håp

¹⁸⁴ En kan muligens også lese inn en forbindelse med sørgefloret, sløret som man skjuler sin sorg bak, men det går jeg ikke inn i her.

om noe mer – som her handler om en sterkere forbindelse mellom overflate og dybde. Det finnes i den ene boka «en hel roman under overflaten» (PD3) som ikke er utviklet, og i den andre kunne stoffet «vært skrevet mer ut» (PD3), dets «potensial» (PD1) er ikke utnyttet.

Når diskusjonen har konkludert om den siste boka avrundes samtalen ved at en av deltakerne ser for seg hvordan boka kunne fungert i en formidlingssituasjon:

- Når jeg får spørsmål om en kan anbefale god samtidslitteratur som ikke er krim, så skulle jeg ønske at jeg kunne anbefale denne boka, siden den har litterær kvalitet. Men teksten blir vag og kanskje til slutt litt kjedelig. (PD1).
- Det blir litt i vageste laget, men samtidig kommer det plutselig setninger som er kjempefine. Det er en god tekst å være i, likevel føler en seg snytt. Det er litt på samme måte som med den boka vi behandlet tidligere. (PD3).

Det tenkte eksempelet forteller at det finnes en refleksjon i utvalget om at det å vurdere for i kulturrådsammenheng dreier seg om å distribuere den gode eller beste litteraturen til leserne. Det vil si at en bok kan ha kvaliteter for andre også om den ikke helt innfrir, men at det er den beste litteraturen de ønsker å anbefale. I utvalget er den beste litteraturen den som har godt språk og åpner for dypere kunnskap om menneskelige relasjoner. Den som skaper nysgjerrighet og interesse: «Ja, man blir jo fort nysgjerrig på menneskene i denne boka» (PD2). Det handler om innsikt i eksistensielle spørsmål. Hos forfatteren er hovedkarakterens kamp for å skape mening med livet «veldig fint skildra» (PD1).

Det er liten tvil om at språket og verkets språklige utforming er viktige i utvalgets diskusjoner. Ut fra deres mandat er ikke dette overraskende, men det synes verken i denne eller den forrige diskusjonen å avspeile seg et ensidig språkfokus eller en autonomiestetisk tilnærming. Det skyldes at deltakerne i tillegg til språket verdsetter verkets tematiske «konfliktstoff» (PD3) og eksistensielle alvor. Litteraturens tematikk og begrunnelse blir i siste instans ikke litteraturen selv (jfr. Avhandlingens kapittel 1 og 7).

Likheten i måten de to bøkene diskuteres på har gjort det nærliggende å se dem i sammenheng. Deltakerne ønsker å vise at litteraturen skal berøre eksistensielt og gi innsikt om mellommenneskelige relasjoner, noe en kan knytte til en bredere bevegelse i samtiden.¹⁸⁵ En viktig motivasjon (kvalitet) for å lese skjønnlitteratur «is the hope of gaining deeper sense of everyday experience and the shape of social life», sier Felski (Felski, 2008, s. 83). Eksemplene i dette delkapittelet synes å vise at deltakerne har et vesentlig håp om dybde og eksistensielt alvor i litteraturen, uten å gi avkall på dets språklige kvaliteter. Det blikket for sammenhengen mellom språk og tematikk som her betones, og i hvilken grad det poetiske,

185 Se for eksempel Oterholm & Skjerdingstad 2013.

vare språket dominerer eller en språksikker roman får fram «romanen som ligger under», viser alle forventningene som ikke innfris. Slik jeg leser diskusjonene i utvalget er de på den ene siden opptatt av verket og dets potensiale, og på den andre siden lesernes ønske om dybde og alvor. Når det er sagt, har det vært viktig å få fram at et verk også berømmes når det er godt skrevet. Språk og håndverk tematiseres ikke kun i diskusjonene der noe ikke er godt skrevet.

5.9 Nærvær. Et estetisk kvalitetsperspektiv

Innenfor det forrige delkapittelet har jeg undersøkt kvalitet og kvalitetsvurderingene i lys av bøker som er mer enn gode nok for å kjøpes inn til biblioteket. Deltakerne ønsker seg likevel noe mer av disse bøkene. Om de foregående eksemplene anses som god litteratur, men ikke oppleves som tilfredsstillende, anses verket som diskuteres i dette delkapittelet å være det beste. «Jeg var ikke i tvil. Wow for en god bok» (PD1). Dette var en «favoritt i dagens bunke» (PD3).

Når jeg kaller det femte og siste kvalitetsperspektivet i Prosautvalget for et estetisk kvalitetsperspektiv, er det med en antakelse om at estetisk erfaring gjør seg gjeldende i den beste litteraturen. Jeg har identifisert dette perspektivet i materialet på grunnlag av en forventning om at god kunst- og kunsterfaring ofte springer ut fra at den yter leseren eller betrakteren motstand. Motstand kan selvsagt komme til uttrykk på ulike måter og nivåer i lesning av ulike verk. En bok kan være krevende å lese ut fra dens form eller tematikk. Den kan være sjokkerende, fremmed eller utfordrende intellektuelt så vel som emosjonelt. Hva som yter motstand vil også variere med leserens situasjon og kompetanse. Her er det generelle poenget det sentrale, nemlig at motstand synes viktig for å aktualisere en erfaring av kvalitet.

Når jeg kaller perspektivet for et estetisk kvalitetsperspektiv henviser jeg til Deweys konsepsjon av estetisk erfaring. Fordi hans forståelse av estetisk erfaring virker særlig relevant for denne analysen, kan det derfor være verdt å minne kort om denne. Erfaringen starter fra en fase med likevekt og utvikles gjennom den motstand som oppstår når en møter verden. Den særlig konsentrerte erfaringen som Dewey kaller estetisk kan oppstå fordi erfaringen fullbyrdes uten hindringer. I erfaringsprosessen gjennomgår leseren/betrakteren liknende prosesser som kunstneren selv: erfaringen tilegnes og blir betrakterens egen (Dewey, 2008, s. 60). Når bevegelsen i lesehandlingen fullbyrdes og får falle til ro uten avbrytelse, åpner den estetiske erfaringen for endring, utvikling og vekst (Dewey, 2008, s. 122). Leserens blir mer nærværende og til stede i sitt eget liv,

Kvalitet som nærvær

Utgangspunktet for denne analysen er en diskusjon av et verk der avgjørelsen om innkjøp er enkel. Det betyr at jeg i dette delkapittelet har konsentrert analysen rundt innlegget til en av deltakerne. Valget har gitt muligheten for helhetlige resonnementer om et litterært verks estetiske erfaring og virkning. Slik inngår det i avhandlingens overordnede argument om at den estetiske erfaringen er vesentlig for at noe oppfattes som kvalitet.¹⁸⁶

Samtalen innledes med at deltakeren kort forteller om hva boka handler om, hvem som er de sentrale karakterene i romanen før han sier noe om sin egen leseropplevelse: «[Boka] handler om forholdet mellom to mennesker og maktbalansen mellom dem. Etter hvert skjønner jeg at [personen] som har synvinkelen i romanen, slett ikke er en person en skal ha eller har sympati for. [Personen] er veldig invaderende» (PD3).

Etter at bokas handling og tematikk er presentert, er det bokas skrivestil som danner utgangspunktet for en refleksjon om litterær kvalitet. Jeg har valgt å lese det deltakeren sier i det følgende som et narrativ, det vil si som et forløp av en romans virkning og hvordan den virkningen synes å utvide deltakerens oppfatning av litterær kvalitet. At det som fortelles leses som et utviklingsforløp er viktig for å forstå den videre lesningen, ikke minst fordi deltakeren til å begynne med ikke synes å mene at boka er god. Boka har

en litt spesiell stil. Det er blanklinjer hele veien og mange setninger som står for seg selv, helt alene. Det er gjort på samme måte gjennom hele boka. [...] Stilen i boka er høytidelig. Det er lagt mye tyngde i enkeltsetningene. I begynnelsen hang jeg meg litt opp i det. (PD3).

Deltakeren oppfatter stilen i boka som både «spesiell» og «høytidelig» og kanskje også uvant: «I begynnelsen hang jeg meg litt opp i det» (PD3). Stilen beskrives også ved hjelp av ordet «tyngde». Enkeltsetningene oppleves som tunge på flere måter, i betydningen megetsigende og i den forstand at de er fortattede. Adjektivet farger også erfaringen, som nærmest erfares som fysisk. Det at deltakeren bruker ordet «blanklinjer [blankvers]» for å betegne stilen viser også at verket oppfattes å ha en poetisk stil, de påfølgende setningene om tyngde gir assosiasjoner i samme retning. I refleksjonen som følger spør deltakeren seg imidlertid om denne poetiske stilen fungerer. Er den valgte skrivestilen «nødvendig? Kunne ikke mange av de lengre partiene og [enkelt]setningene vært slått sammen?» (PD3). I fortsettelsen utdypes refleksjonen om stilens virkning før sekvensen avrundes.

¹⁸⁶ Analysen i dette delkapittelet er inspirert av Drude von der Fehrs lesning av Jon Fosses roman *Melancholia* (se Fehr, 2008, 2013).

Det er her selvsagt et poeng at dette er refleksjoner som skjer i etterkant av selve lesningen. Formuleringene kan også være preget av den muntlige sammenhengen den inngår i.

Jeg føler meg ambivalent til denne stilen. Det ene øyeblikket synes jeg den gir meg veldig mye motstand, mens andre ganger er den veldig effektiv. Etter hvert skjønner jeg at stilen har fått meg til å lese så sakte som jeg kanskje bør. Det er interessant å oppdage at en stil som irriterte meg litt, fikk meg til å sette ned tempoet. Etter hvert begynte jeg å sette pris på den. Det er noe med denne teksten – det er et nærvær der som gjør meg nysgjerrig på det som skal komme. (PD3).

Stilen skaper ambivalens. Det er usikkert hvordan den skal vurderes. Motstanden og utfordringen den skaper hos leseren er ikke udelt positivt. Det er nesten for «mye motstand», så mye at erfaringen ikke blir god. Stilen har samtidig virkning, sågar stor virkning. Den er «veldig effektiv». Gradvis oppstår en forståelse av virkningen. Stilen, som til å begynne med synes å være et hinder for tekstens virkning, dens framdrift og mening, fører etter hvert til både framdrift og mening.

I en slik fortolkning viser ordparet «motstand» og «effektiv» til det som regulerer tekstens leserytme og bevegelse framover. Begrepenes konnotasjoner tilfører også andre betydninger, men det er ikke det viktige her. Motstanden synes å utgjøre selve forutsetningen for tekstens effekt og virkning. Romanen endrer deltakerens lesetempo og rytme. Når det oppstår ambivalens, er det fordi bevegelsen bremses eller stanses, for så å starte opp igjen, den skyldes med andre ord tekstens sansemessige effekter. Tekstens rytme, det spesielle oppsettet, oppfattes å bære et imperativ. Det høytidelige og fortettede uttrykket (setningenes tyngde) «fikk meg til å lese så sakte som jeg kanskje bør» (PD3). Kanskje kan en anta at denne romanen får deltakeren til å lese saktere enn han bruker når han leser en roman, eller at den får ham til å lese saktere enn han normalt ville gjøre i utvalgssammenheng. Etter hvert synes deltakeren å venne seg til den skrivemåten som først skapte irritasjon og ambivalens. Den gradvise bevisstheten om at stilen endrer lesetempoet leder til en aksept der deltakeren ser verdien i tekstens utforming: «etter hvert begynte jeg å sette pris på det» (PD3). Leseopplevelsen skaper ikke lenger irritasjon. Balansen mellom tekst og leser synes gjenopprettet. Skrivemåten i romanen skaper en puls, som etter hvert faller til ro.

Innlegget avsluttes ved det jeg forstår som romanens helt sentrale virkning på deltakeren: romanen skaper «et nærvær» (PD3). «Det er noe med denne teksten – det er et nærvær der som gjør meg nysgjerrig på det som skal komme» (PD3). Hva som er betyningsfullt for deltakeren ved «dette noe» formuleres med ordet nærvær. Her er det viktig å understreke at begrepet nærvær selvsagt er et komplekst begrep med mange betydninger

innenfor ulike fagtradisjoner. Nærvær forstår jeg i denne sammenhengen som leserens opplevelse av økt tilstedeværelse i form av skjerpet bevissthet, oppmerksomhet og vitalitet.

Fortolket på denne måten synes deltakeren på en presis måte å gå i dialog med beskrivelsen av den estetiske erfaringen innenfor den pragmatiske tradisjonen. Kvalitetsopplevelsen som artikuleres synes nesten skjematisk å kunne beskrives i tråd med fasene i den fullbyrdede erfaringen hos Dewey, gitt at erfaringen der er en bevegelse som starter med likevekt og fullbyrdes i en ny balanse gjennom en rekonstruksjon av erfaringen. Bevegelsen fører med tiden til forandring og vekst.

Den estetiske erfaringens virkning er å gjøre nærværende: «Det å persipere et estetisk objekt medfører at en føler seg nærmere seg selv og sitt eget liv», sier Fehr (Fehr, 2008, s. 82). Når Fehr utdyper dette poenget understreker hun den estetiske erfaringen som noe som tilhører situasjonens og øyeblikkets her og nå. Fornemmelseserfaringen er kun til stede som mulighet, men er likevel en substansiell erfaring (s. 79):¹⁸⁷

Subjektet som erfarer kunsten [...] fornemmer sin egen eksistens i verden. I og med at fornemmelsen har en aktualiseringseffekt – jeg blir tydelig nærværende for meg selv – har fornemmelsen en indeksiell side. Men fornemmelsen aktualiseres bare som nærvær, ikke som mening. (s. 82).

At fornemmelsen bare aktualiseres som nærvær, ikke som mening, betyr at erfaringen der og da ikke kan ha et formål om bruk utover det å erfare dette nærværet. Slik deltakeren artikulerer sin kvalitetserfaring synes den presist å formulere en erfaring som er substansiell, men som henviser til en *framtidig* aktualisering.

I sitt innlegg har deltakeren hele veien et blikk på seg selv og sine egne reaksjoner på teksten, og hvordan de utvikles og fordypes. Han ender opp med en anerkjennelse av romanens skrivemåte, og uttrykker umiddelbart etter denne erkjennelsen og anerkjennelsen av skrivemåten: «Det er noe med denne teksten». Deretter, når dette «noe» ved teksten skal beskrives, gjøres det gjennom en tidserfaring som forbinder nærværet, her og nå, med det kommende. Det nærmeste deltakeren kommer i å artikulere det nærværet romanen har skapt, er nysgjerrighet for det som skal komme, en erfaring som kan fortolkes som en særlig opplevelse av tid.

187 I sine arbeider med Jon Fosses forfatterskap har Fehr, særlig i sine lesninger av verket *Melancholia*, pekt på sammenhengen mellom den pragmatiske estetikken, kroppen og den kvalitative erfaringen som litteraturen skaper. Fehr viser i sine analyser hvordan Fosses affektive og patetiske stil skaper en opplevelse av kroppslig nærvær (2008, s. 130). Det viktige er «at den umiddelbare kvaliteten i den estetiske erfaringen fremprovoserer et nærvær, og at dette nærværet bærer med seg en fornemmelse av tro og at noe utenfor oss selv – en realitet som kanskje ikke er helt fremmed for oss» (Fehr, 2008, s. 132).

Den estetiske erfaringen produserer en subjektiv tidsfaring der kvalitet knyttes til det å eksistere som mulighet. Fredrik Tygstrup (2016) skriver i sin artikkel «Kultur, kvalitet og menneskelig tid» om to ulike måter å tenke relasjonen mellom nåtid og framtid på.

Den første konsoliderer den aktuelle tendens, trækker nutiden ind i fremtiden, mens den anden vil åpne for det, der kunne være et fremtidigt potentiale, i nutiden. At tænke fremtiden som en optimeret nutid eller som et potentiale for noget anderledes, der er til stede i nuet. For den sidste skulle erfaringen vendes fremad i en forventning. For den første knyttes forventningen til optimeringen af den allerede gjorte erfaring (Tygstrup, 2016, s. 29).

Den erfaringen som åpner for et framtidig potensiale i nåtiden relaterer Tygstrup til dannelsesstradisjonens måte å produsere tid på. Det dreier seg om «at skabe en åben horisont» Spørsmålet om framtid er et spørsmål om mulighet, «om potentialitet». Den andre relaterer han til det han ser som samtidens (teknologiens) stadig mere kommersielle produksjon av menneskelig tid. Her dreier det seg motsatt om å konstruere «en efterspørgsel, der endnu ikke selv ved, at den er til stede», om å «konsolidere et nu som framtidig ideal» (s. 29). Framtiden fylles i den forstand allerede i nået.

Slik jeg leser deltakerens refleksjoner omkring den leseropplevelsen romanen skaper, der nærværet oppfattes som mulighet, gir de interessante innblikk i tenkningen omkring kvalitet og erfaring av tid. Dette synes som vesentlige refleksjoner for flere av utvalgene i avhandlingen, ikke minst fordi tenkemåtene aktualiserer eller re-aktualiserer spørsmålet om dannelse.

Det særlig interessante i min sammenheng er at erfaringen «framtid som ikke-optimalisert potensial i nåtid» synes å lede til en endret *lesemåte* og en utvidet forståelse av hva litterær kvalitet kan være. Avslutningsvis skal jeg utdype dette poenget, før jeg knytter deltakerens uttalelse med en av de andre deltakernes i samtalen. Når deltakeren fortsetter sitt resonnement i samtalen utdypes refleksjonen i det foregående:

Jeg tenkte mye på den stilen. Jeg tenkte at dette er jo ikke gode setninger, de gir motstand. Til slutt måtte jeg bare tenke at dette kanskje ikke var en litterær opplevelse som direkte er knyttet til språket som godt. Ah, hvordan skal jeg få sagt det? Jeg har kanskje sagt det allerede. Boka virker som om den er bevisst litt dårlig skrevet, eller? Men det er det som er med på å skape opplevelsen som jeg synes er spennende. Særlig fordi jeg tidligere var opptatt av gode setninger. (PD3).

Uttalelsen kan fortolkes som en prosess der ulike syn på kvalitet brynes mot hverandre. Hos deltakeren ser vi en endring eller en utdypet forståelse av litterær kvalitet. Endringen som inntreffer er tydelig markert med henvisning til tidligere betraktninger om kvalitet, idet deltakeren tidligere var opptatt av kvalitet som «gode setninger» og får forestillingen endret

fordi setningene i denne romanen ikke er «gode setninger» (PD3). Om gode setninger har vært et dominerende kriterium for kvalitet og litterær kvalitet ofte forbindes med språklig kvalitet, reforhandles perspektivet. Det er tolknings skjemaet som i møtet med romanen ser ut til å revideres.

I det siste utdraget som er sitert oppstår det hos deltakeren en frustrasjon over hvor vanskelig det er å artikulere disse spørsmålene om kvalitet: «Ah, hvordan skal jeg få sagt det? Jeg har kanskje sagt det allerede» (PD3). Fra å spørre om hvordan kvaliteten skal kunne utsies, stilles det i neste øyeblikk spørsmål om det alt er utsagt. Det paradoksale er at det som ennå ikke er mulig kanskje allerede har hendt. Uten å overdrive poenget er det fristende å lese det som sies som en konkret gjentakelse av den nærværserfaring teksten skaper. Mellom spørsmålet: Hvordan skal jeg få sagt det? og antakelsen om at det alt er sagt, finnes en glippe der nærværet aktualiseres og erfaringen re-aktualiseres. Den re-aktualiseringen som skjer leder direkte til en endret måte å tenke om kvalitet og egne preferanser på. Det at setningene kan tenkes som «bevisst litt dårlig skrevet» blir vesentlig for at kvalitetsopplevelsen får mening, men også at den kan begrunnes. Samtidig er det også dette «som er med på å skape opplevelsen som jeg synes er spennende» (PD3). Opplevelsen som vekker nysgjerrighet spilles ut over flere dimensjoner: på romanens plan og på det som handler om egen utvikling av kvalitetsforståelse. Gjennom romanen har deltakeren endret sin forståelse av hva som er godt, eller sett en annen måte å nærme seg kvalitetsspørsmålet på. Opplevelsen av nærvær er transformert inn i en brukssammenheng som er meningsfull.

I kapittel 5.7, om det medrivende, knyttet jeg den oppslukende og forførende leseropplevelsen til en kriminalroman. Deltakerens opplevelse og estetiske nærværserfaring, slik det er beskrevet i denne siste analysen, synes å være av en annen type. Her skapes nærværserfaringen (som innlevelse) gjennom språket og romanens stil. Med Felski kan en si at det finnes en «possibility of an emotional, even erotic cathexis onto the sounds and surfaces of words. Here language is not a hurdle to be vaulted over in the pursuit of pleasure, but the essential means to achieving it» (Felski, 2008). Eksempelet blir også en illustrasjon på at det er vanskelig å isolere den medrivende erfaringen til underholdningsromanen. «The experience of being wrapped up in a novel or a film – whether 'high' or 'low' confounds our deeply held beliefs about the rationality and autonomy of a person» (Felski, 2008, s. 51). Utvalgets diskusjoner synes samlet sett å problematisere en enkel forståelse av innlevelse og litterær estetisk erfaring.

Hittil i dette delkapittelet har jeg gjengitt en av deltakernes leseropplevelse og refleksjoner. Den utvidede oppfatningen av kvalitet er grunnlaget for diskusjonen når

samtalen om boka avrundes. Stilen som tidligere har gitt motstand (det dårlige språket) forstås som uttrykk for en forfatters bevissthet om språket, og i forlengelsen av dette som et kvalitetskriterium. Det 'ikke-litterære' har nærmest gjennom dette blitt det mest 'litterære'.

- Jeg er enig med deg. Romanen oppleves noen ganger bevisst ikke-litterær. Men det er kompetent – fordi det er bevisst. (PD1).
- Ja, det er bevisst. (PD3).
- Det er det som skiller det ut fra andre bøker. (PD1).
- Dét sammen med det som gjør at forholdet mellom de to karakterene blir veldig intenst. (PD3).
- Og når språket som her er formet for bevisst å gi motstand, bevisst for ikke å være 'flinkt', synes jeg det er godt gjort. (PD1).
- Godt gjort og interessant. (PD3).¹⁸⁸

I deltakernes samtale forbindes argumentasjonen for verkets kvalitet med forfatterens ferdigheter. Det som her skiller det beste verket fra andre bøker er forfatterens bevissthet og kontroll over hva hun gjør. En slik bevissthet om virkemidler og håndverk er selvsagt en del av tekstens samlede virkning som deltakerne diskuterer seg fram til.

Jeg innledet kapittelet ved å peke på at deltakerne var samstemte i at dette var en av de beste bøkene. Innenfor den samtalebaserte vurderingen har en gjenfortelling som den deltakeren innledet med, flere funksjoner. Jeg skal her avslutningsvis kommentere noen av dem med utgangspunkt i samtalepartnerens respons på den innledende sekvensen:

Det er interessant at når du gjenforteller, så husker jeg hvordan min motvilje mot [hovedpersonen i teksten] vokste frem under lesningen. Jeg husker hvordan den litt fragmenterte stilen gjorde at jeg måtte lese sakte. Det er helt utrolig hvordan boka kan viskes ut av sinnet etter to måneder. [...] Men jeg husker at jeg likte den godt. At jeg syntes at det er virkelig godt gjennomført med oppbygningen av den karakteren. Jeg husker at jeg var ikke i tvil. Wow bra, en god bok. (PD1).

Gjenfortellingen av verkene har en konkret funksjon ved at det gjør verket present i situasjonen. I en sammenheng der lese mengden konstant er stor, er samtalen viktig for å hente fram og gjøre bøkene presente. Ett av utvalgsmedlemmene peker nettopp på dette og ser på det at boka «glemmes» som et naturlig resultat av vurderingsarbeidets ytre rammer: «To måneder og 12 andre bøker, pluss, pluss» (PD2). Gjennom deltakerens gjenfortelling aktualiseres samtalepartnerens lesning. Dels som et minne om stilen og dens virkning, «du måtte lese sakte», dels som en helhetlig erfaring, «godt gjennomført», og ikke minst viktig i denne sammenhengen, et minne om hvor sikker hun var på at boka var god. «Jeg husker at jeg

188 Diskusjonen om kvaliteten ved det å skrive «bevisst» ikke-litterært er ikke ny i norsk sammenheng innenfor vurdering av norsk samtids litteratur. En sentral tekst er her Eirik Vassendens *Den store overflaten* fra 2004. Se også Henning Hagerups anmeldelse av Vassendens bok i *Klassekampen* (Hagerup, 2004).

var ikke i tvil. Wov bra, en god bok» (PD1). Det å gjenfortelle bøkene får dermed en viktig formidlende funksjon i arbeidet. Når deltakeren som har hovedinnlegget i denne diskusjonen formulerer seg på en måte som også leder til en kvalitativ opplevelse hos de andre i utvalget, kommuniseres kvalitet ved at det utvikles et argument for kvalitet gjennom refleksjoner om og re-aktualisering av romanen, og ved at gjenfortellingen blir en formidling av bokas kvalitet.

5.10 Nødvendighet og objektivitet, erfaring og åpenhet

Dette kapittelet har tatt for seg Prosautvalgets fem kvalitetsperspektiver, slik de har formet deres kulturpolitiske mandat. Hensikten med deres praksis er å se om boka holder et visst språklig og litterært nivå, og slik kvalitetssikre litteraturen som kjøpes inn til bibliotekene.

Utvalgets praksis preges av at kvalitetsvurderingene skal kunne begrunnes og argumenteres for. Det forventes en objektiv tilnærming til vurderingen. Diskusjonene er gjennomgående komparative og praktiske, med en formening om at hva som er gjeldende standard er en viktig del av vurderingens situasjonelle utgangspunkt. Om utvalget er verkorienterte i sine vurderinger er også den opplevelsesmessige siden av litteraturen vesentlig for at noe oppfattes å ha kvalitet.

I samtalene og diskusjonene om det utvalget ser på som de beste bøkene handler det om litteraturens virkning og om estetiske erfaring, men det viser seg også i en søken etter å komme tettere på et større eksistensielt alvor. En kunne betegne det som et ønske om anskuelse. I de beste bøkene kan en erfare en nødvendighet i teksten som er sjelden. Gruppas diskusjon av kriteriet nødvendighet peker på behovet for et språk en kan bruke for å uttrykke seg om det som er virkelig godt, et språk som er mer metaforisk enn begrunnende.

Et vesentlig trekk ved utvalgets diskusjoner handler om samtalens betydning for vurderingen – det er her den enkeltes vurderinger og kriteriene de anvender prøves ut. Det er her lesningens intensjon om å vurdere for å se om verkene holder et visst nivå manifesterer seg i nødvendigheten av å begrunne sine standpunkter. For så å komme til en omforent enighet fordres argumentasjon og begrunnelser. I denne prosessen får håndverk og håndverkskriterier et særlig fokus. Det er også i diskusjonene det dynamiske forholdet mellom åpenhet og erfaring spiller seg ut: en må bruke sin erfaring fra den sammenhengen en er satt til å vurdere. En må både vurdere etter gjeldende standard og se til at en ikke blir «sittende som en matlei gruppe» (PD4). Bevissthet om dette peker på en forpliktelse som forvaltere.

Tematikken omkring samtalens betydning for vurderingsarbeidet er sentral for alle gruppernes arbeid, og den vil derfor utdypes i kapittel 8 der gruppene sammenliknes.

Kapittel 6. Å se noe nytt. Lyrikkutvalgets vurdering av litteratur i praksis

6.1 Arbeidets betingelser. En innledning

I innledningen til kapitlene om Kulturrådets to skjønnlitterære vurderingsutvalg ble det gitt en mer generell presentasjon av den skjønnlitterære innkjøpsordningen for voksne. Å oppfylle innkjøpsordningens verdier og intensjoner innenfor Kulturrådets overordnede rammeverk er Lyrikkutvalgets oppgave. Hensikten med Lyrikkutvalgets vurderinger er å avgjøre hva som er godt nok for å kjøpes inn til bibliotekene, mandatet er med andre ord som for Prosautvalget å si nei til de verker det samlet sett mener ikke oppfyller standarden for innkjøp. Avslaget begrunnes ut fra om bøkene har tilfredsstillende sjangermessig eller litterær kvalitet (Freihow, 2001).

Prosedyrer og arbeidsmåter er mye det samme i vurderingsutvalget for lyrikk som det som arbeider med prosa. Noen faktorer gjør likevel utvalgene ulike. Det ene er selvsagt at materialet er et annet. Som et utvalg med lyrikk som spesialområde, vurderer det siste års lyrikkutgivelser som norske forlag har meldt på til innkjøpsordningen. I utvalgets leseportefølje finnes den samtidslyrikken som er skrevet originalt på norsk, og den oversatte, eller gjendiktede, så vel nyoversettelser som mer samtidige tekster. Av og til vurderes også gjendiktet dramatik (Norsk kulturråd, 2012). En annen forskjell dreier seg om hvem som sitter i utvalget. Til det utvalget som har bidratt til mitt materiale ble medlemmene foreslått av Nasjonalt fagråd for de nordiske instituttene ved universitet og høyskoler, Kritikerlaget og Den norske Forfatterforening. Det innebar at den akademiske, litteraturfaglige kompetansen var høy i utvalget. Vurderingsutvalget for lyrikk møtes heller ikke så ofte som Prosautvalget (Kaasa, 2009c, s. 32). Tittelantallet utvalget leser anslås av gruppa selv til omtrent «80 bøker pr. år» (LD3), antall bøker som leses er dermed færre enn i Prosautvalget.

I Lyrikkutvalget sitter tre medlemmer. Her leser alle i utvalget alle bøkene, og diskusjonen og møtet er organisert på følgende måte: Først presenteres hver av bøkene av et av utvalgets medlemmer, deretter holder de to andre sine innlegg etter tur. Innleggene danner grunnlaget for utvalgets påfølgende diskusjon og samtale.

Før jeg kommer til analysen av de fem kvalitetsperspektivene i Lyrikkutvalgets materiale, vil jeg kort presenteres dets arbeid i lys av gruppas refleksjon over sitt mandat og hvordan de forstår og ser på innkjøpsordningen og hvordan de vurderer arbeidet i lys av

denne. Sammen med denne korte beskrivelsen vil det følgende gi bakgrunn for hvordan utvalget arbeider og for de videre analysene.

6.2 Mandat og innkjøpsordningens verdi

Utvalget er i sine samtaler tydelige på at deres vurderingsarbeid ligger til Kulturrådet. Det at medlemmene er foreslått av ulike organisasjoner betyr ikke at de oppfatter at de spesifikt representerer den ene eller den andre organisasjonen: «Selv om vi er foreslått av ulike organisasjoner, er vi samtidig våre egne representanter. Vi svarer ikke til dem. Oppdraget vi forvalter er Kulturrådets.» (LD3). Målsettingen med arbeidet er å sørge for at gode bøker når ut: «Folk skal få tilgang på gode bøker her til lands – på bibliotekene rundt omkring i hele landet.» (LD3). Lyrikkutvalget ser sitt arbeid som et bidrag til å realisere verdiene som ligger i innkjøpsordningen. Det at utvalget ser på seg selv som forvaltere signaliserer hva de er forpliktet til, hva de er opptatt av å være bevisst på i sitt arbeid. I ideen om forvaltning ligger også tanken om at en leser på vegne av andre. Med dette følger for eksempel, som en av deltakerne formulerer det, et ansvar om å ikke opptre som «moraldommer» (LD2). Dette er et av de punktene jeg utdypet nedenfor.

En sentral verdi ved litteraturen slik det kommer til uttrykk i Lyrikkutvalget kan knyttet til en dannelsesstanke og særlig verdien frihet. Med Kulturrådets historikk som representant for en klassisk dannelsesstanke, der «det uttalte målet var å heve det åndelige nivået i befolkningen», kan det være verdt å utdype dette punktet noe (Fidjestøl, 2015b; NOU 2013: 4).

Den gode litteraturen er i utvalget forbundet med en verdi som frihet – litteraturens emansipatoriske funksjon. Frihet knyttes av en av deltakerne i diskusjonen både til forfatteren og til leseren. Om dannelse kan forstås i en idealistisk tradisjon handler det ikke om oppdragelse. Ett av medlemmene i utvalget forbinder den tanken han ser hos noen politikere med at «litteraturen skal gjøre leseren til et klokt, forstandig og godt menneske» med oppdragerfunksjonen i den tidligere barnelitteraturen: «Det blir omtrent som barnelitteraturen på femtitallet. Bøkene skulle være til for at folk skulle bli snille» (LD3).

Han fortsetter. «Målsettingen bør heller være motsatt: Litteraturen er til for å gjøre folk til noen småjævler!» (LD3).¹⁸⁹ Litteraturen gjør ikke nødvendigvis leserne til bedre mennesker. Det som sies kan snarere fortolkes som at litteraturen kan gjøre leseren til et selvstendig, kritisk menneske i den forstand at det ikke innordner seg. Litteraturens kvalitet og

¹⁸⁹ Dette er sagt med glimt i øyet.

verdi ligger ikke i oppdragelse og moral, men i det en kan forstå som dens emansipatoriske potensial. Men disse litteraturens verdier knyttet til frihet og utvikling retter seg ikke bare mot leseren. Også kunstneren må ha frihet. Når deltakerne kommer tilbake til tematikken som er behandlet over knyttes frihet til autonomiestetikkens opprinnelige, ideologiske grunnlag: «Det autonome litteraturbegrepet var i utgangspunktet knytta til revolusjonen. I kunsten kunne du gjøre ting som du ikke kunne gjøre andre steder» (LD3). En presisering er viktig. Det er her ikke snakk om at tradisjonen ikke er viktig. Dette punktet kommer jeg tilbake til (se avhandlingens kapittel 6.4).

Innkjøpsordningen anses av deltakerne ikke bare som viktig for leseren, som får tilgang på god litteratur, men også forfatterne og den norske litteraturen i sin helhet. Bak dette siste punktet ligger tankegangen om at en bred og mangfoldig litteraturproduksjon vil kunne skape grobunn for den beste litteraturen: «Da er det spørsmål om man for å sikre kvalitet må ha en stor underskog. Skal det være noen gode, må det være en underskog av forfattere som ikke er så gode» (LD3). Den generelle ideen er gjenkjennelig fra andre områder: «Det er jo også en tankegang i idretten» (LD1). For å kunne utvikle den norske lyrikken må det finnes en viss produksjon: «Man må ha et visst volum for at man skal kunne snakke om norsk lyrikk» (LD2). Diskusjonene viser at det i utvalget finnes en bevissthet både om at de vurderer estetisk kvalitet og at de gjør det innenfor et kulturpolitisk rammeverk med en historikk. Da innkjøpsordningen ble opprettet var nettopp et viktig mål å øke antall utgivelser av norsk litteratur samt, som Alfred Fidjestøl skriver, «å øke sansen for kvalitet» (Fidjestøl, 2015b).¹⁹⁰

Som nevnt knytter deltakerne an til at deres praksis er å forvalte. Her vil jeg utdype problematikken knyttet til det å lese på vegne av andre og dermed hva det vil si å vurdere godt i denne sammenhengen. To eksempler er illustrerende. Det første er forbundet med vurdering av litteraturens tematikk, det andre med evnen til å se talent og et mulig forfatterskap i et verk.

Som jeg har redegjort for i presentasjonen av innkjøpsordningene, var det viktig at ordningene ikke skulle være et statlig sensurorgan. Staten skulle ikke blande seg inn i litteraturens innhold og tematikk. Et dilemma som oppstår av dette er at det i praktisk vurdering er vanskelig å skille mellom det estetiske og det innholdsmessige i en litterær tekst.

Jeg kan oppleve at det er problematisk å lese en bok der man virkelig får piggene ut i forhold til innholdet. Da er det vanskelig å tenke at dette er et estetisk objekt som ikke har noen ting med innholdet å gjøre. Det er noe som i hvert fall spiller inn i forhold til mitt

190 I Stortingsproposisjonen som behandlet opprettelsen av Norsk Kulturfond het det: «I en spesiell særstilling står litteraturen på grunn av den krise utgivelse og omsetning av norsk skjønnlitteratur synes å være inne i [...] Opprettholdelse av en norsk originallitteratur [er] en av de viktigste forutsetninger for at norsk kultur skal kunne overleve [...]» (St, prp. nr. 1, Tillegg nr. 1 (1964-65) om Norsk kulturfond, gjengitt etter Freihow, 2001, s. 15)

personlige forhold til boka. Men jeg kan jo ikke sitte og være moraldommer. (LD2).

Anerkjenner en at det å lese litteratur kan være sjokkerende, voldsomt og av og til dermed også utfordre den enkeltes egne verdier blir det viktig å holde ens egne «moralske» vurderinger i sjakk. Det at litteratur også er bærer av verdier en ikke synes om, er noe en må forholde seg til og håndtere i den profesjonelle vurderingen. Det settes kanskje særlig på spissen når en vurderer kvalitet for Kulturrådet. Et underliggende spørsmål som reises er det nesten klassiske spørsmålet knyttet til estetisk kvalitet og etikk: «En side ved kvalitetsbegrepet har med verdier å gjøre. Hvordan man enn snur og vender på det, har vurdering en slags politisk og etisk side. Hvis en bok er uetisk eller kolporterer uetiske verdier, er det da kvalitet? Det kan være problematisk, det området der» (LD3). I utvalget gir ikke medlemmene et enkelt svar: «Det eneste man kan gjøre da er å være bevisst på at det er en problematikk» (LD1). Det som her aktualiseres er for så vidt kjente problemstillinger som en møter når en vurderer estetiske uttrykk. Kittang (2009) formulerer det slik: «Er ei bok verdifull dersom den på ein kunstnarleg suveren måte formidlar eit forkasteleg menneskesyn? Kan gode moralske kvalitetar tilsvarande vege opp dårlege estetiske?» (s. 84).

Om deltakernes egne kvalitetspreferanser kan utfordres av litteraturens innhold kan den også det av dens «uttrykksmåte»: For en av deltakerne har det å gjøre med «at du har stor frihet sjangermessig, sub-sjangermessig innenfor lyrikken» (LD3). Fordi sjangermangfoldet er stort i lyrikken er stort blir ens egne preferanser stadig utfordret: Mangfoldet i uttrykksmåter bidrar også til at «vi må akseptere [bøker] som vi ikke er så begeistra for. Vi må se at det finnes noen kvaliteter i litteratur som vi ikke ville ha lest om vi ikke hadde sittet i dette utvalget. At det finnes kvaliteter ved ulike måter å skrive litteratur på» (LD3). Bak dette ligger det kanskje også en tanke om at en kan være blind for egne preferanser. Som en av deltakerne sier om en bok de har hatt oppe til diskusjon. «[Noen] dikt representerer jo også en annen poetisk tradisjon. Noe som kan gjøre oss blinde» (LD1).

Denne delen av diskusjonen i utvalget avrundes med en mer generell betraktning om skjønnsutøvelsen har en pris: «Det er klart du kan ta feil, ikke sant. Det er det jo helt åpenbart at man kan gjøre, det kan man gjøre i de fleste henseende, men stort sett gjør man det ikke» (LD3). En måte å forstå hva det vil si å vurdere «feil» på, er at en ikke er seg bevisst at vurderingen kan utøves på et personlig eller privat idémessig grunnlag. Et helt annet eksempel, der en kan risikere å trå feil, er om en ikke oppdager talent, eller at en ikke ser et kommende forfatterskap i en diktsamling.

Det følgende eksempelet utdyper dette og forteller samtidig også noe om den betydning utvalget tillegger innkjøpsordningen som tilrettelegger for gode forfatterskap.

En av deltakerne trekker fram en forfatter og et forfatterskap som «må være det beste eksempel på at innkjøpsordningen fungerer – for hvis du leser den første boka hans, er den jo fryktelig dårlig» (LD3). Når deltakeren fortsetter peker han på at noen må ha sett kvaliteter i den første boka.

Det må ha vært et forlag som mente den var litt 'genial', som så et talent i den boka og meldte den på til innkjøpsordningen. Når [forfatteren] senere får skrevet seg 'varm' og ugitt en rekke bøker blir han fryktelig god og vesentlig. Dette forfatterskapet må kunne anføres på kontoen for at norsk kulturpolitikk fungerer med å få frem enere, synes jeg. (LD3).

Deltakeren sier noe om kulturpolitikken og innkjøpsordningens fortreffelighet når den fungerer på sitt beste, samtidig som det forteller noe om skjønnsutøvelse på sitt beste. To poeng vektlegges her; det første peker på at innkjøpsordningen skaper et rom for å utvikle forfatterskap, da kvalitet (eneren) ikke nødvendigvis viser seg i en debutbok eller et enkeltverk, det andre forteller noe om hva som synes viktig ved god skjønnsutøvelse.

Det overordnede spørsmålet en kan stille er hvorfor et verk som satt på spissen beskrives som «fryktelig dårlig» likevel først utgis av forlaget og deretter blir påmeldt innkjøpsordningen, for så å bli kjøpt inn. Et svar er at den kvalitative gode vurderingen i visse sammenhenger paradoksal nok kan være å se et talent (kvalitet) i det som *ikke* er bra, i det som kanskje oppfattes som direkte «dårlig». Det innebærer at god skjønnsutøvelse ideelt sett også kan vise seg når avgjørelser bryter med den umiddelbare oppfatningen av standarden for kvalitet. En vurderingshandling står alltid i fare for å kunne bli mekanisk, og eksempelet kan på den måten relatere til det jeg i teorikapittelet har beskrevet som oppmerksomhet (Engdahl, 1988, s. 14). Oppmerksomhet tematiserer i denne sammenheng å legge merke til det som ikke stemmer. Legge merke til det som skurrer, gir motstand eller bryter med det konvensjonelle. Å se et potensial for kvalitet midt i det som en ikke umiddelbart tenker er godt, synes å fordre en slik oppmerksomhet.

6.3 Kvalitetsperspektiv i Lyrikkutvalget

Ut fra det foreliggende materialet for lyrikkgruppa har jeg formulert fem idealtypiske kvalitetsperspektiver, slik dette er presentert i avhandlingens metodekapittel.

Grunnlagsmaterialet for de fem kvalitetsperspektivene i Lyrikkutvalget er et møte der tjueto bøker ble behandlet, hvorav sju var gjendiktninger. I tillegg består materialet fra Lyrikkutvalget av et oppfølgende gruppeintervju med medlemmene i utvalget. Det vil si at

perspektivene gjenspeiler de bøkene som ble behandlet på møtet samt diskusjonene i gruppeintervjuet.

De fem kvalitetsperspektiver som beskriver Lyrikkutvalgets oppfatning av litterær kvalitet på et gitt tidspunkt er de følgende:

1. Fagkunnskap og kriterier. Et funksjonelt og ferdighetsbasert kvalitetsperspektiv.
2. Et kunnskapsestetisk kvalitetsperspektiv.
3. Erfaring og formidling. Interaksjon som kvalitetsperspektiv.
4. Oppriktighet og klarhet. Henvendelsen som kvalitetsperspektiv.
5. Mot det personlige. Originaliteten som kvalitetsperspektiv.

Kvalitetsperspektivene vil, slik jeg også har tatt opp tidligere, i den praktiske vurderingen av enkeltverk aldri kunne skilles helt fra hverandre. Samlet har perspektivene til hensikt å vise en bredde i dette utvalgets vurderingsarbeid.

Perspektivene presenteres i forbindelse med hver av analysene som har fått hvert sitt delkapittel.

6.4 Fagkunnskap og kriterier. Et funksjonelt og ferdighetsbasert kvalitetsperspektiv

Å vite hvordan en behandler materialet for å oppnå det en ønsker, er en vesentlig side ved håndverkerens ferdigheter (Sennett, 2008). Ferdigheter blir i skjønnsutøvelsen knyttet til vurderingens formål og intensjon, samtidig som det er noe en øver opp (Sennett, 2008, s. 37). Ferdigheter hviler på den måten både på det å kjenne til den litterære tradisjonen, som litteratur og sjangerkunnskap, og å anvende kriteriene og deres funksjon i skjønnsutøvelsen. Det første kvalitetsperspektivet viser hvordan kvalitet og kvalitetsvurdering henger sammen med at verket fungerer godt på egne premisser i sin sjanger. Et funksjonelt kvalitetsperspektiv henviser i analysen til dette. I det funksjonelle perspektivet blir kvalitetsvurderingens komparative side også særlig tydelig idet kvalitet vurdert etter funksjon ofte handler om at visse trekk eller egenskaper er oppfylt. Det kan knyttes til bruken av spesifikke kriterier, til sjanger og sjangerforventninger. Lyrikkutvalgets praksis undersøkes slik også ved å presentere utvalgets refleksjoner rundt kriterier og anvendelsen av dem slik de framkommer i et samlet materiale. Et mer allment kriterium for gruppas skjønnsutøvelse er at den (som i prosautvalget) ser til det kvalitetsnivå gruppa vanligvis ligger på.

- Jeg tenker at denne boka ikke er på samme nivå som den vi sa nei til tidligere. Den er bedre. (LD2).
- Den er jo det. (LD3).
- Jeg tror ikke jeg kan til på si nei til denne. Selv om jeg ikke får mye ut av det. (LD2).

– Dette er et eksempel på en bok som vi kunne avslått hvis vi skulle vært strengere. (LD3).

Kriterier

De to overordnede kriteriene for skjønnsetningen i Kulturrådets vurderingsutvalg for litteratur er litterær kvalitet og sjanger (Kaasa, 2009c). Dette er også utvalgets forståelse av sitt mandat på dette punktet: «Det vi har hatt å forholde oss til, er om bøkene kan forsvares innenfor sjangeren og om de er gode nok, litterært sett. Det er kvalitetskriteriene» (LD2). I Lyrikkutvalget behandles bøker som kan inneholde prosa så vel som lyrikk, og dermed være vanskelig å avgrense sjangermessig. Her synes utvalget å innta en pragmatisk holdning når det for eksempel vurderer antologier: «Selv om utgivelsen kanskje sjangermessig ikke helt hører hjemme i lyrikken, så er det nok lyrikk og nok god lyrikk i den til at den kan kjøpes inn» (LD3).

Selv om sjangerkrav og høy nok litterær kvalitet gir rammene for vurderingen, operasjonaliseres kravene i anvendelsen av ulike kvalitetskriterier. «Det er jo helt utenkelig at kriteriene ikke er der» (LD3). Samtalen utvalget har om kvalitetskriterier begynner likevel med at deltakerne tar forbehold om at ikke alt ved litteraturen kan snakkes om i lys av kriterier: «Det finnes en stor rest der som en ikke helt kan definere» (LD3). Det betyr at det er viktig å formidle at kvalitetskriterier ikke er dekkende for å beskrive litterær kvalitet.

Hvilken funksjon kriteriene har i Lyrikkutvalget henger sammen med hvordan utvalget arbeider og arbeidets hensikt. Arbeidets mål beskrives av deltakerne som «målrettet», i den forstand at de skal «sortere» mellom godt nok og ikke godt nok: «Du leser jo for å sortere ut. Fordi noe skal kjøpes inn og noe ikke skal kjøpes inn, ikke sant. Det er jo målet med det hele» (LD3). Har du andre mål når du leser, for eksempel «fordi du skal skrive om verket, er det en annen måte å lese på» (LD3). Deltakerens tanke om lesningen som en intensjonell handling er gjenkjennelig fra analysene av Prosautvalgets praksis, og den kommer gjennomgående til uttrykk i alle deltakergruppene. All lesning styres mer og mindre av en hensikt uten at dette betyr at litterær kvalitet er en ren funksjon av en målrettet vurdering.

I sorteringsarbeidet utvalget foretar handler det til slutt om «å finne ut om bøkene er *gode nok*, skråstrek *dårlige nok*. Spørsmålet blir: Hva er det som gjør at noen havner i kategorien akkurat gode nok? Og det er jo et vanskelig spørsmål» (LD1).

Når utvalget fortsetter sin diskusjon om kriterier forstås kriteriene som ideelle betegnelser, som virkeligheten, den foreliggende litteraturen, ikke nødvendigvis passer inn i: «Så sitter man der med en god del ideelle kriterier, men så er virkeligheten annerledes»

(LD1). I samtalen knyttes dette poenget direkte til utvalgets mandat med å si nei til det svakeste. «Vi bruker alltid mye tid på den svakeste litteraturen» (LD1).

I den praktiske skjønnsutøvelsen betyr det at den spenningen mellom det ideelle og reelle som kommer til syne i diskusjonen om kriterier, at kriteriene må anvendes fleksibelt. De må tilpasses materialet de anvendes på og den foreliggende vurderingssituasjonen: «Det er faktisk viktig at kriteriene er fleksible. For du kan ikke bruke samme kriterier på alle diktsamlinger» (LD2). Kriteriene må med andre ord tilpasses den enkelte bok, svake bøker lar seg vanskelig beskrive på samme måte som de gode – og omvendt. Kriterier endrer seg historisk så vel som kulturelt. Kvalitetsvurdering «er ikke som det en gang var, da man kunne sitte og telle stavelser og vurdere etter hvor perfekte rimene var» (LD3). Kriteriene følger også sjanger: «Du kan jo ikke bruke skriftmodernismens kvalitetskriterium i behandlingen av visebøker» (LD3). Det viktige blir å «vurdere verket ut fra at det er *sanglyrikk*. Spørsmålet blir om det fungerer som sanglyrikk» (LD3). Ut fra en slik tankegang er man «faktisk avhengig av at kvalitetskriteriene er litt flytende og plastiske, at de kan tilpasses» (LD2). Kvalitet beskrives her i henhold til om verket oppfyller sin sjanger eller ei, og det kan kriteriene si noe om. Derfor kan ikke kriteriene anvendes mekanisk, men må tilpasses det enkelte verket.

Som i Prosautvalgets diskusjoner resonnerer Lyrikkutvalgets samtale om kriterier med en pragmatisk/praktisk tenkemåte (se avhandlingens kapittel 3 og 5). Kriteriene betraktes i mindre grad som redskaper som kan *utsi eller peke på* kvalitet enn de er redskaper for å *se etter* kvalitet. Kriteriene blir å betrakte som en tankemåte i diskusjonene om bøkene.

Vi tar en runde der alle tre snakker om sine reaksjoner på boka. Det er klart at kriteriene ikke blir uttalt på den måten at de kan si at den boka er god og den er dårlig. De kan si at noe er interessant, eller at noe er nytt, men kriteriene ligger nærmest innebygget i den refleksjonen som den enkelte gjør. (LD3).

I Lyrikkutvalget betones kriterienes forbindelse til tenkningen og refleksjonen som skjer om bøkene i samtalen. Kriteriene blir slik de her beskrives synlige gjennom måtene deltakerne snakker om «sine reaksjoner på boka» (LD2) på. Dette er «interessant» eller «noe er nytt» i forhold til noe annet. Kriteriene betoner sider og verdier ved verkene, som – når disse undersøkes nærmere i samtalen – gir sammenlikningsgrunnlag for vurderingen, og beskrives negativt i henhold til det de *ikke* kan anvendes til. De er i seg selv ikke påstander, de kan ikke skille godt fra dårlig før de inngår i tenkningen og refleksjonen til den enkelte. Først da blir de redskap for skjønnsutøvelsen. At kriteriene nærmest blir egenskaper ved refleksjonen understreker likevel den nærheten de har til skjønnsutøvelsen som en resonnerende og

argumenterende handling. Den praktisk pragmatiske tilnærmingen til vurderingsspørsmålet som her er antydnet kan ikke uttrykkes særlig tydeligere enn det en av deltakerne gjør: «Jeg opplever at kriterier på et vis er den grundige diskusjonen vi har» (LD2). Kriteriene lar seg ikke skille fra diskusjonen om verket. De forstås rent konkret som «den grundige diskusjonen» og understreker utvalgets syn på vurderingen i kulturrådssammenheng som en intersubjektiv, sosial handling. Med et understatement kan en si med Booth at vurderingen ikke kan «be performed with confidence by a person alone» (Booth, 1988, s. 73).

Når utvalget legger vekt på at kriteriene må være fleksible peker det samtidig på at kriteriene kan bli så internaliserte hos den enkelte eller integrerte i deres samtale, at de står i fare for å bli usynlige. Evnen til å fortolke situasjonen og gjøre seg opp en mening om hvilke kriterier som kan anvendes på hvilke verk, utgjør dermed en viktig ferdighet for å vurdere godt. Uten bevisstheten om at kriterier krever fleksibilitet står en i fare for å vurdere uten å ta tilstrekkelig hensyn til verkets egne premisser og intensjon slik idealet for god vurdering formuleres. Samtidig som det må sies at deltakernes diskusjon om hvordan kriteriene bør fungere ikke gir noen garanti for at de faktisk fungerer på den måten i alle tilfeller. Det å anvende riktig standard eller kriterier er selvsagt også vanskelig fordi erfaring er kulturelt bestemt. Som en av deltakerne påpekte kan en være blind for egen tradisjon og at kriterier også er verdibærere (jfr. avhandlingens kapittel 6.2). Gitt at kriteriene anvendes med fleksibilitet vil særlig formelle og håndverksmessige kriterier være viktige verktøy for å skille godt fra mindre godt. De inngår på den måten både i utvalgets undersøkelse og bestemmelse av kvalitet.

Fagkunnskap. Å kjenne tradisjonen

I Lyrikkutvalget leses alt fra klassikere til samtidslyrikk, drama i bundet form og ikke minst gjendiktninger av lyrikk av både eldre og nyere dato. Fordi utvalget leser bredt med henblikk på lyrikkens ulike sjangre og deres tradisjoner, blir kunnskap om tradisjonene og ulike former for spesialkunnskap en viktig del av utvalgets vurderingsgrunnlag. Behovet for spesialkunnskap gjør seg for eksempel gjeldende når en skal vurdere sonetter med sine rytmiske og formelle krav: «Han er bedre til å skrive sonetter enn mange andre. De framstår som sonetter, med like mange brudd og den rytmen en sonette skal ha når man behersker formen» (LD3). Å tenke kvalitet innenfor ulike sjangre tar utgangspunkt i en funksjonell tankegang. Kvalitet blir her det som oppfyller sjangerens mer formelle krav.

Det funksjonelle kvalitetsperspektivet viser seg i Lyrikkutvalget kanskje mest direkte i vurderingen av gjendiktninger. Den gjendiktede lyrikken kommer til utvalget i to kategorier,

«nye gjendiktninger av klassikere er den ene kategorien, den andre er et mer eller mindre tilfeldig utvalg av samtidspoeter fra ulike steder i verden» (LD3). I retningslinjene for vurdering av gjendiktet lyrikk heter det at lyrikken skal være et selvstendig kunstnerisk bidrag til den norske lyrikken.¹⁹¹ Utvalget har gjennomgående gode erfaringer med de gjendiktningene de har lest, «[d]et er veldig sjelden at virkelig dårlige bøker blir oversatt. [...] Det er stort sett bra verk. Derfor handler vurderingen mer om hvorvidt det [verket] fungerer på norsk, og om det er en bra oversettelse» (LD2). Når en gjendiktning diskuteres og vurderes for innkjøp, skjer det både ut fra kunstneriske og filologiske perspektiver. Her er det et poeng at i noen tilfeller behersker enkelte av medlemmene originalspråket. Diskusjonen om gjendiktningene kan da handle om forholdet mellom målspråk og originalspråk, eller om gjendikteren har greid å ivareta både originalspråkets mening og «poesi» (jfr. avhandlingens kapittel 6.8).

Fordi gjendiktninger kan kreve språklig spesialkompetanse, ligger det ved gjendiktningene en konsulentuttalelse, som er innhentet fra Kulturrådets administrasjon. «I forbindelse med påmeldinger av gjendiktet lyrikk til innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur skal det innhentes en konsulentuttalelse på den språklige gjengivelsen av diktene til norsk». I konsulentens mandat er det understreket at «[s]pråkkonsulentens uttalelse er rådgivende for Vurderingsutvalgte for lyrikk, som står helt fritt til å trekke sine egne konklusjoner» (Norsk kulturråd, 2018).¹⁹² Et utvalgsmedlem kan være mer eller mindre enig med konsulenten, mens en annen kan innta motsatt standpunkt: «Jeg er ikke enig i den

191 De definisjons- og kategoriseringsarbeider av ulike sjangre og oppdelinger som er gjort i Kulturrådet har til hensikt å få rett bok til å møte rett kompetanse. Arbeidet er gjort med visshet om at det ikke alltid er like enkelt å dele inn i sjangre og kategorier. Gjendiktning har denne definisjonen i avtalen som regulerer utvalgsarbeidet: «Gjendiktninger av utenlandsk lyrikk og av skuespill i bunden form vil bli innkjøpt som lyrikk. For gjendiktninger kreves det at de representerer en klar kunstnerisk innsats og dermed fremtrer som selvstendige bidrag til norsk skjønnlitteratur. Gjendiktninger fra svensk og dansk faller i utgangspunktet utenfor avtalen» (Norsk kulturråd, 2012).

192 Etter avtale med Kulturrådets administrasjon er språkkonsulentens mandat oversendt på e-post. Mandatet er det følgende: «I forbindelse med påmeldinger av gjendiktet lyrikk til innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur skal det innhentes en konsulentuttalelse på den språklige gjengivelsen av diktene til norsk. Forlagene skal i slike tilfeller stille originalutgaven(e) til disposisjon for konsulenten sammen med ett eksemplar av den norske versjonen. Konsulentens anonymitet vil bli ivarettatt av administrasjonen og vurderingsutvalget som behandler saken. Konsulenten skal levere en uttalelse på minimum én A 4-side. Uttalelsen skal forholde seg til den norske versjonens språkform i forhold til originalen og ikke til originalens dikteriske kvaliteter. Uttalelsen bør inneholde følgende: 1) en drøfting av gjendikterens valg, 2) eksempler på heldige/uheldige tolkninger, 3) en konklusjon med hensyn til om boka på språklig grunnlag bør kjøpes inn eller ikke. I konklusjonen bør konsulenten i tillegg til å vurdere gjendikterens språkforståelse også legge vekt på om originalens særpreg er ivarettatt. Språkkonsulentens uttalelse er rådgivende for Vurderingsutvalgte for lyrikk, som står helt fritt til å trekke sine egne konklusjoner» (Norsk kulturråd, 2018).

konsulentuttalelsen. Jeg synes at språket kler diktene» (LD1). I andre vurderinger uttrykkes det enighet med konsulenten: «Jeg tror konsulenten har rett» (LD3).

Å kjenne tradisjonen – det som har vært

Når deltakerne i utvalget snakker om lyrikktradisjonen, kan det forstås som en standard som lyrikken vurderes opp mot. Å kjenne tradisjonen blir en måte å vise at du kjenner til feltet du arbeider innenfor og behersker dets faglighet. Om du kjenner tradisjonen kan du bedre se hva som faktisk er nytt i samtidslitteraturen, slik en av deltakerne peker på hvordan han av til kan irritere seg over dem som uten å kjenne tradisjonen oppfatter enkelte samtidspoeter «som det store nye, når man holdt på med det samme for førti år siden» (LD3). Tradisjonen blir et uttrykk for en standard, den gir et sammenlikningsgrunnlag. Kjennskap til egen poetisk og litterær tradisjon anses derfor i utvalget som en viktig kompetanse for å vurdere godt. «Alle her har jo stor lesererfaring eller mye lesing bak seg» (LD1). Likevel kan kunnskaps- og erfaringsgrunnlaget bli for smalt, for eksempel når dikt representerer en annen poetisk tradisjon (jfr. avhandlingens kapittel 6.2).

Om tradisjon gir grunnlag for sammenlikning gjør sjanger og sjangertradisjon det samme. Fordi gjendiktninger som vurderes også kan dreie seg om nyutgivelser, kan en gjendiktning også sammenliknes med en tidligere versjon. En annen gjendikter kan ha gjort andre valg og på den måten lagt vekt andre kvaliteter ved verket.

Et eksempel fra observasjonen der utvalget diskuterte en gjendiktning kan være illustrerende: «Da jeg sammenlikna denne oversettelsen med en tidligere oversettelse av forfatteren, synes jeg ofte at disse diktene var bedre. Den forrige oversettelsen virka mer stivbeint og oppstylda» (LD2). I utgivelsen som utvalget vurderer for innkjøp «klarte [gjendikteren] å oversette uttrykk som» den tidligere gjendikteren «ikke var i nærheten av». Deltakeren vurderer dette til å være en «mye mere levende» utgivelse. Her er ikke poenget hvilke kvaliteter metaforene «stivbeint» og «levende» uttrykker, men at vurderingspraksisen både er så tydelig komparativ og at det å vurdere gjendiktninger i stor grad handler om å vurdere hvordan den norske utgivelsen fungerer.¹⁹³

Valgene er med på å fortelle om dette er godt nok, noe som også innebærer at gjendiktningene oppfyller kriteriet om å være et «selvstendige bidrag til norsk skjønnlitteratur» (Norsk kulturråd, 2012). I diskusjonen om gjendiktninger kan gjendikterens valg også dreie seg om bruk av ordformer, om det for eksempel er brukt mer arkaiske former

193 Dette kan for eksempel avhenge av ulike oversettelsestradisjoner. For en diskusjon av oversettelsestradisjoner se Magnus William Olsons bok *Läsningen föregår skriften – poesiens aktualitet*, s. 55 ff.

eller om formidlingsaspektet er mer betont: «Jeg synes at når man gjør en oversettelse og skal tilgjengeliggjøre verket til så mange som mulig, er det litt rart å insistere på å bruke arkaiske, litt sære ord» (LD2). I slike diskusjoner kan utvalgsmedlemmene ha ulike synspunkter, uten at det er avgjørende for om boka kjøpes inn.

I det videre skal jeg trekke fram en annen side av det funksjonelt og implisitt komparative i Lyrikkutvalgets skjønnsutøvelse. I sekvensen som analyseres er det søkerens forfatterskap som danner rammen for sammenlikningen. Om teksten fungerer eller ikke blir slik et spørsmål forbundet med så vel leserens forventning som tekstens egne kvaliteter og ambisjoner.

Fag- og sjangerfortrolighet kan vise seg hos en søker når en skal komponere og finne balansen i et dikt: «Hadde hun sluttet der. Latt det bli med tilløpet» (LD1). «Ja, hadde hun tatt bort det siste som sies. Da hadde diktet blitt mye bedre» (LD2). Som erfaren leser synes deltakeren intuitivt å vite hva som ikke fungerer i noen av disse diktene. Når forfatteren ikke helt vet hvordan eller når diktet skal slutte, ikke helt ser hvordan teksten kunne blitt bedre ved å fjerne eller legge til en linje, oppnår ikke diktene sitt fulle potensial som dikt. Kvalitet viser seg også når verkets muligheter realiseres.

Det fordrer kunnskap om diktets virkemåter og lyrikkens sjangertrekk samt evne til å se hvilket potensial som ligger i materialet når en skal vurdere om et verk oppfyller sin intensjon. En vurdering av et verks potensial kan som nevnt være skapt av forventninger til forfatteren ut fra det en tidligere har lest av forfatterskapet: «Den lesererfaringen vi har betyr også at vi har lest mange av forfatterskapene, eller i hvert fall deler av forfatterens tidligere utgivelser» (LD2). I den følgende sekvensen er forfatterens tidligere verk en del av diskusjonen.

Jeg synes det var en litt kaotisk bok. Jeg synes ikke det var veldig mye løft i den, egentlig. Jeg ble litt skuffa i forhold til forrige bok, som jeg tenker hadde mer karakter. Jeg synes at ganske mange dikt har dårlige avslutninger, at det er en viss form for tværing eller et visst ønske om forklaring. Boka kunne vært bedre. Den har et mye større potensial enn den greier å innfri. Men jeg mener ikke at boka er dårlig nok. Vi kan ikke si nei til en bok fordi man vet at [forfatteren] kan bedre. Det går ikke. (LD1).

Boka beskrives av deltakeren både gjennom ulike metaforer – som peker tilbake på deltakerens reaksjoner eller opplevelse – og gjennom mer strukturelle svakheter. Mange av diktene har «dårlige avslutninger» (LD1), og boka oppleves i sin helhet som en skuffelse: «Man vet han kan bedre» (LD1). Den forrige boka hadde «mer karakter» (LD1). Helt konkret er innvendingene mot diktene at deres «ønske om forklaring» blir for stort. Manglende karakter henger i resonnet sammen med ønsket om å ville forklare til leseren. Det

svekker ikke bare diktenes karakter når forklaringsbehovet blir for stort, men også deres etos (jfr. avhandlingens kapittel 7.3). Samlet sett er likevel ikke innvendingene mot boka gode nok til at den kan underkjennes. Boka er ikke «dårlig nok» (LD1).

Spørsmålet som handler om å utnytte sitt potensial – slik det her formuleres – reiser samtidig noen andre interessante spørsmål som jeg vil kommentere. I hvilken grad kan tidligere verk være styrende for vurderingen av det foreliggende? Setter sammenhengen verket vurderes innenfor grenser for hvilke begrunnelser som er gyldige å bruke?

I den foreliggende boka tar ikke forfatteren ut sitt potensiale. «Den har et mye større potensial enn den greier å innfri» (LD1). Det deltakeren ser er at argumentet kanskje i for stor grad bygger på hva forfatteren har prestert tidligere. Det er ikke et gyldig argument: «[d]et går ikke» (LD1).

I det deltakeren sier kan en formulere et argument om at i denne sammenhengen er det foreliggende det som skal vurderes. Hvilke muligheter som ikke er utnyttet, eller hva en har gjort tidligere, er ikke et godt nok argument for å si nei. Det er det enkelte verket vurdert som ferdig som skal vurderes, og i mindre grad hvilke muligheter som ikke er brukt. Verket som er meldt på til innkjøpsordningen anses som avsluttet, også om det har mangler eller at deltakerne kan se muligheter for hvordan det kunne vært gjort bedre.

Poenget kan også fortelle noe om hvor viktig skjønnsutøvelsens hensikt er for samtalen om og konklusjonen for hva som er kvalitet. Innenfor en annen sammenheng kunne en tenke seg at en kunne argumentere langs disse linjene.

For eksempel vil et verks potensial få en annen betydning i en forlagsredaktørs vurdering, fordi redaktører arbeider på en helt annen måte med horisonten om ferdigstillelsen av et uferdig verk (se for eksempel Oterholm og Skjerdingsstad, 2013a). I avhandlingens kapittel om Det litterære Råds praksis vil også spørsmål om potensial og utvikling betones på en annen måte og i en annen grad (jfr. avhandlingens kapittel 7).

Deltakerens resonnement peker på flere interessante aspekter ved vurderingen. Verket må leses som et selvstendig og fullført verk, og under dette ligger det også en forpliktelse om rettferdig behandling av det. Å vektlegge hva som er gjort tidligere kan en i alle fall tenke seg åpner for større vilkårlighet, i det ikke alle deltakerne alltid har lest forfatterens tidligere bøker og så videre. Likebehandling er i Kulturrådet, som jeg har vært inne på i det forrige kapittelet, en vesentlig verdi.

Eksempelet viser også hvor kompleks en slik vurdering er, idet en beveger seg mellom ulike vurderingsregistre – ulike verdisett. Dette illustrerer også at vurderingspraksis dreier seg om legitimitet, og dermed om hva en er forpliktet til.

Når forpliktelse hos Sennett (2008) handler om å utnytte et materiale, vil det si å ikke ville gjøre det større eller mindre enn det kan tåle. En slik tanke om forpliktelse kan kanskje oversettes til at verket i siste instans ikke bør måles mot noe på et gitt tidligere tidspunkt, samtidig som det kan åpne for at noe større en gang kan innløses. Det som til syvende og sist skal avgjøre om et verk holder god nok kvalitet, er enkeltverket, og ikke forfatterskapet eller tidligere utgivelser.

Til slutt kan det være grunn til å nyansere det som handler om et verks potensial. Som vist i eksempelet om innkjøpsordningens betydning, kan god vurdering også være det å se hvordan forfatteren av et svakt verk kan bli «fryktelig god og vesentlig» (LD3).

Innkjøp kan også legge til rette for forfatterskap. Hvilke muligheter en ser i et verk må nødvendigvis være knyttet til en tanke om at en søker kan gjøre det bedre.

I den konkrete sammenhengen som her er vist betyr det rett og slett at en forfatters tidligere prestasjoner ikke kan begrunne et avslag: «Vi kan ikke si nei til en bok fordi man vet at han kan bedre» (LD1). Materialet som foreligger, om det så er godt eller dårlig, setter i den forstand sin egen standard. Svaret på dilemmaet som eventuelt oppstår i den konkrete situasjonen vil da handle om å sette sin egen skuffelse til side.

6.5 Et kunnskapsestetisk kvalitetsperspektiv

I det første kvalitetsperspektivet har jeg fokusert på betydningen av deltakernes kunnskap i vurderingen. Det handler om å kjenne ulike 'tradisjoner' og være fortrolig med sjangre og subsjangre. I det andre kvalitetsperspektivet er jeg også opptatt av kunnskap, men nærmer meg tematikken fra en annen kant. I det følgende er jeg opptatt av litteraturen som en særlig form for kunnskapskilde. Innenfor det jeg har kalt et *kunnskapsestetisk perspektiv* ses kvalitet i henhold til den innsikt litteraturen gir.

Når jeg formulerer det på denne måten er det fordi litteraturen kan gi kunnskap på flere måter. En kan for eksempel være opptatt av det en kan lære, altså mer faktisk kunnskap. Når jeg i dette kapitlet forstår kunnskap som innsikt snarere enn informasjon eller faktabasert kunnskap, forutsetter det at kunnskapen henger sammen med litteraturens estetiske side. I utvalgets arbeid er dette perspektivet særlig synlig i diskusjonen av et verk alle synes er godt. Det utgjør også hoveddelen av materialet for denne analysen (se også avhandlingens kapittel 6.6). Når mitt fokus her ligger på hvordan kunnskap ses som estetisk produsert, vektlegger jeg i mindre grad verkets kunnskap knyttet til den personlige erkjennelsen, og i større grad at litteratur kan gi kunnskap.

Det andre kvalitetsperspektivet undersøker også vurderingsprosessen som en del av en retorisk situasjon der deltakerens innlegg dels er mer tradisjonelt argumenterende og dels mer appellerende og påpekende.

Spennet i måten utvalget ser at bøker formidler kunnskap på er stort. Innledningsvis vil jeg derfor kort løfte fram noe av dette spennet. Utvalgets diskusjoner forutsetter at litteraturen kan utsi noe om verden og dermed gi oss kunnskap om den. Den kan gi kunnskap om og innsikt i våre liv, i vår samtid og våre eksistensielle livsbetingelser. En bok «handler om forskjellige stadier i livet» (LD2). En annen om kjærligheten: «Dette er en ganske røff bok som handler om et jeg som går inn i en slags kjærlighetsrelasjon» (LD1). Hva litteraturen sier om verden vurderes også ulikt i lys av hvordan det er skrevet fram og formidlet: «Jeg kan noen ganger få allergi av det jeg opplever som misjonerende poesi, men [denne boka her] er helt annerledes» (LD2). Om kunnskapen i litteraturen mer eller mindre direkte formidles som påstander og *misjon* oppfattes den litterære kvaliteten som mindre (jfr. avhandlingens kapittel 6.5).

Gjennom sine beskrivelser kan en bok fortelle oss om et helt kulturlandskap: «Her er klokketårn og landsens kirker og natur, walisisk natur, fugler og kjærlighetsdiktning. Diktene er så konkrete. Det var en bok jeg var veldig glad for å få lese» (LD3). Hos flere deltakere understrekes den kvaliteten som framkommer når diktene blir «konkrete, altså det mer hverdagslige» (LD1). I utvalget er det liten tvil om at en kvalitet ved litteraturen er at den kan fortelle noe om hvordan verden er. Når jeg understreker dette poenget er det fordi litteraturens mulighet for å «reveal something about the way things are» innenfor deler av litteraturteorien har møtt relativt stor skepsis (Felski, 2008, s. 77ff). Det er her likevel viktig å understreke at målet for analysen i dette kapittelet ikke er å drøfte kunnskapsteoretiske spørsmål knyttet til poesien som sådan, men snarere å vise at kunnskap, for utvalget, er en viktig kvalitet ved lyrikken. Når det er sagt, reiser likevel utvalgets diskusjoner interessante problemstillinger om hvordan lyrikken og litteraturen nettopp med Felski kan «expand, enlarge, or reorder our sense of how things are» (Felski, 2008, s. 83). I avslutningen av kapittelet ser jeg derfor utvalgets diskusjoner i lys av Felskis diskusjon av kategorien *kunnskap* (knowledge).

Det er gjennomgående for utvalgets diskusjoner at leseropplevelsen ikke blir den beste dersom det ikke foreligger et visst samsvar mellom tekstens estetiske og kognitive nivå. Her er det et poeng at estetisk kvalitet i en vurderingssituasjon ikke nødvendigvis kan oversettes til håndverksmessig kvalitet, snarere at et dikt kan ha håndverksmessig tilfredsstillende kvalitet og samtidig mangle for eksempel tankekraft: «Jeg synes ikke det tilfører noe tankestoff. Men det er skikkelig håndverk. Du merker at det er det» (LD1). I andre tilfeller

kan mangelfull bearbeidelse av det estetiske uttrykket manifestere seg i det en kan forstå som bokens manglende tankekraft: «Ja, boka er sjølbevisst, masete og ekshibisjonistisk. Man omgår store spørsmål ved tilværelsen med den største banalitet» (LD3). Dybden i refleksjonen over de store spørsmålene banaliseres og blir borte i diktenes «selvbevissthet» og ekshibisjonistiske tone og uttrykk.

Lyrikkens kunnskap – hva og hvordan

Forutsetningen for følgende analyse er at utvalget samlet sett mener verket er godt: «Denne boka hadde jeg stor glede av å lese. Mer og mer etter hvert som jeg leste» (LD3). Alle tre beskriver også hvordan verket vokser i kvalitet utover i lesningen: «Etter hvert synes jeg at det var en sterk leseropplevelse, men det var krevende å komme inn i» (LD1).

Utviklingen av leseropplevelsen handler for en av deltakerne også om at bokas «karakterer trer mer fram. Det blir tydeligere for meg at det er et drama som ligger bak» (LD1). Om en beskriver leseropplevelsens struktur, pekes det på at litterære kvalitetsopplevelser er forbundet med en motstand som gradvis overkommes. At verket erfares som krevende er symptomatisk for deltakernes erfaringer, noe som også gjenspeiles i samtalens forløp og innlegg. Deltakerne er analyserende, utprøvende og beskrivende i sine innlegg. Å klargjøre hvordan verket skal leses og forstås blir en del av diskusjonen. Etter hvert blir deltakerne mer opplevende i sin tilnærming og medlemmene bygger videre på hverandres forståelse når deres erfaringer formuleres og utvikles. Her er det verdt å nevne at utviklingen har sammenheng med at boka til å begynne med oppfattes som noe konvensjonell, før bildet endrer seg.

Deltakeren som innleder om boka begynner med å stille spørsmål ved hva hun skal mene om den, likeledes finne en inngang til å kunne snakke om den. Helt konkret handler det om å lokalisere bokas utsigelsesinstans: «Hva skal jeg si om denne boka? Et verk med flere stemmer. Et ikke upålitelig, men ustabil vi» (LD1). Ståsted og utførelse for boka blir etter hvert en del av det samtalen søker å avklare: «Det kan jo være et skiftende jeg også» (LD3). Alle er enige om at boka spenner opp et stort lerret med en episk tidslinje og beveger seg gjennom ulike miljøer, fra «et mytologisk ruralt til et mer moderne, urbant miljø» (LD2). Boka behandler store, eksistensielle tematikker fra samfunnsvold og -ansvar til hvordan den menneskelige hukommelsen er med på å forme verden her og nå. I henhold til deltakernes fortolkninger tar den opp hvilken rolle poesien og litteraturen kan ha i samfunnet. Det er liten tvil om at verkets kunnskapsdimensjon er en vesentlig del av dets kvalitet. Ett dikt får fram hvor påkrevd det er at vi som samfunn husker det som er komplekst og ubehagelig, det er

«samfunnets oppdrag å ta i tu med det som er vanskelig» (LD1). Deltakeren fortsetter ved å peke på det som gjør boka særlig interessant:

Jeg synes det er interessant å se hvordan [forfatteren] integrerer hukommelsen i måten vi oppfatter virkeligheten på. Den forstås som en del av virkeligheten. Virkeligheten oppfattes sirkulært, som en form for sirkelgang. For meg sier det mye om hvilken rolle poesien eller litteraturen kan spille i samfunnet. Hva den kan gjøre. Det skjer en skapelse i disse diktene. Når man integrerer det som ikke er der med det som har vært der i virkeligheten. (LD1).

Litteraturens kvalitet ligger i poetens blikk på verden og virkeligheten – som i sin tur skaper et rom for refleksjon hos deltakeren. Kvalitet kan formuleres som en måte leseren kan tenke sammen med litteraturen på. Det innebærer at litteraturen skaper forståelse gjennom det rom den skaper for tankemessig interaksjon, refleksjon og fornyelse.

Den foreliggende boka gir en innsikt og kunnskap om verden, om poesiens virkemåte, om litteraturen og om samfunnet. Den konvensjonelle oppfatningen av virkeligheten er lineær, mens denne boka presenterer den sirkulære virkelighetsoppfatningen ved å integrere hukommelsen. Ut fra hvordan deltakerne beskriver bokas tematikker vil hukommelsen favne samfunnet og tradisjonen i like stor grad som individets eget minne – et poeng deltakeren i løpet av diskusjonen understreker flere ganger. Ved å framstille virkeligheten på en annen måte enn det som er vanlig, gir litteraturen oss kunnskap om verden. I ett dikt betraktes «døden» for eksempel «som en tilstand» (LD1). Et annet eksempel gjelder bokas poetikk, slik deltakeren leser den: Poesien framstiller på den ene siden en annen virkelighet som «ligger en fattig og mer motsetningsfylt, og kanskje også mer voldelig, virkelighet nærmere enn vår virkelighet» (LD1), og røper på den andre siden «at det likevel er vår verden som er den voldelige» (LD1). Det er gjennom disse forskyvningene i måten å se og oppfatte virkeligheten på at deltakeren ser paralleller til eller gjenkjenner en måte litteraturen kan gi oss kunnskap og virke i samfunnet på. Denne måten å lese virkeligheten på fører så direkte til at diktene selv konstituerer virkeligheten. Deltakeren får med dette fram at poesiens måte å *virke* samt *skape* kunnskap på, er en viktig kvalitet.

Selv om deltakerne diskuterer hvordan de skal forstå enkeltpartier i verket og vektlegger litt ulike sider i sine beskrivelser av teksten, er lesererfaringen og leseprosessen nokså lik:

Jeg hadde akkurat den samme opplevelsen som deg da jeg leste de første sidene av boka. Da jeg kom inn i den satte jeg veldig stor pris på mye av det jeg leste. [Den ble] mer og mer interessant. Da jeg kom til tredje delen, var jeg hekta. Jeg ble nesten helt slått ut. Det finnes noen setninger i boka som er utrolige sterke. (LD2).

Deltakeren beskriver en leseropplevelse som vokser. Boka blir stadig mer interessant, stadig mer emosjonelt involverende: «Jeg ble nesten helt slått ut» (LD2). Boka har nærmest evnet å ryste leseren. Den korte beskrivelsen forteller mye om kompleksiteten i en lesererfaring, idet den synes å involvere *hele* leseren: emosjonelt, intellektuelt og språklig-estetisk: «Det finnes noen setninger i boka som er utrolige sterke» (LD2). Det sterke inntrykket boka har gjort på deltakeren henger sammen med at boka er voldsom i sin tematikk, ved alt den rommer – det store lerretet den spenner opp: «Boka er jo massiv. Den inneholder utrolig mye. Den er voldsom til å være diktsamling» (LD2).

Innlegget som avslutter diskusjonen om denne boka har de to foregående innleggene som horisont og fungerer oppsummerende. Samtidig er det en respons på det som er blitt sagt forut for denne, idet deltakeren innleder med å argumentere for at dette er en god bok: «Sammenliknet med de fleste bøkene vi har fått inn denne gangen, synes jeg dette var en bok som var litt å bite i» (LD3). Alt fra starten settes kvalitet i sammenheng med at litteraturen utfordrer leseren og slik stimulerer. Det videre innlegget kan leses som en retorisk utformet begrunnelse for bokas kvalitet. Forfatteren

behersker jo det meste. Her er det fortellinger, det er myter og ulike diktformer. Det er et urpoetisk språk, kan man tenke seg. Det er et hymnisk språk, det er et elegisk språk, det er mytisk opphavsspråk. Det er en bevegelse fra selve opphavet gjennom vold, forfølgelse og undertrykkelse. Fra det landlige til det urbane. Bevegelsen ligger der som en strøm: Det er noen grunnleggende elementer som går igjen. Elven og mytene fra ulike kulturer som beriker språkføringen. De er med der hele tiden. Ulike livsskjebner, ulike steder, ørkener, hvor enn man måtte befinne seg. Dette er en av de bøkene som jeg satte pris på å få i denne omgangen. (LD3).

Deltakerens innlegg har en poetisk tone og form det er krevende å fortolke. Bokas kvaliteter ligger implisitt i beskrivelsene av boka, ikke i en mer eksplisitt tradisjonell argumentasjon. Innlegget framføres med gjentakelser av ord og setninger som formidler bokas kvaliteter og gir en mer deskriptiv, poetisk enn preskriptiv vurdering.

Det formidlende og retoriske aspektet ved denne vurderingen er så tydelig at det skal kommenteres. Et premiss er som nevnt deltakernes enighet om at dette er godt. Det muliggjør en vurdering som fungerer som en erfaringsformidling, som appellerer både emosjonelt og rasjonelt og gir troverdighet. Enigheten deltakerne i mellom gir en annen frihet i samtalen, deltakeren kan selv bli «skapende» med boka og liste opp ulike typer språk i form av adjektiver. «[u]rpoetisk språk», og et «mytisk opphavsspråk» betegner begge skrivemåter, som stimulerer til forestillinger om bokas kvaliteter framfor å informere om egentlige språk. De er med andre ord metaforer for den positive leseropplevelsen og bokas litterære kvalitet.

Ved å peke på at forfatteren behersker et register av språklig kreativitet bekreftes også de andre deltakernes begrunnelser for at dette er kvalitet.

Nøkkelordet i deltakerens innlegg er likevel beskrivelsen av bevegelsen. Uttrykket «[b]evegelsen ligger der som en strøm», beskriver diktenes tematikk så vel som dynamikk, og gir innlegget selv en bevegelse, det fungerer slik på flere nivå hos deltakeren. Leseropplevelsen kan fortolkes som en bevegelse, en reise, gjennom ulike språk og livsskjebner, kultur- og naturlandskaper. Det begynner med bokas språklige rikdom, som starter i et «urpoetisk språk» for så å bevege seg inn i «elegiske» og «hymniske» språkregistre før det ur-poetiske språket tangeres med (be)nevnelser «mytisk opphavsspråk» (LD3). Boka beskrives deretter gjennom ulike motiver som peker på alvorlige og eksistensielle tematikker: «Vold, forfølgelse og undertrykkelse» (LD3). Videre beveger boka/leseren seg gjennom naturens og kulturens ulike landskaper, omgitt av elver og myter, før det avslutningsvis pekes på forbindelsen mellom språket og landskapet. En av innsiktene boka gir er at «elven» og «mytene» beriker «språkføringen» (LD3) og viser en forbindelse mellom språket og våre faktiske omgivelser. Det er altså liten tvil om at noe av bokas kvalitet ligger i den språklige rikdommen forfatteren skriver fram, da denne forfatteren «behersker det meste». Språk(ene) sies å representere en verdi i seg selv og på samme tid tematisere at språkets verdi ligger i dets bruk og forbindelser med så vel natur og kultur. I refleksjonene rundt boka sier deltakeren dermed noe om at en viktig motivasjon for å lese (kvalitet) er kunnskap om menneskelig erfaring. Denne bokas kvalitet ligger blant annet i at den viser leserne forbindelsen mellom språket og verden.

Avslutningsvis vil jeg knytte den ovenstående analysen til et par poeng hos Rita Felski og hennes forståelse av hvordan litteratur gir kunnskap (Felski, 2008). Min fortolkning av dette siste deltakerinnlegget resonnerer godt med den kunnskapsteoretiske tilnærmingen til litteraturen som ligger nær den Felski representerer.

Premisset for tilnærmingen er at litteratur utsier noe om verden ved at den alltid allerede er mediert til oss språklig. Vår erfaring – som Felski sier med Ricoeur – er alltid «pre-figured», verden vi måler litteraturens utsigelse opp mot er «already mediated via stories, images, myths jokes, commonsense assumptions, scraps of scientific knowledge, religious beliefs popular aphorisms, and the like» (Felski, 2008, s. 84-85). Litteraturen (poesien i dette tilfellet) gir oss kunnskap om verden og menneskelig erfaring gjennom ulike språkregistre: «The literary work reworks the work of culture, redescrbe the already decribed; it involves [...] not the correspondence of words to things, but the illuminating of words by words» (Felski, 2008, s. 85). Felski understreker at dette ikke er ensbetydende med et forsvar

for et lukket språkssystem som ikke står i forbindelse med omverdenen, snarere at vår språkbruk er «tangled up with our embeddedness in the world; our relations with people and things are intimately intertwined with practices of knowing» (s. 86). Språket er aldri verdinøytralt, men alltid allerede ladet med mening og kulturelle verdier. Felskis poeng er at forutsetningen for at litteraturen kan si noe sant om verden nettopp er at den *ikke* er forpliktet til en korrespondanseteori om sannhet: «The correspondens of words to things». Litteraturen skaper snarere kunnskap og innsikt ved å gi rom for nyansering og flerstemthet.

Med henvisning til Bakhtin peker Felski på at litterære tekster ofte virker gjennom sin flerstemthet, at erfaring formidles gjennom ulike talesjangere og ytringer.¹⁹⁴

Literary texts often contain renditions of multiple voices and heteroglot languages, stealing words from other sources in order to make them issue as if by magic, from their own mouths. Immersing themselves in a sea of linguistic styles and registers, they draw attention to idiosyncratic and idiomatic word choices, highlight the rhythms and cadences, stutters and stresses, the quasi-tactile and tangible qualities of particular types of speech. (Felski, 2008, s. 94).¹⁹⁵

Litterære tekster bærer med seg spor av ulike stemmer som står i forbindelse med ulike språk som litteraturen låner fra. Dette er en særlig måte å formidle kunnskap om verden på, en som utstyret oss med en ny måte å tenke på, gjennom «its exercise of verbal virtuosity, its demand that we adapt our minds to multiple lexicons and modes of expressions that encompass alternative ways of making sense of experience» (Felski, 2008, s. 94). Våre ulike erfaringer får mening gjennom tekstens bruk av mange stemmer.

Liknende tanker er mulig å lese fram i deltakernes diskusjon. Det er her selvsagt viktig å understreke at det er deltakernes lesning og formidling av diktsamlingen som gir mitt grunnlag for denne koblingen til Felskis refleksjoner, ikke diktboka selv. Når det likevel synes å gi mening å se dette i sammenheng er det fordi deltakernes samlede diskusjon synes å formidle at dette verket formidler et register av erfaringer og kunnskap nettopp gjennom sin bruk av flere «particular types of speech». Her oppfattes hymnen, myten og en form for dikterisk opphavsspråk å være til stede, stemmene er idiomatiske og tonen idiosynkratisk preget av landskapet en beveger seg gjennom. Språk(ene) tar farge av hverdagen og

194 Bakhtins teori om talesjangere er omfattende og kompleks. Et poeng skal her nevnes. Det viktige her er at sjanger forstås som ytring i kontekst, eller mer presist ytringen slik den gjør seg gjeldende i ulike *spårkbruksfærer* (Bakhtin, 2005).

195 Bakhtin skriver om det flerstemte språket slik: «Talen vår, dvs. ytringane våre (inkludert litterære verk), er fulle av andres ord. Dei tilhører den andre i ulik grad, eller vi har tilegna oss dei i ulik grad, noko vi er meir eller mindre medvitne om og som vi markerer i ulik grad. Desse orda frå andre fører også med seg sin ekspressivitet og sin evaluerande tone, som vi tileignar oss, omarbeider, og reaksentuerer» (Bakhtin, 2005, s. 32-33).

omgivelsene, det er «elven, og mytene fra ulike kulturer, som beriker språkføringen. De er med der hele tiden. Ulike livsskjebner, ulike steder, ørkener» (LD3). Noe av det samme synes å skje i det siste innlegget og deltakernes konklusjon om at diktene forteller om vår verden som voldelig ved å vise alternative måter for erfaring, mening.

Den sterke leseropplevelsen, «[j]eg ble helt satt ut» (LD2), Det er også et poeng at motivasjon for å lese litteratur er å lære og bli informert, blant annet om andre kulturer og kunnskapsområder, som dermed kan skape et relieff til vår egen kultur.

6.6 Erfaring og formidling. Interaksjon som kvalitetsperspektiv.

Erfaring og formidling er det sentrale i det tredje kvalitetsperspektivet. Om forfatteren lykkes eller ikke med å formidle erfaring er avgjørende for verkets kvalitet. En slitesterk forestilling om poesi er at den viser til dyptgående, personlige følelser og erfaringer (Furniss & Bath, 1996; Janss & Refsum, 2003). Forestillingen bidrar dermed til å sette erfaringsformidling i sentrum for spørsmålet om kvalitet i poesien. Et av poesiteoriens anliggender har vært å skille mellom poetens private erfaring og det som omtales som «poetic speaker» (Furniss & Bath, 1996, s. 7), og som Janss og Refsum påpeker i *Lyrikkens liv* er det grunn til å skille mellom den nærheten en leser opplever ved en utsigelse og det som knytter an til spørsmålet om subjektivitet. Det første er en «språklig distinksjon», det andre berører en «psykologisk problematikk» (Janss & Refsum, 2003, s. 22). Deres poeng er at den implisitte jeg-instansen som enhver språklig utsigelse, også poesi, gir uttrykk for, ikke alltid kan forstås som en psykologisk person (s. 22). Selv om disse betraktningene kan være viktige å ha i mente tilsidesetter det ikke at erfaringsformidling er en grunnleggende ferdighet ved det å skrive skjønnlitterært generelt og kanskje poesi spesielt.

I Lyrikkutvalgets tredje kvalitetsperspektiv vurderes kvalitet ut fra om forfatterne får til å formidle en erfaring via en litterær utforming. Materialet som analyseres er to diskusjoner fra utvalgets møte, og begge forstås i lys av hverandre over flere dimensjoner. Når det gjelder samtalene legger jeg spesielt vekt på deres utforming og i hvilken grad deltakerne opplever verkene som estetiske.

Konteksten for de følgende analysene er at det i utvalget er enighet om avgjørelsene i de to diskusjonene som her presenteres – så vel den negative som den positive. Enigheten til tross, også den foreløpige konklusjonen former samtalene som går forut for den. Som jeg har vært inne på tidligere forteller deltakerne at det å lese til utvalgsmøtene er en målrettet prosess: «Du leser veldig målrettet mot at du skal på et møte. Man gjør seg jo opp en slags

konklusjon.» (LD3). I forberedelsene skjer en grovsortering: «Jeg har tre bunker, det er ja-bunken, nei-bunken og tja-bunken. I den siste er jeg i tvil, og der vil jeg høre hva de andre tenker og diskutere med dem. Men det er noen avgjørelser som er enkle å ta, som ikke er tvilstilfeller» (LD3). Er konklusjonen positiv, blir diskusjonen mer en samtale enn en diskusjon der deltakerne formidler sine litterære erfaringer og opplevelsen av boka til hverandre. Er konklusjonen negativ, krever det større grad av argumentasjon og begrunnelse. En slik tilnærming likner mye på den en finner i Prosautvalget (se avhandlingens kapittel 5).

Kvalitet som formidling av erfaring

Selv om medlemmene i Lyrikkutvalget bruker mest tid på bøkene som befinner seg på grensen mellom *godt nok* og *ikke godt nok*, bruker de også tid på de gode bøkene: «man fortaper seg i dem» (LD3). I det første eksempelet oppfattes boka som mer enn god nok til å kjøpes inn. «Det er en kjempefin bok. Jeg synes det var en veldig fin bok» (LD2). Med humor tilføyes det at dette verket kunne «vi kjøpt inn i flere eksemplarer» (LD2).

Fordi deltakerne er enige om at dette er bok av god kvalitet og fordi verket ikke er så omfattende, blir samtalen relativt kort. Verket som vurderes er en gjendiktning av Sandro Pennas *Svalenes søvnløshet*,¹⁹⁶ og samtalen er fokusert rundt lesernes erfaring og opplevelse av det. Man er tidlig i diskusjonen enige om at det ikke er behov for «inngående analyser» (LD1) og språket deltakerne bruker for å beskrive diktene og lesererfaringen er dagligdags så vel som det er talende; verket er «fint» og «fargesterkt», det er «befriende lesning» (LD1). En av dem beskriver lesererfaringen og bokas grunntone som både «tragisk og befriende» (LD2). Samlet sett kan en karakterisere samtalen som beskrivende, nærmest malende, snarere enn direkte argumenterende. Det synes også som om samtalen er farget av poesien de har lest, den farger tonen deltakerne imellom. I utvalgets samtale om boka er selve premisset for samtalen at det er enighet om at dette er mer enn godt nok. Det er ikke behov for å klargjøre diskusjonsgrunnlaget, presisere at de snakker om det samme eller komme med utfyllende argumentasjon for at dette er kvalitet. Med en kort innledende betraktning fra Sennett (2012) kunne deltakernes samtaler karakteriseres som mer dialogisk enn dialektisk. Til forskjell fra den dialektiske samtalen – som forsøker å avgjøre om en snakker om det samme – er den dialogiske langt mer lyttende i sitt uttrykk.¹⁹⁷ Det vil si at samtalen er mindre målrettet og mer

196 I denne analysen har jeg vurdert det til å være både hensiktsmessig og etisk forsvarlig å oppgi forfatterens og bokas navn. Det er for det første en gjendiktning, og for det andre kommenteres ikke gjendiktningen spesifikt. Boka kom ut på Solum forlag i 2013.

197 Sennett henter sin refleksjon om det dialogiske fra Michael Bakhtin (Sennett, 2012, s 19).

preget av å undersøke hva de andre sier ved for eksempel å reformulere deres ideer. Den dialogiske siden i en samtale har mye til felles med den dagligdagse samtalen: «In everyday conversation, this is the sense of the common phrase ‘bouncing ideas off other people’; where these balls land may surprise everyone» (Sennett, 2012, s. 19). Sennetts poeng er at slike samtaler, der målet om enighet ikke er det viktigste, likevel kan være klargjørende om det fenomenet det snakkes om: «Though no shared agreements may be reached, people may become more aware of their own views and expand their understanding of one another» (s. 19).

Jeg har over beskrevet samtalen og antydnet noen ord og vendinger som forteller om diktens kvaliteter. I det videre skal jeg gå mer inn på hvilke *kvaliteter* deltakerne ser i diktene. Et utdrag fra slutten av samtalen er typisk idet den henter opp igjen flere av ordene, vendingene og grunntematikken underveis. Under er dialogen gjengitt scenisk.

- Ja, det var befriende lesning. (LD1).
- Jeg tenkte at det var fint å lese denne boka – med de enkle setningene. (LD3).
- Det ligger mye erfaring bak dem. (LD1).
- Ja, mye erfaring. Livserfaring. Sånn kan poesien være, tenkte man. (LD3).
- Det tenkte man. (LD1).
- Jeg synes det er så enkelt, samtidig klarer han å få til en eller annen type ladning i diktene. (LD3).
- Ladning og til dels også visdom. (LD2).
- Ja. (LD3).
- [Pause]
- Det var veldig mange fine dikt her. (LD1).

Dialogen peker på vesentlige kvaliteter ved Pennas dikt en kan forstå dithen at flere gode bøker vil ha de samme litterære kvalitetene eller verdiene. Den konsoliderer hele veien at dette er godt og gir klart uttrykk for at en kan kjenne igjen de erfaringer som formidles i diktene. Det sies ikke mye om hvordan dette kan gjenkjennes, men det pekes på formens enkelhet. Bokens kvalitet gjennom setningenes enkelhet, hvorpå dette straks følges opp ved at en annen påpeker at det bak enkelheten ligger «mye erfaring» (LD2), et begrep som både betones og presiseres: enkelheten gir uttrykk for livserfaring. Samtalen formidler eller gir rom for å tenke at det å skrive enkelt ikke nødvendigvis er så enkelt å få til. Enkelheten i formen danner en slags motsats til livserfaringen, som konnoterer til kompleksitet. Når en så sammenstiller livserfaringen og enkelheten, konnoterer en i sin tur til skriveerfaringen. Det kreves erfaring for å skrive enkelt.

Enkelheten tilføres en dimensjon ved at det enkle samtidig er ladet. Gjennom sin enkelhet åpner språket mot livserfaringer som deltakerne kan kjenne igjen. Ladningen tilfører

en form for dybde og kunnskap om livet som presiseres i ordet visdom. Begrepet visdom repeterer begrepet livserfaring uten at det helt er det samme, men en variasjon.

Ladning-metaforen tilfører også diskusjonen en annen dimensjon. Diktenes (språkets) ladethet viser til en fornemmelse av økt tilstedeværelse. Når noe oppleves som ladet, det være seg språket eller situasjonen, handler det om et her og nå. Leseren fornemmer en akkumulert energi.¹⁹⁸ Et vesentlig trekk ved den estetiske erfaringen er at den produserer nærvær. Den «gjør nærværende», sier Fehr (2008, s. 82), og en fortolkning av den ladningen deltakeren viser til vil innenfor avhandlingens teoretiske ramme være en estetisk erfaring. Ifølge filosofen Martin Seel er lesning en hendelse: «We encounter what our senses and our imagination happen upon here and now, for the sake of this encounter» (Seel, gjengitt etter Fehr, 2008, s. 82). Den korte sekvensen synes også preget av en form for innadvendt konsentrasjon om erfaringen. Selv om samtalen åpenbart også refererer til erfaring og kunnskap om livet og «til dels visdom», samt poesiens potensial – «sånn kan poesien være» – står de sanselige kvalitetene ved diktet som ladet og trer særlig fargesterkt fram.

Det som særmerker språket i samtalen er at det blir mer metaforisk, samtidig som det blir vanskelig å skille verkets kvaliteter fra leseropplevelsen. Språket refererer til kvaliteter ved verket og til tilsvarende lesererfaringer, sanselige eller erkjennelsesutvidende, fargesterke eller befriende, som altså gir den «ladningen» som leder til visdom.

I innledningen av kapittelet la jeg vekt på at kriterier er nødvendige for vurderingen, men likevel ikke tilstrekkelig for å kunne arbeide med kvalitet. Den metaforiske uttrykksmåten ved å beskrive noe som ladet representerer en annen måte å snakke om kvalitet på enn det kriterier gjør. Metaforen synes å ivareta en måte å beskrive en subjektiv erfaring på som de mer objektive kriteriene ikke evner. Fordi kvalitet, som jeg har vært inne på, har et subjektivt utgangspunkt, behøver deltakerne et tilsvarende språk, og metaforen blir da en måte å sette ord på en taus kunnskap og fornemmelse ved verket på. Metaforen kan ses som en språklig strategi for å formulere det man ikke har et klart språk for. En forsøker ikke lenger å artikulere egenskaper i teksten, men leter etter noe i *relasjon* til teksten, en opplevelse som involverer en selv. Når dette er sagt er også et metaforisk uttrykk som «ladning» eller et uttrykk som «litteraturen lever» eller «gjør en levende» vanlige og hyppig brukte ord for å beskrive kvalitative erfaringer. Her kan nevnes at i en intervjuundersøkelse med forlagsredaktører benytter også deltakerne ord som peker mot litteraturens evne til å vitalisere. At liknende ord og begreper benyttes for å beskrive litterær kvalitet tyder på at slike metaforer

198 Etymologisk viser begrepet «ladet» til en akkumulert mengde: Det som er stablet eller lastet opp. Fra norrønt «hlaða, 'stablet opp, lastet» (Ladet, 2017).

evner å språkliggjøre en mer allmenn erfaring av litterær og estetisk kvalitet (se Oterholm & Skjerdingsstad 2013a, s. 113).

En viktig formulering om diktbokas kvalitet i den korte dialogen som er gjengitt, er at den viser fram poesiens potensial: «Sånn kan poesi være, tenkte man», «[d]et tenkte man» (LD3). Jeg skal her avslutningsvis knytte noen kommentarer til dette.¹⁹⁹ Det påpekende setningsleddet er det lille ordet *sånn*. Satt sammen med et substantiv danner ordet en substantivfrase med en unik referanse: Om ordet generelt «viser til eller peker på en bestemt person eller ting som kan iakttas eller som er omtalt i teksten» (Faarlund, Lie & Vannebo, 1997, s. 208), viser det her til det konkrete forelegget og til en forestilling om litterær kvalitet i dikt.

I formuleringen «sånn kan poesien være» synes det påpekende ordet å bygge bro mellom en erfart standard – «sånn» som noe en kjenner fra før – for kvalitet og det som ennå ikke er aktualisert. Det vil si poesiens potensial. Kvalitet i poesien kan framstå som den gjør hos Penna, der den i tillegg til å framvise erfaring beholder sin mulighetskarakter. En måte å forstå dobbeltheten i formuleringen på er at den uttrykker litteraturens kvaliteter nettopp *qua mulighet*, boka viser oss poesiens potensial på sitt beste. Etersom diktsamlingen er den unike referansen til hvordan kvalitetslitteratur kan uttrykkes, uttrykker formuleringen også at kvalitet ikke kan utsies på en bedre måte enn ved å peke på boka selv. Formuleringen blir et uttrykk for en opplevelse av poesi som er så pregnant og tilstrekkelig at det ikke kan sies på en bedre måte enn det som alt er sagt i selve verket. Å artikulere litterær kvalitet vil på ulike måter alltid innebære at en reduserer den kvalitative erfaringen (se for eksempel avhandlingens kapittel 4.8 og 4.9).

Det at setningsleddet gjentas viser at samtalen hele tiden også har en performativ eller handlende karakter: den formidler kvalitet. Det er som om lesererfaringen hentes fram og gjøres nærværende, nå med utspring i alt som er tenkt og erfart: «Sånn kan poesien være, tenkte man» (LD3). Frasen gjentas av en av de andre «[d]et tenkte man» (LD1) og forsterker dialogens preg av ettertenksomhet så vel som harmoni. At frasen «tenkte man» tas opp og repeteres, gir en ekstra aksent til tanken om at dette er et uttrykk for hvordan poesien kan være, den forsterker opplevelsen av ettertanken som sekvensen skaper. Oppsummerende kan en si at samtalen formidler deltakernes personlige erfaringer av denne boka samtidig som det er liten tvil om at boka vurderes mot en forestilt standard: «sånn kan poesi være». Samtalen

¹⁹⁹ Det er selvsagt et poeng at ordet «sånn» inngår som en vanlig del av muntlig tale som disse samtalene har som utgangspunkt.

synes preget av ro, ettertenksomhet og samstemthet. Nesten drømmeaktig samles enkelhet, erfaring og livserfaring i det alle synes er en god bok.

Ikke-kvalitet som manglende erfaringsformidling

Der jeg i den foregående analysen har fokusert på poesi som gjennom sitt formspråk formidler erfaring, vil jeg i det følgende fokusere på poesi som ikke får til det samme, og hvor vi ser at mangel på kvalitet, altså ikke-kvalitet, er direkte forbundet med en manglende evne til å formidle erfaringen.

I utvalgets øyne er noen bøker åpenbart ikke gode nok for innkjøp. Noen verk mangler litterær kvalitet: Det er «rett og slett ikke litterært nok» (LD2). Denne diskusjonen ender altså i en negativ konklusjon, og det er bred enighet om beslutningen i utvalget. Forfatteren «har ikke et språk og et formspråk som klarer å formidle det som skal formidles» (LD3). Med dette som utgangspunkt får samtalen også en helt annen karakter enn den forrige, noe som særlig vises ved at samtalen formes av argumentasjon og begrunnelser, snarere enn metaforer.

I innledningen til diskusjonen av det følgende verket er deltakerne konkrete og drøftende i sin tilnærming. Det er mye som ikke fungerer, men også noe som fungerer. Boka karakteriseres av et manglende gehør for ulike «stilnivå» og en til dels «uforståelig» billedbruk. Men det finnes «også eksempler på billedbruk som ikke er spesielt dårlig» (LD1).²⁰⁰ Etter en samlet vurdering hos en av deltakerne er det mye ved boka som «ikke henger på greip» (LD1), og den viktigste innvendingen er kanskje denne: «Etter mitt skjønn er det mange sider ved boka som ikke er materialisert.» Det betyr at «tekstene, i beste fall, blir stående som skrik» (LD1). Den avgjørende mangelen ved verket er slik at erfaringen, uttrykt ved ordet skrik, ikke er materialisert. Skriket synes å rope etter sin form. Begrepet *materialisert* blir i denne sammenhengen et presist uttrykk for tekstenes svakhet. I ordboken har verbet «å materialisere» flere betydninger, den viktigste betydningen er likevel at noe antar en form. Eksempelvis kan noe åndelige eller gudeliknende vise seg i en menneskelig form, anta en annen form enn sin egen, eller en god idé eller et håp realiseres. Abstrakte ideer kan materialiseres. Da skjer det gjerne gjennom metaforer, slik at det abstrakte blir forståelig.²⁰¹ Det er først når noe er materialisert at det viser seg. Det å materialisere er dermed nært forbundet med å aktualisere, eller en presisering av det å aktualisere.

200 For å sikre anonymisering av bok og forfatter er eksemplene deltakeren viser til i diskusjonen utelatt.

201 Ordboken informasjonen er hentet fra er Dictionary.com (Materialize, 2018).

På litt ulike måter gir de to andre deltakerne uttrykk for den samme leseropplevelsen som den første. Hos en av dem relateres de manglende formidlingsferdighetene til manglende sjangerbeherskelse. Forfatteren har

ikke et språk og et formspråk som klarer å formidle det som skal formidles. Man leser det omtrent som man leser en hvilken som helst artikkel. Det dreier seg om å beherske særtrekk ved poesien. Poesien som et særlig språk, som man da ikke behersker (LD3).

Litteraturens måte å kommunisere erfaring på er en annen enn i andre sjangrer/diskurser. Når deltakeren her viderefører det generelle argumentet om at et materiale må få form for å kunne formidles, skjer det blant annet med en henvisning til den modernistisk-estetiske tradisjonen der poesien ses på som et «særlig språk» som bryter med dagligspråket. For mitt resonnement i denne sammenhengen er dette ikke det viktigste.

Når diskusjonen oppsummeres av den siste deltakeren i diskusjonen, får det ovenstående argumentet en mer allmenn utforming. En sammenlikning av det å lese dikt og det å lese en tilfeldig artikkel, presiseres i det følgende:

Jeg synes det grunnleggende problemet med denne typen bøker er at de har referanser til noe som er dramatisk, men at det har en påstandsfom. Som leser får du ikke noen opplevelse av erfaringen. Du får bare en beskjed om at dette er smerte. Som leser gis du ikke muligheten til å bli tatt med inn i den opplevelsen. Du får ikke en mulighet til å forstå det som har skjedd utover det veldig sjablongmessige. For meg fungerer det rett og slett ikke litterært nok. (LD2).

Deltakerens argument starter med å vise til at denne bokas problem ikke er enestående. Det finnes liknende bøker som har samme problem. Materialet har et misforhold mellom de underliggende erfaringene som skal formidles og det at diktene formidler dem gjennom påstander. Erfaringene artikuleres i en «påstandsfom» (LD2). Den formen verket forsøker å kommunisere sin erfaring gjennom, er påstandsfomens, ikke litteraturens. Verkets manglende litterære utforming gjør at leseren ikke gjennomgår en erfaring. Litteraturen kommuniserer ikke gjennom påstander om verden, den skal ikke utsi noe som sant som kan verifiseres mot en virkelighet eller ikke (se for eksempel Felski, 2008, 84-85, se også avhandlingens kapittel 6.5). I stedet gir formen konnotasjoner til helt andre sjangre innenfor kommunikasjon, som den journalistiske artikkelen eller den militære kommandoen. Når verket ikke oppfattes som «litterært nok» (LD2), er det fordi god litteratur ikke viser seg i effektiv kommunikasjon, der du «bare får beskjed» (LD2). Kvalitet viser seg snarere ved evnen til å kommunisere det «dramatiske» på en måte som forvandler den private erfaringen til noe allment, i den forstand at den kan oppleves av en annen. Det allmenne forblir da ikke i det «sjablongmessige» (LD2), ikke-kommuniserende.

I forlengelsen av dette ligger et annet viktig poeng, nemlig at litterær kvalitet handler om muligheten til å *delta* i en erfaring. Motsetningen mellom det språket som «gir deg beskjed» og det som «formidler», som det er vist til her, er også motsetningen mellom det å være aktivt deltakende og det å være passivt mottakende. I sistnevnte tilfelle blir deltakerne aldri involvert i tekstens erfaringsgrunnlag, man holdes på utsiden fordi diktene ikke gir noen åpning for interaksjon, verken emosjonelt gjennom «opplevelsen» eller intellektuelt gjennom en «forståelse av hva som har skjedd» (LD2).

Det å gi form til et stoff handler i diskusjonen om evnen til å kommunisere et stoff slik at en erfaring skal bli mulig å ta imot. Når et materiale får kunstnerisk eller litterær form (materialiseres), blir erfaringen nettopp mulig å motta som kunst eller litteratur. Å formidle eller kommunisere en erfaring er en helt sentral del av Deweys forståelse av kunst som sosial praksis. Så sentralt at Dewey hevder at «all communication is like art» (Dewey, 1997a, s. 5-6).²⁰² Å formidle en erfaring er generelt sett ikke forbeholdt kunsten. Det kunstneriske verket tilrettelegger likevel i særlig grad for en «reseptiv persepsjon», skriver Dewey (Dewey, 2008, s. 56). Det betyr at leseren i møte med verket må kunne skape sin egen erfaring ved at han eller hun gjennomgår noe av den samme prosessen som da verket ble til (Dewey, 2008, s. 60). Han formulerer premissene for å formidle erfaring slik:

The experience has to be formulated in order to be communicated. To formulate requires getting outside of it, seeing it as another would see it, considering what points of contact it has with the life of another so that it may be got into such form that he can appreciate its meaning. Except in dealing with commonplaces and catch phrases one has to assimilate, imaginatively, something of another's experience in order to tell him intelligently of one's own experience. All communication is like art. It may fairly be said, therefore, that any social arrangement that remains vitally social, or vitally shared, is educative to those who participate in it. (Dewey, 1997a, s. 5-6)

Det kan være verdt å merke seg at Dewey ikke snakker om formidling av hva som helst, som selvfølgeligheter og enkle slagord. Men så sant det handler om mer gjennomgåtte erfaringer, må en gjennom forestillingsevnen innta en annens perspektiv for at de skal kunne formidles.

En kan også se hvordan kunstens sosiale og utviklende side samles i formidlingen av erfaringen, og hvordan dette er forbundet med imaginasjonen. Det sentrale er her innsikten om at erfaring ikke kan kommuniseres uten at den materialiseres eller formuleres.²⁰³ Den gjør det mulig å overveie kunstens virkning og mening relatert til en annens liv. I det Dewey her

202 I den svenske oversettelsen av passasjen er «kommunikasjon» oversatt med formidling. (Dewey, 1997b).

203 Å formulere betyr å gi form. Den etymologiske ordboken har følgende oppslag: «Formulere: Gi språklig form. Av latin *formulare*, avledet av *formula* «ramme regel, system», som går tilbake til *forma* «form» som i sin tur kanskje gjennom etruskisk er lånt fra gresk *morphé*, «form» (av blant annet menneskekroppen) (Caprona, 2013, s. 935).

presenterer kan en også se hvordan erfaring dialogisk konstitueres av den andres erfaring fordi en har forestilt seg denne og vice versa.

Forutsetningen for å kunne formidle sin erfaring er at en gjennomgår den andres forestilling av egen erfaring gjennom sin forestillingsevne. Den som forteller må forestille seg hvordan den andre kommer til å høre/motta det en sier. Kjenner en ikke den andres erfaring av seg selv gjennom en slik objektivisering, kan en heller ikke formulere sin egen erfaring slik at den i neste omgang mottas av andre. Den andres blikk på en selv krever avstand til egen erfaring. I denne prosessen kan det private omdannes til det allmenne, eller erfaringen blir intersubjektiv.

Kontrasten mellom de to diskusjonene jeg har analysert, er stor. I den første ble deltakerne innlemmet i tekstens erfaringsunivers, der hadde erfaringen funnet sin form og diktene åpnet med de «enkle setningene» for en interaksjon mellom leser og verk. De åpnet dermed også for innsikt, visdom og vekst. I den andre ble deltakerne tilsvarende lukket ute fra erfaringen, som ved sin manglende materialisering stengte for interaksjon mellom leser og verk.

Avslutningsvis vil jeg kort knytte dette poenget til spørsmålet om hva som egentlig vurderes når en vurderer litterær kvalitet og verdi. Et mulig svar finner vi hos Louise Rosenblatt. I boka *The Reader the Text the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work* (Rosenblatt, 1994) tar Rosenblatt utgangspunkt i Deweys begrep om interaksjon; lesning som en transaksjon. Transaksjon beskriver relasjonen mellom leseren og teksten. I lesningen skjer en utveksling mellom tekstens ytring, leserens erfaring og reseptivitet, og leserens unike forutsetninger settes i spill idet leseren veiledes av teksten (Smidt, Vold, Oterholm, 2013, s. 248).²⁰⁴ Med denne bakgrunn spør Rosenblatt: Hva er det en egentlig vurderer og bedømmer i en samtale der en snakker om et verks storhet?

What in fact, is being evaluated? In general, the fixation has been on the worth or the greatness of the text, presumably in isolation. Literary judgments on, say «Byzantium» or *Middlemarch* – are actually judgments on the potentialities of those texts to enable readers to evoke an aesthetic transaction. (Rosenblatt, 1994, s. 152)

I sitt svar kritiserer Rosenblatt indirekte den estetiske posisjon, som for ensidig har fått formulere litterær kvalitet som en iboende egenskap ved verket. Det som faktisk vurderes hos

204 Det er i lys av dette hennes to lesemåter den *efferente* og den *estetiske* må forstås. Den efferente lesemåten er primært opptatt av hva du kan ta med deg fra lesningen. Termen efferent forsøker så nøytralt som mulig å beskrive ikke-estetiske lesninger – lesninger som også kan omfatte for eksempel matematikerens lesning av en likning. Den efferente lesningens motsetning er den estetiske, der «the reader's primary concern is with what happens during the actual reading event» (Rosenblatt, 1994, s. 24).

leserne, sier hun, er i hvilken grad litterære verk gir mulighet for en estetisk transaksjon.²⁰⁵ Bedømmelsen av George Eliots roman *Middlemarch* eller Yeats dikt «Byzantium» dreier seg om verkernes evne til å åpne for en estetisk transaksjon. Altså en samhandling mellom verket og leserens erfaring. Deltakernes diskusjon om de to verkene som er analysert synes å understreke den estetiske transaksjonen eller interaksjonen som helt vesentlig for at et verk skal oppfattes å ha kvalitet. Erfaringsformidling viser seg i særlig grad der leseren gis mulighet for å være medskapende.

6.7 Oppriktighet og klarhet. Henvendelsen som kvalitetsperspektiv

I de foregående kvalitetsperspektivene handlet det om å ha eller mangle ferdigheten til å formidle en erfaring, og om forutsetningene for dette. Kvaliteten som erfares av deltakerne står i relasjon til forfatterens distanse til opplevelsen som skal formidles. Det fjerde kvalitetsperspektivet kan slik leses i forlengelsen av det foregående, idet det har henvendelsen – fra tekst til leser – som forutsetning. Her knyttes kvalitet til opplevelsen av alvor, oppriktighet, troverdighet og autentisitet. Kvalitet er forbundet med alvoret teksten formidler. Idet litteraturen oppfattes som en henvendelse oppfattes den med andre ord som intensjonell.

Kvalitet vurderes i det følgende som om litteraturen henvender seg til deltakerne på en måte som oppfattes oppriktig. Oppriktigheten blir den måten og det modus litteraturen taler til og tiltaler leseren på, et begrep som innenfor delkapittelet vil stå i forbindelse med det beslektede, men ikke overlappende, begrepet autentisitet. Fordi tanken om autentisitet, oppriktighet og originalitet sammen danner et cluster i utvalgets språk om kvalitet, blir deler av refleksjonen og analysen omkring det autentiske behandlet under det femte og siste kvalitetsperspektivet. Når det er sagt, er det verdt å merke seg at utvalget i vurderingen av bøkene benytter seg vel så mye av dagligdagse ord med nærliggende betydninger som estetiske begreper.

Om Lyrikkutvalget i sin kvalitetsforståelse er opptatt av språk og form, henger det sammen med at *noe* skal formidles. Dette ser også ut til å markere det jeg ser som et trekk ved samtidens litteraturvurdering, og jeg vil i dette delkapittelet argumentere for at kvalitet oppstår fordi språket lar det dramatiske, alvorlige eller ekte slippe gjennom til mottakeren.

205 Horisonten for Rosenblatts teorier er pedagogikken. Leserene er elever som leser poesi.

Oppriktighet. Klarheten i det fortalte

Som tidligere nevnt er autenticitet et trekk ved det profesjonelle kvalitetsbegrepet Linnéa Lindsköld leser fram i sine analyser av den svenske debatten om litterær kvalitet i perioden 1975-2009 (Lindsköld, 2013). Som jeg har vært inne på i bibliotekkapittelet opererer Bjerck Hagen (2004) med tre urkriterier for kvalitet. Sammen med «oppriktighet» framhever han «virkelighet» og «fremmedhet» når han behandler spørsmålet om kvalitetskriterier (Hagen, s. 44). Urkriteriene henger også tydelig sammen og danner for Hagen en bunnlinje for det å vurdere og skrive kvalitet. Om målet er at noen skal «stoppe opp og lytte» til det en måtte ha å si, må både litteraturen og litteraturkritikken gi en «beskrivelse av sitt emne som vi oppfatter som sann, i en stemme vi stoler på, og som vi finner annerledes enn alt annet vi kjenner til» (Hagen, 2004, s. 49).

Oppriktighetskriteriet (sincerity) henter Hagen fra kritikeren F. R. Leavis og det han skriver om Thomas Hardys dikt «After a Journey». Hagen understreker sammenhengen og overgangen mellom kriteriene virkelighet og oppriktighet: de «vil alltid være to sider av samme sak.» (Hagen, 2004, s. 45).²⁰⁶ Oppriktighet, skriver han, dekker det som bare kunne «ha blitt skrevet av en mann som hadde erfaringen av et liv å erindre gjennom.» (Leavis, gjengitt etter Hagen, 2004, s. 45). Et litterært verk er oppriktig om det sier noe om virkeligheten «på en måte som teksten eller opphavsmannen antas å stå fullt inne for» (s. 45). Det norske ordet troverdighet vil ifølge Hagen være et dekkende ord. Oppriktighet peker med dette tydelig mot sitt opphav i et etisk og moralsk domene (s. 44-45).

Trilling (1972) utlegger begrepet oppriktighet med en henvisning til Hamlet. Kriteriet forteller noe om samsvaret mellom følelsen en har og uttrykket det får. Det er for eksempel «indeed a discrepancy between [Hamlets] avowal of feeling over his father's death and what he actually feels, but it is not the one which, as he chooses to think, his mother is attributing to him – he feels not less but more than he avows ...» (Trilling, 1972, s. 3-4). Det dreier seg om å presentere seg på en måte som viser et samsvar mellom det du sier og den du er. For å få til det kreves en klarhet og presisjon i alt en sier: «Trilling thinks of sincerity as a report made to others about oneself; the report, to be good, has to be precise, and clear» (Sennett, 2012, s. 195).

²⁰⁶ Poenget understrekes så vel gjennom den korte presentasjonen Hagen gjør av Leavis som med referanse til Henry James (Hagen, 2004).

Om en stopper og lytter til en tekst, henger det som antydnet sammen med en opplevelse av troverdighet. Det vil si at oppriktighet viser en forbindelse med det litteraturvitenskapen betegner som sannsynlighet. Troverdighet og sannsynlighet handler da om kontrakten mellom leseren og forfatteren. For at noe skal oppfattes som sannsynlig i et litterært univers, må det være et visst samsvar mellom den livsholdning og de verdier teksten uttrykker, og det leseren kan stå inne for. Sissel Lie skriver med Genette: «Tekstens forsikringer om sin sannhetsverdi viser til en kontrakt mellom forfatter og leser, og forteller at teksten skal leses som en beretning om virkeligheten.» (Lie, 1988, s. 14) Det betyr likevel ikke at teksten garanterer for et objektivt eller riktig bilde av et fenomen (s. 14).

Konteksten for den følgende diskusjonen er at bokas kvalitet er diskutabel. Den har både sterke og svake sider. I diskusjonen må deltakerne klargjøre for seg selv og de andre om teksten er god nok for innkjøp. Selv om utvalget i sin konklusjon er positiv til innkjøp, er deltakerne likevel ikke helt enige om kvaliteten – i dette tilfellet bunner det blant annet i ulike lesemåter. Boka beskrives innledningsvis som en «temabok» som er «mørk» (LD1), der grunnstemningen beskrives som «trist» og hvor det tegnes et «krast portrett». (LD1). Deltakeren som innleder er usikker på bokas samlede kvalitet. Boka er

ikke en veldig god bok etter mitt skjønn, men den er ikke så dårlig heller. Den har sine – hva skal jeg si – mer ekte, klaustrofobiske tekster. Jeg hadde vanskelig for å orientere meg i boka med hensyn til et du, et jeg og et vi. Men det kan vel hende det er et slags grep? Kanskje er det meg som rett og slett ikke greier å følge godt nok med. (LD1).

Deltakeren er ambivalent i sine kommentarer, en leser som fortsatt diskuterer med seg selv om teksten kvaliteter. Boka er verken spesielt «god» eller spesielt «dårlig» (LD2), noen tekster er bedre enn andre, og de gode beskrives som «mer ekte» enn dem som ikke fungerer. Ikke alle tekstene evner helt å formidle den ekthet og det eksistensielle alvor som deltakeren ser i enkelte av diktene.

Når deltakeren argumenterer for at boka ikke er veldig god, skyldes det at det er vanskelig å orientere seg. Problemet lokaliseres helt konkret til det som handler om bokas eller tekstenes utsigelsessituasjon. Den oppfattes som ennå ikke avklart. Det er uklart hvor det snakkes fra «med hensyn til et du, et jeg og et vi» (LD1). Når språket (utsigelsen) ikke fungerer, formidles ikke bokas mørke tematikk på en god måte. I innlegget tar deltakeren likevel forbehold om at det som oppfattes som uklart skyldes deltakerens manglende konsentrasjon, eller at forfatteren ikke har fått det til, altså en mangel ved verket.

I kontrast til tekstene som ikke fungerer i boka finnes de diktene som fungerer. Tekster som formidler noe mer «ekte og mer klaustrofobisk» (LD1). Selv om det ikke sies her synes

diktene styrke å ligge i at de kommuniserer mer direkte, og dermed oppleves som ekte og i den forstand erfaringsnære. Det er vanskelig å forestille seg at en som skriver ekte og klaustrofobisk ikke har en form for erfaring med denne følelsen: «Bokens fremstilling av både 'smerte' og forvirring kan bli ganske påtakelig. Det er egentlig ganske bra gjort» (LD1). Tekstene etablerer på sitt beste en troverdighet og oppriktighet i sitt uttrykk. Eller med Leavis formulering om Hardys dikt er dette «et dikt som vi ser har kommet direkte ut av livet» (Leavis, gjengitt etter Hagen, 2004, s. 45). Det er for Hagen et poeng at det ikke er snakk om at litteraturen må leses biografisk, men at det oppstår en forbindelse mellom oppriktigheten som oppfattes og den virkeligheten som utsies (Hagen, 2004, s. 45).

Resonnementer av den typen som er gjengitt her vil alltid ha en viss kompleksitet idet flere dimensjoner ved vurderingen veves inn i hverandre. Diskusjonen om en konkret bok blir gjerne også en refleksjon over egen praksis. En problemstilling denne diskusjonen reiser er betydningen av samspillet mellom tekst og leser som avgjørende for bokas kvalitet. Skyldes problemene med å orientere seg i teksten at den ikke holder høy nok kvalitet (er vellykket), eller at leseren ikke er skjerpet nok, ikke «greier å følge godt nok med» (LD1)? Samtalen blir det redskapet som kan avklare slike spørsmål.

I den videre samtalen skjer en tilnærming mellom deltakere med ulike utgangspunkt. Når en av de andre deltakerne peker på kompositoriske trekk i teksten viser vedkommende til en *annen* lese måte, som muligens gjør teksten mer stabil: «Jeg opplever egentlig ikke at slutten av boka er slutten. Boka må kanskje leses i sirkel. [...] Det er litt håp i boka» (LD2). Etter hvert som bokas utsigelsessituasjon blir mer avklart i løpet av diskusjonen, framstår verkets kvaliteter tydeligere for alle deltakerne: «Det er egentlig ganske godt gjort. Jeg har ikke tenkt på at den skulle nulles i det hele tatt» (LD1).

Deltakerens ambivalens og vurderinger får fram to interessante poeng som også binder sammen overveielene. Jeg skal kort kommentere disse. Opplevelsen av samlingen som god og ikke-god illustrerer at *klarhet* og *uklarhet* strukturerer vurderingen. På den ene siden kan en begrunne det svake ved samlingen i en uavklart utsigelsessituasjon, på den andre siden kan begrunnelsen for de gode diktene være at utsigelsessituasjonen i diktene oppfattes som avklart. Opplevelsen av det ekte og autentiske, eller oppriktighet, peker på det avklarte som en mulig forutsetning for kvalitet. Når boka ikke kommuniserer retorisk effektivt – i betydningen klart – forhindrer det at diktene oppfattes som ekte. En kunne tentativt oppsummere det med at diktsamlingen for denne deltakerens vedkommende ikke levde opp til det den kunne ha vært da den mangler et gjennomgående sted dikt-jeget snakker fra. Sagt på en annen måte blir henvendelsen i teksten utydelig og karakterløs – *eller* det som oppfattes som inautentisk.

Oppriktighet kan forstås som det forfatteretos (den persona) leseren skaper på bakgrunn av de mulighetene som finnes i diktene. Oppriktighet kan slik tenkes som bokas karakter (Jost, 2006; Booth, 1988).

Når deltakeren avrunder sitt innlegg er ambivalensen til boka fortsatt til stede, og det synes å være enighet om at diktsamlingen holder et ujevnt kvalitetsnivå: «For meg er det en sterk leseropplevelse, på noen måter. Den er litt forvirrende, men også nedslående fordi det ikke er skrevet så godt som det burde være. Det er min konklusjon.» (LD1). De beste diktene synes å ha satt en standard som boka som helhet ikke helt innfrir. Styrken i boka ligger i de diktene som formidler bokas mørke tematikk på en sann eller oppriktig og troverdig måte.

Selv om det finnes uenighet om hvor god boka faktisk er, kretser avveiningen hos deltakerne omkring de samme forholdene: Hvor klart klarer forfatteren å skrive fram sin tematikk? «Jeg mener hun klarer å formidle ganske bra hva det handler om. Hun klarer å skrive direkte og ganske bra i forhold til lidelsen» (LD2).²⁰⁷ Der ligger også bokas styrke og kvalitet.

I diskusjonens siste innlegg videreføres tematikken omkring det å skrive klart og direkte. Selv om den formuleres på en litt annen måte og med litt andre ord, står relasjonen mellom oppriktighet og klarhet i sentrum.

Jeg synes ikke det er noen veldig god bok. Det har nok å gjøre med at det er en litt kronglete språkføring. Det hadde vært bedre om [forfatteren] hadde vært mer direkte. Hun er best der hun er mest direkte, synes jeg. Når det er styrke nok til å si det direkte, skjer det uten en slags poetisering av det hele. Det hadde vært mer poetisk om det ikke hadde vært poetisk – for å si det sånn. Jeg synes likevel den må kjøpes inn. (LD3).

Der den første deltakeren – som jeg har fortolket dithen at savner en form for tydelighet – savnes her en direktehet i språkføringen. Tekstene bærer preg av «litt kronglete språkføring» og det som betegnes som «poetisering» (LD3). Boka svekkes paradoksalt også som poesi når den blir for poetisk. Deltakerens talende og billedlige formulering av bokas styrke og svakhet forteller at de diktene som er mindre selvbevisste på *at de er dikt* fungerer bedre. Interessant blir det når verket viser inn eller ut mot en større sammenheng:²⁰⁸ «Hun klarer å skrive direkte og ganske bra i forhold til lidelsen.» (LD2). Selv om boka ikke oppfattes som den beste, er konklusjonen at dette er godt nok.

207 I samtalen mellom deltakerne viser de stadig til dikt i boka for å understreke sine poeng. Disse er utelatt for å anonymisere forfatteren.

208 Disse kriteriene henger sammen med det Atle Christiansen omtaler som viktighet og vesentlighet (Christiansen, 2010).

På sitt beste formidles alvoret i lidelsen med det som oppfattes som en oppriktighet. Det er altså der boka er mest direkte og tydelig at den oppfattes som mest autentisk, gjennom sine «mer ekte klaustrofobiske tekster» (LD1).

Uavhengig av hva ukklarheten som oppfattes skyldes – om det er svakt håndverk eller et for poetisk språk som ennå ikke er forfatterens eget – svekker det deltakernes opplevelse av diktene som autentiske. I det siste innlegget blir det poetiske betegnende for en slags tom form, slik at det autentiske tipper over i sin motsetning og nærmer seg det pretensiøse, med en stemme som blir kronglete og utvendig gjennom unødvendig poetisering. Språket har ikke kontakt med erfaringen, med det «det handler om». Motsatt er boka god der «det fortelles uten omsvøp hvordan det er å være i den situasjonen [som gjengis], noe som gjør inntrykk» (LD3).

Virkelighet. Det konkrete i oppriktigheten

I flere av bøkene Lyrikkutvalget vurderer gjenkjennes kvalitet i det som handler om det hverdagslige og dagligdagse. Det å være konkret og tett på erfaringen blir motstykket til å si noe «uten omsvøp» og én inngang til spørsmålet om oppriktighet. I det følgende skal dette undersøkes med diskusjonen av to diktsamlinger utvalget vurderte under observasjonen. I det første eksempelet er bokas håndverkskvalitet lite diskutabel: «Det er skikkelig håndverk» (LD1). En av de andre følger opp: «Ja, det er ordentlig utført, synes jeg» (LD3). Om deltakerne, i det tilfellet som her refereres til, er enige om bokas håndverk er bra, er de også samstemte i innvendingene de har. Boka blir svakere der erfaringene ikke formidles i et konkret språk. Når bildene er konkrete «klarer [forfatteren] å si noe fint om en hverdags situasjon. Jeg synes det er et problem: både når [forfatteren] beveger seg i det hverdagslige og utenfor er han bedre jo mer konkret han er.» (LD2). Boka oppfattes som en ujevn diktsamling av utvalget. En av deltakerne formulerer samlingens styrke kontrasterende til dens svakhet slik:

I den første delen av samlingen synes jeg [forfatteren] er mest hverdagslig eller konkret, og de beste diktene er i denne delen. For det er ikke så lett å skrive om det. Jeg tror det hadde vært en bedre samling hvis han hadde holdt seg i denne verden og ikke i verden utenfor, hadde jeg nær sagt. Jeg synes ikke slutten av boka fungerer i det hele tatt. Det blir altfor vidløftig. Det blir snakk! (LD3).²⁰⁹

Boka synes å henvende seg til deltakeren på to ulike måter, i to ulike modi. For det første gjennom det konkrete og hverdagslige, for det andre gjennom det konkrete motsetning, den abstrakte, spekulasjonens måte. Det er ikke enkelt å skrive om det hverdagslige, det ligger en

209 Klammeparentesen og en viss omskriving er her brukt for anonymisering av diktsamlingen.

kvalitet i å få det til. Kontrasten til det som er konkret og hverdagslig beskrives som «vidløftig», som blir «snakk», uttrykk som beskriver et unødig kompliserende og utvendig formspråk. «Snakk» er nettopp betegnende for et språk som er tomt eller utvendig. De to ordene uttrykker en manglende oppriktighet i måten forfatteren henvender seg på, dermed oppleves diktsamlingen mest «oppriktig» når den er «konkret» og hverdagsnær.

Motsvarende forankrer også Trilling oppriktigheten i det konkrete og hverdagslige ved å ta tak i latinens *sincerus*' bokstavelige mening: «*sincerus* meant exactly what the Latin word means in its literal use, clean, or sound, or pure». Deretter viser han til en litt mer spekulativ etymologi; ved å dele opp ordet i «*[s]ine cera*» får vi «without wax [...] an object of virtu which 'was not patched up and passed off as sound'». Forbindelsen til den bokstavelige meningen minner oss om at ordet oppriktighet «in its early use referred primarily not to persons but to things, both material and immaterial» (Trilling, 1972). Som egenskap ved tingene (objektet) konnoterer oppriktighet dermed i større grad noe objektivt.

Å henvende seg rent, direkte og ikke vidløftig, vil ofte si å henvende seg til noen om noe en har nærhet til og erfaring med. Dette grunnmotivet går igjen også i det neste eksempelet. Her skal vi se på en helt annen type diktsamling enn den foregående, en som oppfattes som inderlig i sin henvendelse. Det er en gjendiktning som befinner seg i grenselandet mellom lyrikk og prosa, og som omtales på denne måten: «Jeg synes at det er en rik bok. Her er mange fine konkrete detaljer. Den er skrevet med en inderlighet som jeg synes er befriende. [...] Jeg synes at [oversetterens] språk kler diktene. Det passer godt. Kanskje har boka også et salgspotensial» (LD1).²¹⁰ Bokas sterke side er dens konkrete detaljrikdom. De konkrete observasjonene er forbundet med en tone og en skrivemåte som oppleves som inderlig, altså oppriktig.²¹¹ Oversatt til min sammenheng gir det god mening å si at både det konkrete og det inderlige viser til et erfaringsnært stoff. Det at poeten kjenner og vet hva hun skriver om, gir boka troverdighet og dermed kvalitet. Betragtningene følges opp og utdypes av en annen deltaker.

På mange måter er dette en erindringsbok. En selvbiografisk bok, bilder fra en oppvekst. Jeg synes at det stoffet som ligger lengst unna i tid, barndommen, er det som gjør mest inntrykk på meg. Jeg synes at når søstera blir født og hvordan hun verner om henne som ung, er beskrevet i et språk som gjør inntrykk. (LD3).

I denne boka er forankringen i det oppriktige etablert alt fra starten. Erindringsboka, den selvbiografiske sjangerens leserkontrakt om å skrive sant er utgangspunktet. Det er også

210 Boka er en oversettelse. Jeg har valgt å være relativt detaljert i det som sies om bokas sjanger uten at dette synes etisk problematisk.

211 Det inderlige viser i sitt norrøne opphav «innarliga» til uttrykket «langt inne» (Inderlig, 2018).

tydelig at det som gjør inntrykk er den litterært og språklig formidlede virkeligheten. I større grad enn sannhet kan en kanskje snakke om en ekthet i det som formidles. Kvalitetene i denne boka synes å ligge i hvordan språket formidler den helt konkrete tematikken. Her er det altså ikke snakk om noen motsetning mellom det estetiske og erfaringen som formidles. Språket lades av et menneskelig drama om hva et søskenforhold kan være. Den gode litteraturen bygger på et alvor, og opplevelsen av alvor synes å henge sammen med opplevelsen av oppriktighet. Der forfatteren gjennom språket skaper størst nærhet til livserfaringen.

I dette delkapittelets eksempler er oppmerksomheten rettet mot språkets virkning. De beste diktene henvender seg til leseren gjennom en nærhet til erfaringen som formidles og kan betegnes som ekte, konkret eller inderlig – motsetningen til det som er utvendig. Som nevnt tidligere kan det poetiske også bli for poetisk og dermed oppleves pretensiøst. Deltakerne kan gjenkjenne en god tekst like mye i det vanlige som i det menneskelige drama, så når språk og håndverk kommenteres, er det for å klargjøre manglende effektivitet i formidlingen av erfaringen. At diktene leses så tydelig intensjonelt – som en hendelse fra noen om noe – taler for at språkets primære verdi nettopp ligger i evnen til å formidle troverdig, enten det er mørkere sider ved erfaringen eller mer konkrete hverdagserfaringer.

6.8 Mot det personlige. Originaliteten som kvalitetsperspektiv

Når utvalget i intervjuet trekker fram originalitet som et viktig kriterium for kvalitet, gjør de det med en viss ambivalens og forbehold. En kan «til en viss grad si noe om det er originalitet» i verket en vurderer (LD1). Hvilken betydning originalitetskriteriet spiller i utvalgets vurdering, og hvordan medlemmene forstår begrepet originalitet, står i sentrum for analysene i det femte og siste kvalitetsperspektivet. Utvalgets problematiseringer av originalitetskriteriet, særlig i lys av modernismens (formalismens) syn på kunstens funksjon som underliggjøring, er også en del av den linjen analysen følger.

Den ambivalens deltakerne viser til originalitet som kvalitetskriterium er ikke helt overraskende. Noen korte nedslag i samtidens refleksjoner om litterær kvalitet underbygger også min forventning om at originalitet er et problematisk, komplekst begrep og kriterium å anvende, men at det likevel er sentralt for vurderingen av kvalitet.

Hagen (2004) ser spørsmålet om kvalitet mot en «moderne estetisk horisont», slik den peker tilbake mot romantikken. Viktige parametere for skjønnsutøvelse og vurdering blir for Hagen «originalitet, kompleksitet, oppriktighet, følsomhet, intensitet, virkelighetsskapende evne, moralsk alvor, kognitiv dybde og fremmedhet» (Hagen, 2004, s. 39). Han trekker fram

«fornyelse og originalitet» som noen av våre «fremste kvalitetskriterier», men tilføyer at «nøyaktig *hva* som representerer fornyelse og originalitet» kan komme til uttrykk i ganske «fikse ideer» (s. 36). Det er slik en fare for at våre ideer om det originale og fornyende i siste instans hindrer oss i å se det virkelig nye. Den gode kritikerens oppgave «er eventuelt å forklare hvordan verket er originalt på sin egen originale måte» (s. 36).

Lindsköld (2013) anfører på mange måter det samme poenget i forbindelse med at Svensk kulturråd på 2000-tallet presiserer kvalitetsbegrepet i sine retningslinjer. Lindsköld skriver: «Intensitet, originalitet, kompleksitet, fornyelse, selvstændighed samt förmåga att överskrida genreförväntningar är som sagt ord som inte betyder så mycket i sig själva, men som tillsammans med ordet kvalitet pekar ut en riktning» (Lindsköld, 2013, s. 260).²¹² Denne rekken av kvalitetskriterier som originalitet inngår i, må utlegges i hver enkelt vurdering. Kristiansen (2010) minner sine lesere om at selv om originalitet er viktig i kritikken, er ingen bøker «fullstendig nye og heilt originale» (s. 80). I en undersøkelse av forlagsredaktørers kvalitetsperspektiv fra 2013 leses originalitet fram som et overordnet kriterium (Oterholm & Skjerdingsstad, 2013a).

Originaliteten som kvalitetsbegrep problematiseres også gjennom andre perspektiver. Sissel Lie (1995) understreker at kvalitetsbegrepet historisk sett er preget av så vel modernismens bruddestetikk som romantikkens originalitetskrav. Det gode er nyskapende og bryter med det gamle, det overskrider rådende normer. Hennes poeng er at her har kvinner og menn blitt bedømt ulikt: «Det har f.eks. vært bortimot umulig for kvinner å skape avantgardistiske grupper, fordi avvik hos kvinnelige kunstnere ble sett på som manglende evne og kvalitet» (Lie, 1995, s. 198). Om originalitet forstås som avvik er en avhengig av at avvik forstås som noe positivt, og ikke som mangel på kvalitet.²¹³

I artikkelen «Tendenser i nyere norsk litteratur» diskuterer Kjersti Bale den romantiske forestillingen om originalitet ut fra et institusjonelt perspektiv: Den romantiske forestillingen om «forfatteren som verkets originale og skapende» opphav er en helt sentral «bestanddel av hvordan vi oppfatter litterær frembringelse», som er under press. (Bale, 2004, s. 446ff),

Om begrepet i dag synes vanskelig å anvende peker det tilbake på den usikkerhet begrepet er forlent med alt fra renessansen, slik Sennett forstår det (Sennett, 2008, s. 65ff).

212 På det svenske Kulturrådets hjemmeside heter det: «Utgångspunkter för bedömning av bokens kvalitet är intensitet, originalitet, komplexitet; förnyelse eller självständighet ifråga om litterär teknik (Statens Kulturråd, 2018).

213 At estetiske kategorier både er kjønnete og historiske viser Triller (1972) når han peker på den bevisste og polemiske måten Burke kalte det sublime for maskulint og det skjønne for feminint. (se Triller 1972, s. 95).

Så lenge en standard om originalitet bygger på forestillingen om at ingen har sett dette før, etablerer det paradoksalt nok ingen standard. Uavhengig av hvem som vurderer noe som originalt krever det dermed en ytterligere bestemmelse i et hvordan.

Om å se noe nytt

Den følgende analysen kan leses på bakgrunn av betraktningene over, men også forlengelsen av delkapitlet som handlet om henvendelse og oppriktighet. Originalitet har også en forbindelse til det kriteriet Lyrikkutvalget betegnet som alvor. Da forteller ikke originalitet om kunstens virkning på leseren, men kunstnerens arbeid for å finne et personlig (originalt) uttrykk (se nedenfor).

Innledningsvis ser jeg på hvordan Lyrikkutvalget problematiserer begrepet og nærmer seg en bestemmelse av det. Her er forståelsen av originalitet knyttet til leseren, ikke til forfatteren.

Som flere andre som arbeider med litteratur i samtiden ser Lyrikkutvalget behovet for å problematisere originalitet som kvalitetskriterium: «Originalitet er jo en ganske problematisk størrelse» (LD3). Begrepet anvendes med forsiktighet fordi det som kriterium gir så sterke assosiasjoner til romantikken: «Jeg vet ikke om jeg vil kalle det for originalitet lenger. Det blir så romantisk» (LD3). I forlengelsen av dette blir ikke originalitet et adekvat kriterium for alle poetiske uttrykk. Teknologien har for eksempel utfordret forestillingen om diktets opprinnelse: «Vi behandler jo en rekke bøker som er ‘notorisk ikke-diktning’, som for eksempel datagenerert poesi: spør datamaskinen og så får du svar» (LD3). En av deltakerne har også den konseptuelle diktningen i tankene når kriteriet problematiseres: «Tenk på alle typer for konseptuell diktning der poenget er at man ikke skal være original» (LD3). Kriteriet må alltid tilpasses det som vurderes. I møte med det konseptuelle «bør konseptet være originalt» (LD2). Originaliteten viser seg i «spørsmålstillingen» (LD3). Selv om det originale kan tilpasses det konseptuelle uttrykket, er ikke deltakerne helt komfortable med å bruke det, i forlengelsen av sitatet over: «Jeg vet ikke om jeg vil kalle det originalitet lenger, det blir så romantisk, belastet. Kanskje heller en slags nyhet» (LD3). Deltakeren utdyper poenget med henvisning til avantgardens bruk av *ready-mades* ved å si at det blir «litt som med et *objet trouvé*, man stiller ut noe man har funnet. Når det *tilfeldige objektet* plasseres i en ny kontekst endrer det verden for den som ser – plutselig blir den ny og annerledes» (LD3).²¹⁴ For å løse

214 I denne sammenhengen er ikke det viktigste den institusjonskritikken som ligger eller lå i bruken av det masseproduserte i kunsten, men at den romantiske forestillingen om originalitet problematiseres i diskusjonene. Den tyske litteraturforskeren Peter Bürger peker på hvordan Duchamps bruk av *ready-mades* bare gir mening innenfor en kunstinstitusjon, selv om han signerer verk som ikke er unike, men masseproduserte. I denne

opp forbindelsen mellom romantikkens genidyrkelse og originalitet forskyves for det første oppmerksomheten fra kunstneren til kunstens virkning på leseren eller betrakteren. Med det betones originaliteten som *hendelse* – som hos Sennett forbindes den med øyeblikket og det plutselige. Ved å kalle det originale «en slags nyhet» aktualiseres dessuten modernismen og dens tematisering av vanen og det automatiserte livet som et problem.

Dette siste punktet henger således godt sammen med at Lyrikkutvalget i flere sammenhenger mer eller mindre eksplisitt henviser til Victor Sjklovskijs artikkel «Kunsten som grep»: Selv om originalitet er et problematisk begrep og kriterium «kan man jo være litt sjklovskijaner». Det dreier seg om å ha et blick på verden som gjør at man kan se ting på nytt: «At man kan gjøre ting på *nytt* med det samme materialet» (LD3).

I artikkelen det her henvises til argumenterer Sjklovskij for at kunstens viktigste oppgave og berettigelse er «å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten». (Sjklovskij, 1991, s. 16). Vår vanemessige omgang med verden gjør at vi slutter å se, selv det vi vet må i den forstand oppdages på nytt: «Tingene vi har persipert noen ganger begynner vi å persipere ved gjenkjennelser: tingene befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser det ikke» (s. 17).²¹⁵ Den automatiserte persepsjonens forenkling (som skyldes en økonomisering av livskreftene) gjør at livet går tapt «og blir til intet» (s. 18). Ordet Sjklovskij bruker for å betegne kunstens funksjon er *desautomatisering*, eller på norsk underliggjøring. Det skal beskrive at litteraturens (det poetiske) språk er et annet enn hverdagspråket. Fordi hverdagspråket er automatisert slutter en å tenke på hva ordene uttrykker. Fordi kunstspråket er et annet gir det oss mulighet for å se verden på nytt i det vanen og det automatiserte brytes (Formalisme, 2007, s. 70). (jfr. avhandlingens kapittel 7.6).

Kunstnerens blick fornyer altså betrakterens blick ved måten materialet behandles på. Originalitet forskyves mot en mer allmenn forståelse av kunstens funksjon ved å gjøre det kjente ukjent og dermed få oss til å se det nye. Originalitet forstått på denne måten viser seg i det som overraskende avviker fra det vi er vant til, det vi vet og kjenner til, slik det er historisk eller biografisk bestemt. En så bred forståelse av originalitet synes å kunne favne så

signeringen ligger det en provokasjon om hva kunst er og har vært siden renessansen: «The fact that he signs the Ready-Mades contains a clear allusion to the category 'work'. The signature that attest to that the work is both individual and unique is here affixed to the mass-produced object. The idea of the nature of art as it has developed since The Renaissance – the individual creation of unique works – is thus provocatively called into questions» (Bürger, 1984, s. 56). Bürger understreker i sitt resonnement at denne provokasjonen mislykkes idet kunstinstitusjonen imøtegår provokasjonen ved å innlemme de masseproduserte verkene i museene og galleriene. Når et tilfeldig funnet objekt (object trouvé) brukes i kunstproduksjonen og innlemmes i kunstinstitusjonen, mister det «its character of anti-art and becomes, in the museum, an autonomous work among others» (s. 57).²¹⁵ Når Kittang (2008) beskriver underliggjøringen, enten som dynamikken mellom de-kontekstualisering og re-kontekstualisering eller som underliggjøring, er det som en grunnleggende bestanddel i en moderne eller modernistisk oppfatning av hva kunst (også språkkunst) er (Kittang, 2009, s. 109).

vel den konseptuelle som den mer tradisjonelle poesien. I denne bestemmelsen kan en se hvordan Prosautvalgets utlegging av kriteriet nødvendighet konvergerer mot originalitet: «noe ingen andre har gjort akkurat på den måten» (PD3) (jfr. avhandlingens kapittel 5.4).

Investering i det personlige uttrykket

Lyrikkuvalget betegner et av kriteriene de anvender i sin vurdering med ordet alvor. Over nevnte jeg at deres forståelse av originalitet kan ses i sammenheng med gruppas diskusjon av en teksts alvor. *Alvor* handler da om den prosessen som leder fram til et personlig uttrykk hos en forfatter. En helt kort beskrivelse knyttet til gruppas forståelse av alvor kan være nyttig. I utvalgets diskusjon inngår kriteriet alvor som en del av helhetsvurderingen, der deltakerne omtaler «graden av alvor og investering i det litterære verket» (LD1). Kvalitet kan altså avleses i et verk gjennom alvoret som er investert i det. Om alvor beskriver en holdning – som også kan lede fram til et personlig, originalt uttrykk, assosieres det i den helhetlige vurderingen med en form for seriøsitet. Det appellerer til at den som vurderer skal ta et verk det er nedlagt stort alvor i og investering i, seriøst. Et verk det er investert mye i legges merke til, dermed blir også verket i en vurderingssammenheng tatt på større alvor. Oppfattes verket derimot å være lite gjennomarbeidet eller slurvete utført – enten fra forfatter eller forlagets side – anses det som en manglende seriøsitet (profesjonalitet) eller alvor investert i verket.²¹⁶ «Når han ikke klarer å få forsida rett språklig, da blir jeg skeptisk» (LD3). Det kan handle om at verket ikke oppfyller sitt potensial eller ikke oppfattes gjennomarbeidet: «Det virker litt tilfeldig på meg, det hele, så jeg er litt skeptisk til denne utgivelsen. [...] Jeg synes språket er ganske flatt. Men jeg er ikke sikker på om det skyldes poeten eller gjendikteren» (LD3). Utgivelsen bærer preg av «litt slett arbeid» (LD2).

Om originalitet i utvalget forstås som kunstens virkning på leseren, forstås det også i lys av den kunstneriske skapelsesprosessen. Originalitet blir da mer et resultat av å søke seg fram til et personlig (originalt) uttrykk: «Jeg er enig i at originalitet er et vanskelig kriterium. Samtidig, hvis man investerer mye i å finne et poetisk uttrykk, så vil det veldig ofte bli noe personlig ved det. Kanskje man skulle bruke [personlig] som betegnelse isteden» (LD1). Det personlige er en betegnelse for det originale deltakeren er mer komfortabel med.

Det deltakeren sier åpner for å se nærmere på det som kan kalles et cluster av begreper som forsøker å uttrykke det partikulære og enestående ved det kunstneriske: det originale, det autentiske, det personlige. Med presiseringen av det originale som personlig viser det

²¹⁶ I Kulturrådets retningslinjer fra 2015 heter det at verket skal underlegges en redaksjonell behandling. Det betyr at en anerkjenner at et verks tekniske eller håndverksmessige standard påvirker det alvor en leser det med.

personlige seg autentisk, uten maske. I det originale blir kunstneren ett med sitt eget uttrykk. Sennett illustrerer denne sammensmeltingen mellom kunstner og verk ved hjelp av Benvenuto Cellinis berømte (originale) saltkar i gull. Saltkaret ble laget til Frans I av Frankrike i 1534.

²¹⁷ Sennett skriver at Cellinis «saltcellar was taken to have public value because it exposed and expressed the inner character of its maker. Francis I certainly thought so, exclaiming, ‘Here is Cellini himself!’» (Sennett, 2008, s. 69).²¹⁸

Innledningsvis i det femte delkapittelet refererte jeg til Lindkölds funn om at autentisitet er en viktig del av det profesjonelle begrepet om kvalitet. Måten en av hennes informanter formulerer dette på viser den nærhet som finnes mellom kvalitet og kunstnerlighet i forestillingen om det autentiske, personlige, originale. I Lindkölds intervjumateriale fra 2000-tallet reflekterer en av hennes informanter over litteraturstøttens mål og hvordan kvalitetsbegrepet kan tolkes: Kvalitet handler om «[a]tt det känns att det är en levande röst som talar till en. Att man drar sig in i någonting som inte är en schablonbild av verkligheten, utan att man verkligen känner att det här är autentiskt och ett konstnärligt uttryck» (Intervju 2000:2) (Lindsköld, 2013, s. 231).²¹⁹ Det autentiske er på alle måter forbundet med det individuelle gjennom den unike stemmen en oppfatter som et helhetlig kunstnerisk uttrykk. Den levende røsten viser til noe som ikke kunne vært sagt på en annen måte. Det personlige og autentiske henviser på den måten også til det autonome, til kunsten og kunstneren som sin egen lovgiver. Det autentiskes motsetning – det inautentiske – formuleres her i forestillingen om «en schablonbild av verkligheten». Det autentiske har som det originale ikke et forbilde, et mønster, det kan skapes etter. I spillet mellom det autentiske og inautentiske blir den sjablongmessige kvaliteten negativ: det som utføres rutinemessige, blir en stereotyp av noe, en «mekanisk etterlikning» (Sjablong, 2018).

Om renessansens eller romantikkens pregning av begrepet originalitet fremdeles preger dagens forestillinger om det samme, er det også dette deltakerne problematiserer. Det personlige uttrykket er ikke lenger forbundet med forestillingen om den inspirerte skaperen, men et resultat av en investering, og det inngår i et økonomisk vel så mye som et skapende vokabular: «hvis man investerer mye i å finne et poetisk uttrykk, så vil det veldig ofte bli noe

217 Saltkaret kan ses i Kunsthistorisches Museum, Vienna.

218 Cellinis verk finnes i norsk oversettelse i to bind. Cellini, B.: *Livssoga mi I* (overs. av M. Ulleland). Oslo: Samlaget. Cellini, B.: (1975). *Livssoga mi. II* (overs. av M. Ulleland). Oslo: Samlaget.

219 I retningslinjene fra Svensk kulturråd heter det: «Utgangspunkt för bedömning av bokens kvalitet är intensitet, originalitet, komplexitet, förnyelse eller självständighet ifråga om litterär teknik, gestaltning av idéer och erfarenheter samt förmåga att överskrida olika typer av genreförväntningar. För att främja mångsidighet tas särskild hänsyn till debutanter samt geografisk, kulturell och språklig spridning» (Statens kulturråd, gjengitt etter Lindsköld, 2013, s. 229). De svenske retningslinjene er senere blitt oppdatert.

personlig ved det» (LD1). Det personlige uttrykket kan fortolkes som resultatet av hardt arbeid, noe en utvikler og finner fram til over tid.

Innenfor det fjerde kvalitetsperspektivet ble kvalitet uttrykt gjennom ordparet *oppriktighet og klarhet*. Klarhet i uttrykk kan i det følgende ses i sammenheng med det personlige uttrykket. Forbindelsen til det originale ligger i at gjennom en slik klarhet blir kunster og verk uatskillelige (Sennett, 2008, s. 69). En slik klarhet kan i utvalgsdiskusjonene etterlyses fordi et verk ikke er godt nok gjennomarbeidet.

Her er det, viktige tilløp og fine ting, men det burde absolutt vært gått gjennom en to tre ganger til. Det er jo ingen som greier å skrive aleine, så man trenger å ha andres blikk på det. Det er som han sier, Ivan Malinowski, det som skal sies, skal sies klart. Det viktige er at man kommer fram med det man har sagt, og blir seg sjøl i språket. Og det er ikke skjedd i denne boka. (LD1).

Deltakerens innlegg synes spesielt interessant i lys av diskusjonen om originalitet og forbindelsen originalitet har til forestillingen om det ensomme, solipsistiske individet. Her finnes ikke individet som skaper av fra intet eller kun fra et eget indre. Det klare uttrykket konstitueres av et blikk utenfra. Som resultat av en investering og utholdenhet og det korrigerende uten-fra-blikket finner en fram til det personlige poetiske uttrykket – som leseren kan kjenne og gjenkjenne som verkets signatur. Deltakerens innlegg kan på den måten forstås som forlengelsen av et ønske om å løsrive originalitetsbegrepet fra romantikken.

I diskusjonen uttrykkes den profesjonelle dikterens ferdigheter i motsetning til amatørdikterens: «I motsetning til hos amatørdikterne finner vi i profesjonelle, som viser at de har utviklet en «estetisk kapasitet» (LD3), som i samtalen forbindes med et eget blikk på verden. Den gode kunstneren har utviklet sitt særegne egne blikk på verden (LD3). Et slikt *resonnement* kan tolkes i samme retning som det jeg har gjort over. En liknende tanke kan en gjenfinne i Deweys forestilling om kunstneren som arbeidende. Som David Hildebrand (2008) sier skiller ikke kunstneren seg hos Dewey fra ikke-kunstneren ved at «the artist has some especially ‘sensitive soul’ or ‘flicker of creative genius’ but because of the artist’s developed capacities for disciplined expression» (Hildebrand, 2011, s. 167). Kunstneren, sier Dewey:

has the power to seize upon a special kind of material and convert it into an authentic medium of expression . . . [He] sticks to his chosen organ and its corresponding material, and thus the idea singly and concentratedly felt in terms of the medium comes through pure and clear. (Dewey, 2008, s. 204).

Diskusjonen om det personlige uttrykket finnes tilsvarende i diskusjonen om en bok i møtet jeg observerte. Avslutningsvis vil jeg i dette delkapittelet diskutere hvordan den personlige

signaturen kan komme til uttrykk. Det jeg kaller «signaturen» forstås i eksempelet dels som et organiserende blikk, dels som en form for musikalitet. Signaturen er det som gir verket kvalitet.

Som nevnt i kapittelet om fagkunnskap finnes i noen tilfeller språkkompetanse i utvalget, slik at forholdet mellom original og gjendiktning kan diskuteres. Et slikt tilfelle fra møtet jeg observerte, er interessant og illustrerende for tematikken knyttet til originalitet.

I diskusjonen brytes en teknisk vurderende betraktningssmåte mot noe annet, da det teknisk perfekte sjelden er nok til å si om et verk er kvalitativt godt. Det kan være utfordrende å oversette nettopp en form for «originalitet», det en forfatter har lett seg frem til: «Spørsmålet mitt blir hvor mye man går på akkord med det som er meningen i originalen ved å gå over til målspråket» (LD3). Deltakeren tematiserer grensene for hvor mye en oversetter kan avvike fra originalens intensjon når en forutsetter at det finnes en form for originalitet som bør ivaretas. «Jeg tenker at [denne] forfatteren er en veldig komplisert poet, og at han skaper en verden i diktene som ikke er så lett å gjengi på et annet språk» (LD3). I vurderingen av dette verket synes dets intensjon tett sammenvevd med nettopp poetens personlige uttrykk eller skrivemåte.

I fortsettelsen forsøker deltakerne å komme nærmere inn på hva det originale i denne forstand kan bestå i. En av deltakerne beskriver først det poetiske uttrykket gjennom en visualisering av poetens uttrykk slik det opplevdes i lesningen av originalen: «Undringen, det store løftet som finnes [hos forfatteren] har å gjøre med at [forfatteren] plasserer ting hvor han vil plassere dem, innenfor, utenfor, ovenfor, nedenfor. Dette mener jeg ikke er til stede [i gjendiktningen]» (LD1). Oversettelsen skaper ikke undring hos denne deltakeren, der det i originalen skapes ved hjelp av det en kan kalle et organiserende blikk. I den romlige organiseringen av det poetiske universet – som her er knyttet til forfatterens vilje – viser det personlige uttrykket seg. Blikket synes ikke bare å organisere tingene enkeltvis, men nettopp i det *rommet* der konstallasjoner former blikket. Det organiserende blikket blir en personlig måte å se verden på. Ulikheten mellom originalen og gjendiktningen kan til slutt bare betegnes metaforisk, som rytmiske, musikalske forskjeller mellom det å gå med tunge og lette sko: «Men jeg synes mye av flukten over diktet, det undringsskapende og det musikalske er borte. Gjendiktningen har en mye mer bastant musikk. Jeg synes [den] tramper med tunge sko, der [originalen] går lett» (LD1). Kvaliteten synes å ha funnet en form som er nødvendiggjort av konstallasjonene knyttet til poetens valg, intuisjon og oppmerksomhet. Slik det organiserende blikket er vist fram over synes det å ha mye til felles med den romantiske tekstens blikk, slik Engdahl formulerer det: «[T]extens beståndsdelar kan relateras til varandra

på ett godtagbart sätt endast om man i läsningen förutsätter att det skrivna i någon mening är strukturerad som ett medvetande» (Engdahl, 1995, s. 269).

Også i dette eksempelet kan en betrakte det originale ved å skjele til teksten eller til tekstens virkning på leseren. I mange tilfeller, som her, er det svært komplisert å skille disse nivåene. Ser en bort fra den musikalske virkningen diktet har, kan tekstens virkning – det som muligvis kan endre leserens blikk på verden – knyttes til ordene «løft», «undring» og deres konnotasjoner av noe mer visjonært. Det originale ligger i poetens kapasitet til å behandle et materiale estetisk, på en måte som får leseren til å se verden på en litt annen måte. Men om en forfølger tanken om at det personlige (originale) følger av arbeid og investering, aksentueres det problematiske ved å trekke et skarpt skille mellom håndverket som noe langsomt utviklet og kunsten som noe som plutselig viser seg. Da lar det seg vanskelig gjøre å opprettholde skillet mellom kunst og håndverk, selv når en framhever poenget med at det er skapt innenfor en pragmatisk tanketradisjon og i all vesentlighet handler om betoning.

Jeg vil avslutningsvis tilføye noen kommentarer om originalitet som kriterium i lys av den diskusjonen jeg hadde i delkapittel 6.3. En av dette delkapittelets konklusjoner er at kriterier har en fastholdende funksjon, i den forstand at de er et verktøy som skiller noe fra noe annet. De inngår på den måten i utvalgets definisjonsarbeid hva gjelder kvalitet og avdekker samtidig sin utilstrekkelighet ved erkjennelsen av at dette *noe* ved kunst og kunsterfaring eller kvalitet ikke kan fastholdes: «Det finnes en stor rest der som en ikke helt kan definere» (LD3). Om kriterienes primære funksjon er å fungere som hjelpemidler for å gjøre arbeidet med litteraturen *mer* objektiv, og dermed i en forstand mer gjenkjennelig, viser refleksjonene omkring originalitet at det rommer både det gjenkjennelige og dets motsetning. Til tross for betydningen Sennett gir det av å representere en ikke-standard, det en ikke kan gjenkjenne, vil det samtidig romme noe en kan kjenne igjen (Sennett, 2008, s. 70).

Med Sennetts definisjon av originalitet som det som viser til det som ikke fantes tidligere, tydeliggjøres den forbindelsen deltakerne ser mellom en mer romantisk konsepsjon av originalitet og en mer modernistisk.²²⁰ Den sistnevnte er mer aktuell for deltakerne. Bakgrunnen for oppfatningen av at noe er originalt kan stamme fra litteraturhistorien slik vi kjenner den, slik den utfolder seg som et landskap som originalitet framtrer i relieff mot.

Om kriteriene fastholder verden slik at vi kan oppdage den på nytt, kan originalitet forstås som emblematiske for kriterienes funksjon – eller en presis sammenfatning av

220 Her er ikke poenget å si noe uttømmende om disse konsepsjonene av originalitet.

kriterienes funksjon. Originalitet viser til at det her er noe som ikke var der før, mens det i kriterienes lys er paradoksalt å skulle kjenne igjen noe man ikke kjenner fra før.

Originalitet forstått som et utarbeidet, personlig uttrykk viser seg også vanskelig å fastholde av en annen grunn: et verk vurderes ikke utelukkende mot bakgrunnen av andre verk, det settes også opp mot forfatterens tidligere verk. Et verk som vurderes mot andre verk innad i et forfatterskap mangler ikke nødvendigvis det personlige uttrykket, da ser en snarere på om det personlige er fornyet. Verk kan oppleves så «umiskjennelig» fra forfatterens hånd at de «strengt tatt» oppleves *for* velkjente (LD2). Det å overskride det kjente handler altså både om å overskride konvensjonen (samtidens skrivemåter og blikk) og å fornye seg. Der det første eksempelet peker på et manglende personlig uttrykk og originalitet som kriterium, viser det andre at det personlige også kan stivne og så å si viske ut det som en gang var originalt. Den som former materialet omdanner det gjennom sitt blikk på verden, som et prisme, og endrer måten vi ser verden på: «Når det gjelder lyrikk sånn generelt, snakker en også om at det bør være et nytt blikk på verden.» (LD1). En slik oppfatning gjør poesiens kvaliteter nært forbundet med endring, at noe endrer vår innstilling og perspektiv. En endring som inntreffer idet vi blir oppmerksomme.

Om originalitet som kriterium viser seg paradoksalt, er det også fordi det gjennom sine konnotasjoner til det å skape synes å ha mye til felles med for eksempel begrepet «oppmerksomhet», som jeg presenterte i teorikapittelet. Det originale er framtredelesens figur, der en ennå ikke vet om en projiserer eller mottar mening. Det forutsetter en form for beredskap om det en ikke før har sett, og har sin motsetning i konvensjonen (Engdahl, 1988). «I forhold til originalitet, formelt sett i alle fall, så er jo mye temmelig konvensjonelt» (LD1).

6.9 Forvaltning og originalitet

Dette kapittelet har handlet om Lyrikkutvalgets kvalitetsvurdering, slik den – som også tilfellet er med Prosautvalgets – preges av en verdimeslige referanseramme styrt av en kulturpolitisk diskurs om forvaltning. Kvalitetsperspektivene gjenspeiler et utvalg der kunnskap står sentralt. Her vektlegges kunnskapen som skal til for å vurdere godt og den kunnskapen som litteraturen produserer gjennom sitt estetiske uttrykk. Skal en peke på et overordnet kriterium, må det være originalitet. Likevel er utvalgets presisering i diskusjonene rundt dette kriteriet vesentlig, og det kan kalles symptomatisk for gruppas blikk at det refortolkes som et mer åpent kriterium knyttet til litteraturens virkning: Å se noe nytt. Gitt

utvalgets sammensetning, kan omgangen med begrepet også fortelle noe om gruppas teoretiske og akademisk fargede utgangspunkt (jrf. avhandlingens kapittel. 6.1).

I avhandlingens teorikapittel la jeg grunnlaget for å forstå utvalgenes arbeid som håndverk, basert på dimensjonene forpliktelse, ferdigheter og bedømmelse. Her skal jeg avslutningsvis utdype dette noe i lys av de diskusjonene utvalget har ført. Jeg er særlig opptatt av det som handler om forpliktelse og ferdigheter og har, gjennom analysene, så vel direkte som indirekte lagt vekt på *hvordan* deltakerne snakker om litteraturens kvaliteter.

Som i Prosautvalget er den praktiske tankegangen knyttet til anvendelsen av kriterier tydelig: Kriteriene er samtalen og inngår i den enkeltes refleksjon rundt verket. Den praktiske tenkemåten representert av både Sennett og Dewey i teorikapitlet kan i det henseendet tydelig spores i utvalgets vurderingsmåter. Med kravet om å skulle ta sine avgjørelser innenfor et møte, blir utvalget både løsnings- og konsensusorientert: «Hvis vi er uenige, så diskuterer vi oss fram til en løsning» (LD3). Forpliktelsene retter seg i utvalget både mot å vurdere verket på dets egne premisser og mot utvalgets rammer og mandat. Utvalget kan ikke si nei til bøker ut fra hva forfatteren tidligere har gjort: «Vi kan ikke si nei til en bok fordi man vet at han kan bedre. Det går ikke» (LD1).

Gjennom den vekt som legges både på forvaltning og originalitet – og implisitt litteraturen som kunst – kan en se en dobbel tilnærming i det som er vurderingens intensjon eller hensikt. Tentativt kan en si at gruppa bidrar til kulturutvikling ved å både se til forfatterne og litteraturen og leserne. Dette er en tematikk som utdypes og utvikles i kapittel 8, der gruppene sammenliknes.

Kapittel 7. Kunstner og håndverker. Det litterære Råds vurdering av litteratur i praksis

7.1 Arbeidets betingelser. En innledning

Det litterære Råd vurderer litteraturens kvaliteter og verdier med mandat fra Den norske Forfatterforening. Som profesjonelle lesere arbeider Det litterære Råd, heretter kalt Rådet, innenfor en institusjonell ramme som er formende for deres vurderingspraksis. Det utgjør, med sine ni medlemmer, Forfatterforeningens sakkyndige utvalg. Hensikten med Rådets vurderinger er å avgjøre hvilke utgivelser som er gode nok til at forfatteren vil kunne bli opptatt som medlem i Forfatterforeningen, vil kunne tildeles stipend eller innstilles til visse litterære priser. Innenfor avhandlingens ramme er det den første kategorien, altså om verkene har tilfredsstillende litterær verdi og kvalitet til at forfatteren blir tatt opp som medlem i Forfatterforeningen, som studeres.

Som bakgrunn for de følgende analysene vil jeg først presentere Rådets arbeid og institusjonelle rammefaktorer. Jeg vil særlig vektlegge dimensjonene kunst og håndverk i presentasjonen. Jeg setter Rådets arbeid inn i en historisk sammenheng og presenterer noen formelle og strukturelle sider ved deres praksis. Innledningens institusjonelle fokus er styrt av at avhandlingen primært er opptatt av vurdering som kollektiv praksis. Vurderingene vil alltid preges av hvem som til enhver tid er medlem av Rådet og hvilken litteratur de har lest og hvilke verk som behandles. Som ett av medlemmene sier handler dette om at en alltid i sin profesjonelle lesning «har med sin egen erfaring» (FD2). Som i avhandlingen for øvrig er jeg opptatt av den felles erfaringen gruppas medlemmer deler som profesjonelle lesere. Mer presist betyr det at jeg har vært opptatt av den doble erfaringen rådsmedlemmene besitter som profesjonelle forfattere og lesere.

7.2 Retningslinjer, prosedyrer og rammeverk

I det følgende presenteres en bakgrunn for analysene på tre områder. Først gis en kort beskrivelse av hvordan Rådet er organisert og sammensatt, og hvordan det arbeider. Her gis også en kort introduksjon av Forfatterforeningen for å peke på den rolle og funksjon Rådet har i Foreningen.²²¹ Deretter presenteres, som en del av Rådets arbeid, retningslinjer og prosedyrer. Dels består disse av foreningens formelt vedtatte vedtekter, som omhandler krav

221 Heretter benyttes Foreningen synonymt med Forfatterforeningen og Den norske Forfatterforening

til medlemsopptak og så videre, dels av ulike kvalitetsparametere (kvalitetskriterier) og rammer for disse. Disse siste er utarbeidet på bakgrunn av de erfaringer ulike rådsmedlemmer har gjort seg over tid. Til slutt utdypes relasjonen mellom kunst og håndverk ved at dette settes inn i en overordnet praktisk og teoretisk ramme.

Den norske Forfatterforeningen

Den norske Forfatterforening ble stiftet i 1893. Årsmøtet er Foreningens øverste organ. Her fattes også vedtakene som gir Rådets diskusjoner et formelt rammeverk. De mest aktuelle sidene ved dette er i min sammenheng knyttet til Rådets sammensetning, kriterier og prosedyrer for medlemsopptak.

I Forfatterforeningens første paragraf redegjøres det for foreningens formål: «Den norske Forfatterforening har til formål å verne og fremme norsk litteratur og ivareta de norske forfatternes interesser. Dette skal skje på en måte som respekterer foreningens sammensatte karakter og medlemmenes individuelle egenart» (Den norske Forfatterforening, udatert-c). Her kan det være verdt å merke seg den vekt som legges på at forfatterne er ulike og egenartede. Det som særmerker den enkelte forfatter er markert som en verdi i foreningens vedtekter. Den doble målsettingen som formålsparagrafen viser til oppnås gjennom å ivareta det individuelle innenfor kollektivets rammer. Den doble innretningen mot individ og kollektiv er å finne i hele Forfatterforeningens historie.

Til Forfatterforeningens 100-års jubileum (1993) skriver Nils Johan Ringdal om perioden rundt etableringen av Forfatterforeningen:

1880-årene hadde også vært de politiske partiers og en rekke viktige organisasjoners grunnleggingsperiode. [...] Forfatterne lot seg prege av dette, men de hentet åpenbart sine forbilder like mye fra eldre tiders laugsvesen som fra samtidens fagforeninger. (Ringdal, 1993, s. 28).

Når Ringdal utdypes peker han på forfatteren som håndverker, som individuelt talent som skal hjelpes fram og som medlem av et felleskap.

Forfatterskap er håndverk av aller fineste sort, må de nok ha ment. Foreningen siktet derfor ikke mot å by alle like kår, men ville hjelpe de dyktige frem, under kyndig veiledning fra mestrene i lauset. Slik sett ble Forfatterforeningen dannet i brytning mellom gammelt og nytt. Man holdt på eldgamle kvalitetskrav, men hadde likevel innsett nødvendigheten av å stå sammen. (Ringdal, 1993, s. 28).

Brytningen mellom det gamle og nye som Ringdal formulerer får fram at Forfatterforeningen både er fagforening og håndverkslaug. Den har det profesjonelle kollektivets styrke og interesser som rettesnor og håndverkslauget og mesterens forvaltning av kvalitet som forbilde.

Som Ringdal mer enn antyder finnes det en sterk forbindelse mellom kvalitet og håndverkslauget som den instans som tradisjonelt kunne vurdere kvalitet (se for eksempel Sennett, 2008, s. 61ff). Derigjennom oppstår også tanken om eksklusivitet, en forvaltning av de beste talentene. Kunst- og håndverksforeningene som etableres på 1890-tallet kan en også forstå dithen at de ville kompensere for de konsekvensene Sennett peker på når Mesteren (kunstneren) blir stående utenfor felleskapet (Sennett, 2008, s. 65ff).

I det litteratursosiologiske verket *Bok-Norge* (2006) skriver Trond Andreassen om Forfatterforeningen langs de samme linjene.²²² Han trekker fram at Forfatterforeningen alt fra starten av har vært opptatt av forfatternes generelle økonomiske vilkår, men også premisene og rammer for fordeling av midler. I Foreningens tidlige fase var for eksempel det å få på plass «kriteriene for dikterlønn» en viktig sak (s. 64). Forfatterøkonomi og avtaleverk er fortsatt viktige sider ved Foreningens arbeid (Den norske Forfatterforening, udatert-a).

I Foreningens tidlige år besto den av én fag- og én skjønnlitterær seksjon. I dag er foreningens medlemmer skjønnlitterære forfattere.²²³ Alle forfattere, det gjelder både medlemmer og ikke-medlemmer, som skriver skjønnlitterært kan søke om stipender og benytte seg av det kollektive avtaleverket Foreningen har framforhandlet med Forleggerforeningen (Den norske Forfatterforening, udatert-a; Den norske Forfatterforening, udatert-b; Den norske Forfatterforening, udatert-c).

Det litterære Råd

Når Løvåsen (2012) ser Foreningen og Rådets vurderingsarbeid i en laugstradisjon, går den historien altså langt tilbake. Foreningen har som nevnt fram til nå sett på kvalitetsvurdering som hensiktsmessig når de skal ta opp nye medlemmer.²²⁴ Det har gitt litteraturpolitisk tyngde som et rådgivende organ for Staten i ulike litteraturspørsmål og som premissleverandør for norsk litteraturpolitikk. (Andreassen, 2006; Ringdal, 1993; Vestheim, 2001). Slik Ringdal (1993) skriver om Forfatterforeningens historie kan tanken om et laug peke like mye på en kunstner- som en håndverksorganisasjon. Historisk etableres Foreningen fra starten også som en kunstnerorganisasjon, mens Foreningens sakkyndige utvalg utgjør et kunstnerråd. Da

222 Andreassen var (med unntak av to år) generalsekretær for Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening, fra 1986 til 2016.

223 Litt lakonisk skriver Trond Andreassen: «Foreningen ble stiftet med to likeverdige seksjoner, med Arne Garborg som formann for den skjønnlitterære, og historieprofessor Gustav Storm for den faglitterære. De faglitterære spilte en viktig rolle i oppstartingsfasen, men havnet etter få år på sidelinjen fordi de forholdt seg for passivt.» (Andreassen, 2006, s. 64).

224 Om kvalitetsvurdering av søkeres innsendte verk er den rette måten å ta opp medlemmer på har det med jevne mellomrom vært diskusjon om (se Andreassen, 2006, s. 68 og Løvåsen, 2012).

Forfatterforeningen ble etablert var det ingen selvfølge at det samtidig skulle dannes et faglig råd eller et sakkyndig utvalg. En medvirkende årsak til at Foreningen alt fra starten av fikk etablert et fagutvalg som kunne rådgi Staten, var at billedkunstnernes kamp for det samme hadde endt med seier ti år tidligere (Brochmann, 1952, s. 36). Rådet har dermed billedkunstnernes faglige råd som sitt forbilde. Alt fra starten av finnes på et organisasjonsnivå en forbindelse til den visuelle kunsten som er med å forme Forfatterforeningens virksomhet og identitet.

I Rådets mandat lå det at Staten skulle kunne spørre om råd i alle typer litterære spørsmål: «For saa vidt Sektionerne raadspørges af Staatsmyndighederne i literære Anliggender, skal der dannes sagkyndige Udvalg» (Brochmann, 1952, s. 36). Rådet var en helt sentral del av Foreningens utøvende virksomhet, men er også viktig som en begrunnelse for Foreningen per se. Til Forfatterforeningens 50-årsjubileum skrev Georg Brochmann at den «unge» foreningen bygde «mesteparten av sin *raison d'être*» på paragrafen som omhandlet det sakkyndige utvalget, og hvis Det litterære Råd vurderer litteraturen med utgangspunkt i kunstneriske og håndverksmessige kvaliteter, spiller det en kulturpolitisk viktig rolle.

Tentativt kan en si at et viktig mål for Rådet er å opprettholde et høyest mulig profesjonelt nivå på norsk skjønnlitteratur. (Andreassen, 2006, s. 68). Oversatt til Sennets kulturhistoriske tankegang om håndverkerens autoritet vil denne bygge på mer enn en sosial posisjon i samfunnet: For «the craftsman, authority resides equally in the quality of his skills» (Sennett, 2008, s. 61).

Rådets sammensetning og oppnevning

Forfatterforeningens litterære Råd oppnevnes formelt av Foreningens årsmøte, etter innstilling fra en valgkomité. Gjennom Forfatterforeningens styre føres en løpende dialog med Rådet (Se avhandlingens innledning og kapittel 7.7).

I Forfatterforeningens vedtekter understrekes det at en allsidig sammensetning av rådet er ønskelig.²²⁵

Det litterære Råd har 9 medlemmer. Valgene gjelder for 2 år. Av medlemmene går hvert år 4 hhv. 5 ut. For å sikre en rimelig sirkulasjon kan ingen gjenvelges mer enn to ganger

225 Alt fra de første sakkyndigutvalgene i Forfatterforeningen ble nedsatt var prosedyrer for hvordan Foreningens sakkyndigutvalg skulle velges, hvor lenge medlemmene skulle sitte og hvem som skulle velges, beskrevet i detalj: «For saa vidt Sektionerne raadspørges af Staatsmyndighederne i literære Anliggender, skal der dannes sagkyndige Udvalg. Et Udvalg bestaar af 1) fem Medlemmer, som skal vælges for tre Aar af Sektionen ved Forholdstalsvalg. (Note: Bestemmelser om Fremgangsmaaden ved Forholdstalsvalg vedtages særkilt) og 2) to for samme Tidsrum af Kirkedepartementet tilforordnede Sagkyndige» (Brochmann, 1952, s. 36).

på rad. Under valgene bør en allsidig sammensetning av Rådet tilstrebes, både hva språkform, alder og litteratursyn angår. Begge målformer skal til enhver tid ha minst 3 medlemmer i Rådet. (Den norske Forfatterforening, udatert-c).

Målet om allsidig sammensetning henger sammen med et ønske om å representere ulike deler av medlemsmassen. Hvor representativt et utvalg er eller oppfattes å være kan selvsagt alltid diskuteres, men at allsidighet i Rådets sammensetning er viktig, understrekes også av mine deltakere.

Jeg tenker at så vel kjønn, alder, målform, geografisk tilhørighet, men også sjangertilhørighet er viktig når man skal velge nye medlemmer til Rådet. [...] Jeg kjenner ikke godt nok til valgkomiteens arbeid, men jeg har inntrykk av at man, når man ser etter rådsmedlemmer, alltid har prøvd å representere de aktuelle diskusjonene som foregår i Foreningen. Man har for eksempel prøvd å ta inn i Rådet noen som har deltatt i en debatt om medlemskriterier. (FD2).

Ønsket om Rådets brede sammensetning handler om legitimitet hos medlemmene/forfatterne. Poenget er enkelt, rådsmedlemmene er best kjent med «det feltet man sjøl opererer innafor» (FD2). Det handler dels om kompetanse, dels om å sikre ulike perspektiver i vurderingen. Rådsmedlemmene velges for to år av gangen. En kan maksimalt være rådsmedlem i seks år. For å sikre kontinuitet byttes ikke alle medlemmene ut på samme tid, og i sin periode kan ikke rådsmedlemmene selv søke stipend. For å kompensere for dette har medlemmene i perioden lønn tilsvarende et arbeidsstipend (Heidi Marie Kriznik, e-post, august 2018) ²²⁶ Rådet som har bidratt til avhandlingsmaterialet består av fem menn og fire kvinner. Utover at det er 4 kvinner og 5 menn i Rådet, at alderssammensetningen er mellom 35 og 60 år, og at det er representanter fra ulike deler av landet samt at det sitter forfattere der som arbeider innenfor ulike sjangre, har jeg ikke gått inn på om Rådet faktisk er representativt. I tillegg avhenger Rådets sammensetning av hvem som faktisk påtar seg oppdraget. Alle deltakerne fra Rådet som jeg har studert har høyere utdanning. Utdanningen varierer fra profesjonsutdanning til mer disiplinorienterte utdanninger.

226 § 12 i vedtektene, som beskriver Det litterære Råd, lyder slik: «Det litterære Råd er Foreningens sakkyndige utvalg i alle spørsmål av litterær karakter. Rådet skal etter anmodning av styret avgi begrunnede uttalelser og innstillinger i spørsmål av litterær karakter. [...] Også forfattere som selv har løpende stipend eller liknende ytelse skal kunne velges. Medlemmer av Det litterære Råd kan ikke søke stipend. Det litterære Råd velger selv sin leder og nestleder. Rådet er beslutningsdyktig når leder eller nestleder og 4 andre medlemmer er til stede. Ved stemmelikhet har lederen (eller nestlederen) dobbeltstemme. Rådet fører egen protokoll. Ved alle Rådets møter føres protokoll som godkjennes av de rådsmedlemmer som var til stede. Alle Rådets vedtak oversendes straks til styret» (Den norske Forfatterforening, udatert-c).

Vurderingssamtalen i Det litterære Råds regi

Det litterære Råds vurderingspraksis omfatter tre hovedkategorier. Det innstiller til stipender (herunder Statens kunstnerstipender og stipender utdelt gjennom vederlagsmidler), det innstiller til et visst antall litterære priser (herunder *Tarjei Vesaas' debutantpris*) og det behandler medlemsøknader til Forfatterforeningen.²²⁷ Selv om jeg i avhandlingen behandler kvalitetsvurderinger knyttet til medlemsopptak i Foreningen, vil jeg likevel gi en kort beskrivelse også av de andre vurderingskategoriene. Det vil gi en bredere forståelse av Rådets skjønnsutøvelse. Særlig får det fram at målet for vurderingen er viktig for vurderingene som foretas. Det er forskjell på det å vurdere litterær kvalitet med henblikk på medlemsopptak, tildeling av stipend eller å innstille til en litterær pris. Det enkle poenget er at kravet for å få stipend er høyere enn for å bli medlem. Forfatterskap kan være «godt nok for medlemskap, men ikke godt nok for stipend» (FD3). En av deltakerne beskriver det på denne måten:

Ja, jeg tror jeg leser ulikt. For når du leter etter en priskandidat, leter du ikke bare etter et forfatterskap som er i utvikling – da vil vi snarere se om det er en forfatter vi vil gi stipend til, så vedkommende kan fordype seg. Da ser du etter en utsøkt. Noe som står litt over, som helst skal utmerke seg på et spesielt vis. Noen ganger er det veldig lett å finne priskandidater, andre ganger er det vanskelig. Når det gjelder priser, kommer det også an på hva som blir utgitt til enhver tid. Kvalitetsvurderingen vår forandrer seg litt hele tiden. (FD2).

Vurdering av kvalitet avhenger av vurderingens mål og hensikt. Ser en etter «en utsøkt» betoner en utvikling i et forfatterskap på en annen måte. Stipendtildelingen gir mulighet til fordypning i det arbeidet som allerede er godt. Utviklingsaspektet i medlemskapssøknaden – som jeg kommer tilbake til – retter seg mer mot om en kan spore utvikling og potensiale i et gryende forfatterskap. Når deltakeren peker på at det ikke alltid er like enkelt å finne priskandidater, forteller det at idealene om det «utsøkte» eller «perfekte» ikke alltid lar seg innfri. Godt nok for pris eller stipend ett år er kanskje heller ikke det samme som godt nok for en pris eller et stipend et annet år. Det forteller at stipendtildeling forholder seg til en konkurransesituasjon, ikke til det en kan kalle en gjeldende standard for medlemskap: «Det er klart at man gir jo stipend bare til de beste forfatterskapene» (FD6).

Ut fra min observasjon i Det litterære Råd kan vurderingspraksisen best beskrives som en strukturert samtale og en diskusjon om litterær kvalitet og verdi. Underveis i møtet diskuterer medlemmene seg fram til om søkerens verk har høy nok kvalitet til at det kvalifiserer for medlemskap i Forfatterforeningen. Samtalen foregår over en hel dag i

²²⁷ Tarjei Vesaas' debutantpris ble innstiftet i 1964. Legatet administreres av Den norske Forfatterforening. Det litterære Råd innstiller til prisen (Iversen, 2018).

Forfatterforeningens lokaler, og er organisert som en rundebordssamtale. Samtalene er fortrolige og ikke offentlige.

Diskusjonene i Rådet skal ende i en beslutning. Et ønske for samtalen er å komme fram til en så bred enighet som mulig før den endelige avgjørelsen skal tas: «I møtet prøver man å nærme seg hverandre på en kompromissorientert måte» (FD9). Ett av virkemidlene for å få til dette er å la diskusjonen rundt en søker avrundes med en prøvevotering og en formell, bindende votering til slutt. Om Rådet er splittet etter den første diskusjonsrunden, holdes en replikkrunde for å se om det kan oppnås større enighet, eller om uenigheten ikke lar seg bilegge. I voteringen har lederen for Rådet dobbeltstemme. I det rådsmøtet jeg var til stede på, var jeg bare der under prøvevoteringen. I rådssamtalen må alle rådsmedlemmene legge fram sine individuelle begrunnelser for vurderingene de har gjort. Samtalen er derfor lagt opp til at medlemmer systematisk veksler på å ha ordet. Innleggene holdes etter tur. Det veksles også på hvem som innleder til diskusjonen om den enkelte søker. At det skiftes på hvem som innleder kan være viktig fordi en innleder setter tonen for den videre diskusjonen. Om samtalen i Rådet har likheter med dem som foregår i vurderingsutvalgene i Kulturrådet, skaper gruppenes størrelse i tillegg til antall bøker som behandles på møtene, ulike forutsetninger for samtalene. Når ni personer skal ha ordet om en bok, vil det ta tid. Siste taler i en diskusjonsrunde vil også nødvendigvis være i en annen posisjon enn første, og innleggene kan, hvis poengene og argumentene en har forberedt allerede er brukt tidligere i diskusjonen, bli kortere eller vurderes som overflødige. Er avgjørelsene vanskelige eller om deltakerne har særlig sterke synspunkter om utgivelsene til en søker, kan det selvsagt være viktig å understreke, forsterke og utdype vesentlige poeng og argumenter.

Selv om ønsket er størst mulig enighet bak beslutningen, kan uenigheten noen ganger bli så stor at den protokollføres. Som regel flyttes posisjonene tilstrekkelig underveis i diskusjonen til at en avgjørelse skal kunne tas. Det er et poeng å ta med at det finnes en fortrolighet blant dem som deltar i diskusjonen, og dette åpner opp for at det både, som en av deltakerne sier, kan gå «en kule varmt» i diskusjonene (FD1), og at diskusjonene av Rådsmedlemmene oppleves som grundige.

Avslutningsvis vil jeg her gjengi noen perspektiver på hvordan deltakerne jeg intervjuet reflekterte over det å lese i Rådet og rådssamtalen. Det betyr at formuleringene og beskrivelsene ikke nødvendigvis deles av alle.

Flere av deltakerne beskriver samtalen på liknende måter. Det mest betegnende er at samtalen beskrives som en *argumenterende diskurs*, der målet, som nevnt er enighet bak avgjørelsen. «I møtet prøver man å nærme seg hverandre på en kompromissorientert måte,

men vi prøver også å finne fram til de beste argumentene» (FD9). Den vekt som legges på argumentet og begrunnelsen forsterkes ved at rådssamtalens form og stil beskrives som «ganske saklig og formell» (FD3). Også når rådssamtalen forstås i kontrast til den private samtalen om litteratur, framheves begrunnelsen (implisitt) som viktig: I Rådet er det «ikke nok å si at «denne boka var veldig artig å lese: Hvis jeg skulle anbefale en bok til en venn, ville jeg brukt et helt annet språk enn når jeg snakker til de andre i Rådet» (FD2). Å «formulere» sine grunner er «en del av profesjonaliteten». Det blir viktig «å ikke ta med sine egne private lesninger inn [i vurderingen], men å forholde seg til en rekke mer utvendige kriterier, som for eksempel språket, som originaliteten» (FD2). Den profesjonelle lesningen beskrives som en krysning av å kunne «argumentere og formulere hva det er som gjør at du kommer fram til den og den konklusjonen» (FD2). Argumentasjon og begrunnelser henger sammen med å anvende kriterier. Dette punktet beskrives nedenfor der jeg presenterer Rådets retningslinjer og kriterier. Det er likevel verdt å merke seg at kriterier betegnes som noe *utvendig*. Med de konnotasjonene av objektivitet det utvendige (ytre) i denne sammenhengen gir, understrekes kontrasten til den mer private lesningen og vurderingen. Det jeg betegnet som en argumenterende diskurs er med på å opprettholde grensene mot det personlige og private.

Forholdet mellom en argumenterende og en mer personlig måte å snakke om kvalitet er en større problematikk som jeg derfor behandler både senere i dette kapittelet om Rådet og i avhandlingens kapittel 8. Deltakerne beskriver selv sin behandling av medlemssøknader som en grundig prosess. Det foretas en «detaljert vurdering av litteraturen», noe som betyr at «alle som kommer inn i Foreninga har blitt sett på ordentlig måte» (FD9). En annen påpeker: «Jeg synes personlig at behandlingen av medlemssøknader er så grundig at den gir et godt bilde av søkerne.» (FD3). For medlemmene i Rådet er medlemskapsbehandlingen også «en fin måte å komme inn i et tidlig forfatterskap på» (FD3). Gjennom den prosessen det er å vurdere et medlemskap, opparbeider rådsmedlemmene seg en kunnskapsbase om et forfatterskap in spe: «De to bøkene man har vurdert og snakka om blir grunnmuren i det videre arbeidet» (FD9). Kunnskapen utgjør senere en form for «kollektiv hukommelse» (FD9). For eksempel kan en forfatter som blir tatt opp som medlem ha blitt lagt ekstra merke til i denne prosessen, og om en da huskes som svært god, kan det ha betydning når vedkommende søker stipend siden.²²⁸

228 En slik oppfatning underbygges av dagens leder i Forfatterforeningen: «At de som innfrir DnFs kriterier for medlemskap også stiller sterkt når det deles ut stipend til sterke forfatterskap, er ikke tilfeldig. Men det betyr ikke at forfattere som ikke er medlemmer i DnF ikke kan søke slike stipender. Det kan de. Det er nedfelt ved lov, sier hun» (Sandve, 2018).

Foreningens vedtekter for medlemsopptak, Rådets retningslinjer og kriterier

Paragraf 5 i Forfatterforeningens vedtekter gir kriteriene for hvem som kan tas opp som medlemmer: «En forfatter som bor i Norge eller er norsk statsborger bosatt i utlandet og har skrevet og offentliggjort verker, hvorav minst ett av litterær verdi, kan bli medlem av Den norske Forfatterforening» (Den norske Forfatterforening, udatert-c). Minstekravet «for å søke om medlemskap er [utgivelse av] to skjønnlitterære verk for voksne. Har en søker gitt ut flere enn to verk, velger søkeren «selv hvilke bøker du mener kvalifiserer best» (Den norske Forfatterforening, udatert-c). I dag stilles det altså to krav for å bli medlem av Forfatterforeningen: utgivelse av to verk, og at det ene av disse to må ha tilstrekkelig litterær verdi. Fram til årsmøtet i 2014 var kravet at begge de innsendte verkene skulle være av litterær verdi. Endringen åpnet for at det ble enklere å bli medlem i foreningen. I rådssamtalen jeg deltok på henvises det eksplisitt til denne endringen. Var de gamle vedtektene blitt lagt til grunn «hadde [søkeren] aldri kommet inn» (FD5).

På bakgrunn av sine erfaringer har Det litterære Råd skrevet ned noen retningslinjer for sitt arbeid. Retningslinjene inneholder et sett vurderingskriterier eller vurderingsparametere samt refleksjoner over disse og vurderingsarbeidets karakter (Det litterære Råd, udatert).²²⁹

I løpet av rådssamtalen henvises det flere ganger til disse kriteriene samtidig som flere av deltakerne signaliserer at lista må brukes med forsiktighet. Før jeg beskriver disse kriteriene vil jeg derfor si noe om hvordan deltakerne ser på bruken av dem.

Kriteriene fungerer for å stabilisere usikkerhet og forbindes med det å begrunne og argumentere: «De gangene jeg er usikker vil det være greit å kunne henviser til mer formale kriterier». (FD6) Kriteriene er ikke dekkende for vurderingen, og det blir derfor galt om de skal være styrende og uomgjengelige: «Jeg synes det blir helt feil at de skal være styrende. Det er leseropplevelsen som er viktig» (FD6). Deltakeren understreker kriterienes forbindelse med begrunnelsen: «Men når jeg skal presentere en begrunnelse, må jeg prøve å si noe vettugt» (FD6). Kriterienes funksjon i rådssamtalen synes å underbygge – som jeg har vært inne på tidligere – at de lettere vil kunne «give reasons as logical support for a value judgment» (Feagin & Maynard, 1997, s. 339). Gjennom et mer utvendig og objektivt språk, som for eksempel gjennom kriterier, får en også et sikkerhetsnett når en skal bedømme og vurdere i miljøer der det er «mange som kjenner hverandre» (FD2). Det blir for eksempel

229 Både fordi medlemmene anvender begrepet kriterium om parameterne som er beskrevet og fordi kriterier er et mer innarbeidet begrep i vurderingssammenheng, har jeg valgt å bruke dette ordet.

viktig å skille vurderingen fra det en vet om forfatteren og forfatterens holdninger. Selv med tvilsomme holdninger kan en ha «skrevet en veldig god bok, og må kanskje få et stipend allikevel» (FD2). I noen verk er dette viktig å være oppmerksom på (jfr. avhandlingens kapittel 6.2).

I retningslinjene kommer Rådets avventende holdning til kriterier kanskje best til uttrykk gjennom hva lista *ikke* er ment som. Det er eksplisitt slått fast at lista ikke er ment å si noe uttømmende om kvalitetskriterier, eller om kvalitet som sådan. Vurderingen har følgende doble utgangspunkt: «Litterær verdi kan verken defineres eller måles endelig. Samtidig forutsetter Rådets virksomhet at det finnes en forskjell på godt og dårlig, og at man som erfaren leser og forfatter er egnet til å vurdere hva som er hva» (Det litterære Råd, udatert). De ulike vurderingene som kriteriene gir grunnlag for kan til og med stå i motsetning til hverandre:

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

Ut fra erfaring signaliseres det en pragmatisk måte å bruke kriterier på som har mye til felles med Kulturrådets to vurderingsutvalg. Kriteriene kan aldri ha annet enn en knapp og metaforisk status vis-à-vis vurderingen og selve diskusjonen. Når dette er sagt betyr det ikke at lista ikke har betydning i arbeidet. Jeg vil derfor bruke litt plass på en presentasjon av kriteriene, slik at de kan fungere som bakgrunn for analysene.

Kriteriene betegnes også av en av deltakerne som «veldig tradisjonelle kriterier» (FD2). Det spekteret av kriterier som her føres opp kan i en mer allmenn utforming avleses så vel i Kulturrådets vurderingsutvalg som i det svenske materialet det henvises til i forrige kapittel. Kriteriene fokuserer på språk- og håndverksmessig skikkelighet. Søkerens bevissthet om eget arbeid og evnen til å skrive skjønnlitterært. Det siste synes ekstra vektlagt i Rådet.

Noen kriterier er mer leserorienterte da de sier noe om litteraturens virkning, noen mer orientert mot verk/forfatterferdigheter. De fokuserer på verkenes kunnskapsgrunnlag, troverdighet, deres aktualitet, originalitet og så videre: Lista har samlet følgende kriterier: «Språk», «Det håndverksmessige», «Blikket», «Kognitiv verdi», «Troverdighet», «Nødvendighet», «Originalitet», «Aktualitet», «Sjangerbevissthet», og «Risiko» (Det litterære Råd, udatert).

Det første kriteriet handler om språk: «*Språk*: Behersker forfatteren språket? Er språkbruken bevisst? Har forfatteren et eget litterært språk?» (Det litterære Råd, udatert).

Det er to sider eller aspekter ved språk og språkbruk som vektlegges i dette kriteriet. For det første forteller godt språk noe om hvor gjennomtenkt forfatterens arbeid er, om beherskelse av stoff og materiale: «Er språkbruken bevisst?» For det andre viser språkkriteriet til om søkeren har utviklet et «eget litterært språk», det skjønnlitterære språket da forstått som en særegen måte å bruke språket på som skiller det fra andre måter. I rådssamtalen beskrives det for eksempel som en kontrast til informasjons- og journalistispråket, en kan for eksempel forvente «en annen nyanserikdom» når karakterer beskrives i «et romanunivers» enn i «rapporter» (FD4). Om en ser etter om forfatteren har utviklet et eget språk, peker kriteriet også på at kvalitet forbindes med den særegne forfatterstemmen, det personlige uttrykket.

Det andre kriteriet handler om håndverk: «*Det håndverksmessige*: Har forfatteren kontroll over sine virkemidler? Hvordan formidles eventuelle personer, miljø og fortelling? Hvordan er komposisjonen? Er forfatteren stilbevisst?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet vektlegger tradisjonelle håndverksferdigheter samtidig som en i likhet med det første kriteriet vektlegger søkerens/forfatterens kontroll og bevissthet over eget arbeid.

Det tredje kriteriet handler om blikket som ser i vid betydning: «*Blikket*: Hva fokuseres det på i verket? Hvordan forholder det seg til virkeligheten? Viser det frem verden på en uventet måte?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet refererer til verkets tematikk, hva verket handler om, og hvordan denne tematikken behandles. Kriteriet gir assosiasjoner til en helt sentral forestilling om kunstens funksjon og verdi i moderne litteratur og kunst: At den skaper innsikt gjennom å framstille det vi kjenner på en ny og uventet måte. (se for eksempel Kittang, 2009).

Det fjerde kriteriet handler om verkets kunnskaps- og erkjennelsesmessige verdier: «*Kognitiv verdi*: Har verket tankekraft? Rommer det et erkjennelsesmessig potensial? Reises spørsmål som berører menneskesyn og verdensanskuelse? Finnes det noen form for undertekst?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet beveger seg langs to spor, det ene er direkte orientert mot den kunnskap verket gir leseren. Det andre vedrører hvilke muligheter verket gir for erkjennelse og kunnskap om verden og mennesket. Ved å knytte erkjennelse til ordet undertekst forbindes det erkjennelsesmessige potensialet til tekstens dybde, eller mer presist til spenningen mellom det som blir sagt og det som ikke blir sagt, mellom tekstens overflate og dybde.

Det femte kriteriet handler om verkets sannhet presisert som troverdighet: «*Troverdighet*: Bærer eventuelle fiksjoner? Tror man på den litterære stemmen?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet er knyttet opp mot verket som skjønnlitteratur, da troverdighet forbindes med fiksjonen. Slik underbygger det notatets andre kriterium, som

etterspør søkerens utvikling av et skjønnlitterært språk. Troverdighet beskrives også ved hjelp av begrepet «stemme», som gir konnotasjoner til verkets/forfatterens ekthet slik det oppfattes gjennom «stemmen». Som jeg har vært inne på tidligere henger troverdighet sammen med det samsvaret en opplever mellom måten teksten snakker om virkeligheten til leseren på og kanskje om teksten oppfattes å ha integritet, en stemme en lytter til.

Det sjette kriteriet handler om verkets ekspressivitet eller uttrykkskraft. «*Nødvendighet*: Ligger det et personlig trykk bak verket? Har det energi? Formidler verket et engasjement?» (Det litterære Råd, udatert). I verket kan det oppfattes en retning og en vilje til noe, for eksempel en litterær ambisjon. Kan rådsmedlemmene fornemme at det har vært viktig å skrive dette verket? Står noe på spill i det som står skrevet? Vises nødvendigheten i verkets overskudd eller i det tilbakeholdte som skaper «undertrykk og nerve» (FD3)?

Det syvende kriteriet handler om «*[o]riginalitet*: Finnes det noe særegent i verket? Har forfatteren en selvstendig stemme?» (Det litterære Råd, udatert). Her understrekes det særegne og unike ved verket som viktig. Samtidig skapes en relasjon mellom særegenheten i verket og forfatterens selvstendige stemme. Den stemmen som dels er trygg på seg selv og dels skiller seg fra andre er med på å skape det særegne verket. Når originalitet forbindes med den selvstendige forfatterstemmen kan en se en mulig forbindelse til kriteriet som handler om språk. En selvstendig stemme henger da sammen med om «forfatteren har et eget litterært språk»? At kriteriet henger sammen med å skape, *poesis*, eller det som skiller kunstneren fra håndverkeren, synes både interessant i denne sammenhengen, og innenfor avhandlingen som helhet. Dette er derfor en tilbakevendende tematikk.

Det åttende kriteriet handler om sjanger og tekstforståelse «*Sjangerbevissthet*: I hvor stor grad er verket skjønnlitterært? Hvordan stiller det seg i forhold til annen litteratur?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet markerer på den ene siden Forfatterforeningen som en skjønnlitterær forfatterforening, på den andre siden åpner det mot andre tekstformer og skjønnlitteraturens relasjon til disse (jfr. at en kan søke medlemskap med litterær essayistikk). Et poeng er her at kriteriet tar utgangspunkt i at søkeren behersker sjangeren, og altså har en bevissthet om denne.

Det niende kriteriet handler om verkets aktualitet. «*Aktualitet*: Er stoffet relevant i dag?» (Det litterære Råd, udatert). Aktualitet bestemmes som relevans og peker mer direkte mot samtidens lesere og tematikker. Som jeg har vært inne på i kapittelet om biblioteket, er relevans en presisering av kvalitet i retning av hva kvalitet er for noen. Relevans er en fortolkning av kvalitet inn mot en situasjon (Grøgaard, 2016, s.54).

Det tiende kriteriet handler om at det tas noen sjanser i eller med verket: «*Risiko*: Utfordrer verket noe? Settes noe på spill?» (Det litterære Råd, udatert). Kriteriet kan både tenkes vendt mot leseren og mot verket og forfatteren selv. Kriteriet skal kort kontekstualiseres.

Risiko innebærer å utsette seg for fare eller å sette noe på spill (Vassenden, 2004). Vassenden (2004) innretter kriteriet mot tre områder: det politiske, personlige og språklige. Å ta en politisk risiko kan være å skrive om en kontroversiell tematikk, eller å utfordre gjeldende «tankegods». Han konkluderer her med at det å ta en risiko innenfor det politiske feltet – enten en kaller bøkene «‘sosiale’, engasjerte, eller ‘aktivistiske, altså politiske,» – er lite risikabelt (s. 56).²³⁰ Spillerommet for å ta en risiko på det personlige feltet er større, her dreier risiko seg i særlig grad om å bruke den personlige biografien. Dette vil utøve skade på «verket» men også «kunstneren». Jeg skal kommentere det siste som handler om språklig risiko. Det dreier seg om hvilken «skade man kan gjøre på litteraturen selv, på ens litterære språk» (s. 62). Metaforen skade som Vassenden her henter fra den svenske poeten Fredrik Nyberg diskuterer den risiko en forfatter tar når vedkommende utfordrer normer for hva det betyr å skrive godt; «på måter som beveger seg bort fra det som er akseptert som god litteratur» (s. 62). Kriteriet forutsetter imidlertid at det som i for stor grad er styrt av gjeldende normer ikke er godt.²³¹ På den måten henger risikokriteriet for Vassenden også sammen med hvordan en forholder seg til kanon som standard. Spørsmålet er om en kan (om det er mer og mindre tillat) eller ikke kan skrive dårlig «uten å ha en bevissthet om kanon» (s. 62). Her blir utfordringen å skille det som er ment å være dårlig eller bare er dårlig (s. 63) (jfr. avhandlingens kapittel 5.8).

Mellom kunst og håndverk

Både i rådssamtalen og i de individuelle intervjuene som er foretatt står forholdet mellom de kunstneriske og håndverksmessige sidene ved litteraturen sentralt. Kunst og håndverkssidene ved litteraturen beskrives av et medlem ut fra hvor håndgripelige de er. Den kunstneriske kvaliteten beskrives som «flyktig» og «vanskelig å ta tak i», mens «de håndverksmessige» sidene ved skriften og teksten er noe forfatterne ut fra sin erfaring gjenkjenner. «Som forfattere som jobber og strever med dette daglig, vil vi ganske raskt kunne kjenne igjen det som er bra gjort» (FD9). Det kan for eksempel være «å beskrive noe på en veldig presis måte.

230 Uten at jeg har gått inn i denne tematikken kunne en kanskje tenke seg at bildet har endret seg siden 2004.

231 En slik bestemmelse av hva som er dårlig eller «the quality of badness» finner en hos Quentin Bell (1989). Det dårlige «derivies from an awareness of [...] that which society at large considers beautiful» (s. 11). Hos Bell er dette kriteriet forbundet med tap av autenticitet. (se Bell, 1989, s. 9ff).

Eller å få til å skrive en setning som kan si flere ting på en gang» (FD9). Et litt lengre sitat utdyper distinksjonen mellom kunsten og håndverket:

Jeg tenker at den litterære, den kunstneriske kvaliteten ved noe, kan være flyktig eller vanskelig å ta tak i og sette fingeren på. Noe kan handle om smak. Det finnes likevel helt basale ting som det er viktig å ta tak i med en gang. De håndverksmessige sider ved skriften og teksten som forfattere jobber og strever med til daglig. Vi vil ganske raskt kunne gjenkjenne når noe er gjort bra. (FD9).

Farget av subjektiv smak og preget av noe flyktig, danner den kunstneriske kvaliteten en motpol til de «håndverksmessige sidene ved skriften» (FD9). Håndverkskvalitet blir på bakgrunn av erfaring mer allmenn og i den forstand mer objektiv. Håndverket forbindes med det «basale», med problemer man står overfor som kan løses – det en kan «ta tak i med en gang» (FD9). Ikke minst er det gjenkjennelig. Som håndverker er forfatteren en praktiker som løser problemer han kjenner igjen fra sitt daglige arbeid. Forfatterhåndverkeren jobber med Sennetts formulering, mellom «concrete practices and thinking», mellom «problem solving and problem finding» (2008, s. 9). Forutsetningene for å kunne det grunnleggende håndverket er en gjenkjennelse av de håndverksmessige sidene i litteraturen: «Vi vil ganske raskt kunne gjenkjenne når noe er gjort bra», eller implisitt dårlig.

Håndverkerens blikk ser etter forbedring. En kan ikke bare overse det en raskt ser er svakt. Det er som en av deltakerne sier «ikke bare å tenke vekk håndverket» (FD4). En annen beskriver seg selv som «språkvokter» når hun leser noe som ikke er godt. Bildet som brukes for å beskrive språkvokteren er læreren eller kirurgen: «Når du kvesser blikket og går inn og dissekerer det som står der, så ser jeg jo umiddelbart disse svakhetene» (FD4). Den kunstneriske kvaliteten forbindes i mindre grad med forbedringer en kan gjøre i verket. Det som har kunstnerisk eller estetisk kvalitet språkliggjøres i større grad gjennom hvordan verket virker. Det beste verket «gjør noe helt annet» (FD2). Det er samtidig beskrevet som en type holdning knyttet til ambisjonen om å undersøke, utprøve, fornye og så videre.

De kunstneriske- og håndverksmessige kvalitetene representerer to sider som vurderes, og selv om de ikke er sammenfallende, står de i tett forbindelse.

Å ta seg den tiden det faktisk tar å skrive, tenker jeg, handler om kunstnerisk vilje. Jeg tenker at om du skal skrive en setning, en rekke setninger etter hverandre som er gode, er det en jobb. Det er rett og slett en jobb å gjøre. Jeg tror kanskje ikke folk alltid forstår den måten å tenke på. Man sier at man har en roman i magen, eller at alle går rundt med en roman inne i seg. Jobben ligger der. Det er en avgrunn mellom det å tenke på å skrive noe og det å skrive det. Rett og slett! (FD9).

Det første delen av sitatet handler om den viljen og bestemmelsen som ligger bak det å skrive godt. Den andre sier noe om hva det kunstneriske arbeidet er, eller består i. Målet for den

kunstneriske viljen er å aktualisere noe gjennom språket, en handling som beskrives som en «avgrunn» mellom viljen og utførelsen. Når den kunstneriske kvaliteten i det foregående sitatet beskrives ved sin flyktige karakter, er den her avhengig av viljen. Viljen representert ved langsomheten. Det møysommelige arbeidet.

Målet for kunstneren er klart, og det er knyttet til *forvandlingen og overskridelsen*: Den kunstneriske viljen er motoren, å overskride avgrunnen mellom tanke og handling handler bokstavelig talt om å forvandle kroppens indre til et ytre: å artikulere den romanen en «har inni seg». Sett fra deltakerens (forfatterens) perspektiv ligger ikke det ugrepelige i kunstens essens, men i drivkraften bak den som får det til. Det handler om vilje. Det tilsynelatende paradoksale er at dette bare kan uttrykkes ved kunstnerens evne til å overskride (som kanskje skjer ut fra en plutselig impuls, i et øyeblikk), og at det forutsetter håndverkerens langsomhet. Det er «den måten å tenke på» som «folk ikke alltid forstår» (FD9). Bak språkliggjøring ligger det arbeid. Den kunstneriske eller litterære viljen beskrives av flere i Rådet som en holdning: «Jeg tror på at hun kan bli en bra forfatter. Hun har en tydelig litterær vilje, en utforskende tilnærming» (FD3). I kontrast til dette settes den forfatteren som ser seg fornøyd med bare å gjennomføre og oppfylle et format. Når den litterære ambisjonen ikke er til stede, finnes ikke «noe i språket som blir utforska, det handler bare om å gjennomføre innenfor de rammene eller de kravene som ligger i sjangeren, kanskje?» (FD3). Kvalitet forbindes her med det å tilføre noe mer – et overskudd. Det kan som Jørgensen sier være «drevet frem af en behård vilje eller legelyst» uten at kvalitet blir «en lineær funktion af indsatsen» (Jørgensen, 1989, s. 536). Dette peker også på at kunst ikke bare defineres i forhold til håndverket per se, men også markerer en grense mot det som av rådsmedlemmene strengt tatt ikke oppfattes som kunst, eller ikke oppfattes å ha en intensjon om å være det.

Sennetts diskusjoner av forholdet mellom kunst og håndverk virker umiddelbart relevant for en analyse av Det litterære Råds praksis. Rådets samtaler og diskusjoner synes å gå i dialog med Sennetts refleksjon og vokabular om kunst og håndverk, kunstneren og håndverkeren, og den vekt han legger på forholdet mellom individ og kollektiv.

Som lesere i Rådet er de foruten å være kunstnere også håndverkere; de vurderer både kunstneriske og håndverksmessige kvaliteter. Som jeg har vært inne på i andre deler av avhandlingen er Sennett mindre opptatt av hva kunst er enn autonomien, den indre drivkraften «that impels us to work in an expressive way, by ourselves» (Sennett, 2008, s. 65). Det perspektivet Sennett representerer er praktikerens: «there is no art without craft; the idea for a painting is not a painting. The line between craft and art may seem to separate technique and

expression», men, sier Sennett med poeten James Merrills ord: «If this line does exist, the poet himself shouldn't draw it; he should focus only on making the poem happen» (Sennett, 2008, s. 36). I dette perspektivet blir skillet mellom kunstner og håndverker ikke det vesentlige. Handlingen er det sentrale. I selve den skapende handlingen det er å skrive, utgjør kunst og håndverk en enhet, som ikke kan separeres. Og ikke bare beskrives kunsten av Sennett gjennom (originaliteten) det som plutselig viser seg, men ved den virkningen tilsynekomsten har på oss: «it arouses in us emotions of wonder and awe» (2008, s. 70). I materialet fra Rådet er Sennetts betraktninger om kunst, sett fra så vel mottaker og betrakter, relevant, fra forfatteren som kunstner og som leser.

7.3 Kvalitetsperspektiv i Det litterære Råd

Med orienteringen mot kunst og håndverk som underliggende faktorer for Rådets skjønnsutøvelse har jeg ut fra materialet som foreligger, formulert fem idealtypiske kvalitetsperspektiver, slik dette er presentert i avhandlingens metodekapittel.

Kvalitetsperspektivene er i hovedsak basert på observasjon av et rådsmøte. I dette møtet behandlet medlemmene verkene til åtte forfattere. Materialet består dessuten av oppfølgende dybdeintervjuer med fem av de ni medlemmene i Rådet (se redegjørelse i metodekapittelet).

Samlet sett er det fem kvalitetsperspektiver som beskriver Rådets oppfatning av litterær kvalitet på et gitt tidspunkt.

1. Tillit. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv.
2. Konsensus og variasjon. Et hermeneutisk kvalitetsperspektiv.
3. Fortryllelse. Kvalitet som estetisk erfaring.
4. Uenighet. Kvalitet som overraskelse.
5. Et grunnlag for vurdering. Et sjangerorientert kvalitetsperspektiv.

Litterær kvalitet og verdi kan slik forstås som dialog mellom de fem formulerte perspektivene. Det betyr at de i praksis organiserer materialet, men at de vanskelig kan holdes helt atskilt fra hverandre. Perspektivene presenteres i forbindelse med hver av analysene som har fått hvert sitt delkapittel.

7.4 Tillit. Et ferdighetsorientert kvalitetsperspektiv

I det første perspektivet undersøker jeg kvalitet som en tillitsrelasjon mellom verket/forfatteren og rådsmedlemmene som har lest verket. Tillit er i denne sammenhengen å forstå som en funksjon av søkerens samlede ferdigheter, som kan betegnes som søkerens persona. Spørsmålet er om søkeren gjennom verkene får vist gode nok ferdigheter til å

kvalifisere for medlemskap. Slike forfatterferdigheter kan være både av håndverksmessige og kunstnerisk art. Kvaliteten på ferdighetene vil i sin tur reflekteres i ulike kriterier. Hva er det som skaper tillit eller mistillit til et verk hos deltakerne når de leser? Spørsmålet er omfattende og kan ikke besvares uttømmende innenfor en slik analyse. Når jeg undersøker kvalitet gjennom tillit/mistillit som et slags prisme, er det fordi perspektivet kan fortelle noe vesentlig om Rådets vurderingspraksis. Det betyr at valget både henger sammen med at målet for vurderingen er medlemsopptak, og at det er forfattere som kunstnere/håndverkere som vurderer litteraturen.

Innenfor perspektivet behandler jeg tre aspekter som inngir tillit eller motsatt mistillit mellom leser og verk/forfatterpersona. Aspektene former et grunnlag for oppfattelsen av kvalitet innfor dette perspektivet. 1. Manglende dybde i alle betydninger av ordet/metaforen dybde. 2. Manglende dømmekraft som viser seg i et verks manglende balanse. 3. Manglende tillit fra forfatter/verk) som viser seg i at leseren fratas muligheten til å være medskapende.

Oversatt til kriteriene jeg presenterte i innledningen av kapittelet kan dette for eksempel handle om søkeren har eller ikke har utviklet et «eget skjønnlitterært språk», har høy bevissthet om språk og håndverk eller i arbeidet med sitt verk har vist gode vurderingsevner, eller brukt den tiden det tar å skrive tilstrekkelig mange gode setninger etter hverandre (FD9). Slik vil faktorene – sammen med flere – avgjøre om søkeren fyller det jeg vil kalle en *forfatterpersona*, eller en type forfatterrolle som skaper tillit. En vil med en slik tenkemåte i alle fall delvis kunne trekke en parallell til andre profesjonelle yrker når en søkers faglig «troverdighet» på et gitt tidspunkt vurderes. At tidspunktet er gitt, betyr i denne sammenhengen at det er midlertidig i den forstand at en kan søke om medlemskap i Forfatterforeningen flere ganger.

Noe av vanskeligheten med å anvende et ord som tillit er at det har ulike betydninger og definisjoner bestemt av sammenhengen det brukes i. Det er derfor et poeng å understreke at en systematisk og grundig analyse av tillit som begrep ikke har vært hensikten. I delkapittelet legges derfor den dagligdagse forståelsene av ordet tillit til grunn dels med bakgrunn i dets etymologi. Opprinnelig er tillit forbundet med harmoni, håp, tro, respekt og trygghet. Tillit er noe man opparbeider seg, eller, som det heter, viser seg verdig til. Ut fra ordets etymologi betyr tillit å stole på – det har også betydningen «å nøyes med» og «å være tilfreds med». En setter sin lit til at dette er nok. Ordet «lide» (lite på), som er ordet tillits utgangspunkt, er også i sin etymologi forbundet med å lene seg til eller støtte seg på. Det har senere til dels smeltet sammen med det eldre danske «lide se» det vil si («lide til», etter «haabe paa, vente paa»). Ut fra dette forklares «sammensetningene «tillid» (oldnorsk «lita til»

og svensk «lita till» (se hen til) (Falk & Torp, 1991, s. 457). Tillit vil slik også konnotere mulighet for utvikling.

Konteksten for denne første analysen er at Rådsmedlemmene er enige i at søkerens verk ikke er godt nok for medlemskap. Det er viktig å ha i mente, fordi det gjør samtalen ulik både de samtalene der det er større tvil om utfallet og de der alle er enige om at noe er godt nok.

I den første delen av delkapittelet undersøkes en *manglende tillitsrasjon* (mistillit) mellom leser og verkene som vurderes. Det første eksempelet viser også hvilken nær sammenheng det er mellom beskrivelsen av verkets kvaliteter og den opplevelsen det gir. Opplevelsen kommer ofte til uttrykk gjennom noen tydelige metaforer der deltakerne forsøker å karakterisere verket. Det første eksempelet baserer seg i hovedsak på innleggene til to av deltakerne.²³² Det er også et poeng å minne om at materialet er hentet fra en muntlig, retorisk situasjon blant deltakere med fortrolighet til hverandre og høy grad av kontekstforståelse. Det betyr også at visse poenger blir spissformulerte.

Verket som grunt

Utgangspunktet for deltakeren som holder den innledende presentasjonen, er at det i søkerens verk finnes et manglende samsvar mellom språklige ferdigheter og forfatterens ambisjon om å fortelle. Stilt overfor en «forfatter som helt klart har veldig mye på hjertet og som er veldig motivert», har deltakeren sympati for forfatterens ambisjoner om å «si å noe om tiden vi lever i» (FD4). I sterk kontrast til dette oppleves bøkene som «veldig utmattende» (FD4).

Deltakeren kaller det et utmattende univers – altså et utmattende sted å være. Sympatien som verkene samfunnsrettede intensjon vekker hos deltakeren innfris ikke fordi søkerens språklige og håndverksmessige ferdigheter gjennomgående er for svake: «Så kommer jeg til det språklige, som [søkeren] overhodet ikke behersker» (FD4). Boken mangler tydelig kvalitet, både hva gjelder språklig og håndverksmessig bevissthet. Dette formuleres av deltakeren som en manglende «fortellerstemme», en søker som ikke kan «besinne» seg eller «skape levende karakterer» (FD4). Når deltakeren oppsummerer sitt innlegg er det med et ønske om å artikulere, så presist som mulig, det som oppfattes og erfares som manglende eller fraværende forfatterferdigheter.

232 Omtalen av litteraturen som sted kunne vært utdypet som en egen tematikk. Her har poenget vært at stedet ofte sier noe om emosjonelle erfaringer. Det kan være at romanen (stedet) taper deg for energi, eller gjør deg tung eller utmattet. Ved å beskrive litteraturens gode og dårlige sider i lys av våre omgivelser, synliggjøres nærheten mellom litteraturens kvalitet og nettopp vår livskvalitet: «Det gode stedet er et svar på, eller i alle fall en del av et svar på, menneskets søken etter et godt liv» (Greve, 1998, s. 29).

Så tenkte jeg, er det ett ord som fanger alle prosjektene? Selv om det siste prosjektet er veldig annerledes var ordet jeg ikke fant fram til før i går kveld *grunt*. Jeg synes bøkene er veldig grunne. [...] Når det lakker og lir mot slutten i den siste boka, er jeg revnende likegyldig til hvordan det går. Uansett erfaring og tilsynelatende innsikt som ligger i bunnen, så når han ikke fram fordi det er grunt. (FD4).

En kan innledningsvis legge merke til at verkene oppfattes som prosjekter. Dette forteller at deltakeren i liten grad oppfatter at dette er blitt til skjønnlitteratur. Ordet som samlet gir uttrykk for lesererfaring, er *grunt*.²³³ I sitt norrøne opphav henger ordet sammen med «havbunn», det grunne er det som ikke har dybde, i mer overført betydning det som er overfladisk. Metaforen inngår sammen med opplevelsen av disse verkene som et utmattende sted å være, stemningen ved å lese verkene. Leseren blir likegyldig til forløpet i bøkene, og slik blir betegnelsen grunt dekkende for langt mer enn det som handler om det språklige og håndverksmessige. Det artikulere en samlet erfaring, det rommer at verket verken skaper interesse eller etablerer en fortellerstemme (som en tror på). En søker som ikke kan «besinne» seg (bedømme godt) og som ikke er i stand til å «skape levende karakterer». Verkene inngir ikke tillit, motsetningen blir at det oppfattes som grunt.

Den avsluttende setningen (i det utfyllende sitatet over) peker også mot at litterær kvalitet handler om å kunne formidle erfaring og innsikt: «Uansett erfaring og tilsynelatende innsikt som ligger i bunnen, når søkeren ikke fram fordi det er grunt» (FD4). Dette kriteriet synes å være gjennomgående i materialet som helhet (se for eksempel avhandlingens kapittel 6.5). Evnen til å skrive fram nyanserte karakterer er en vesentlig ferdighet som berører en viktig kvalitet ved skjønnlitterær framstilling. Som kontrast til karakterframstillingen i skjønnlitteraturen settes mediens tabloidiserende og den journalistiske rapportens forenklete virkelighetsgjengivelser. Jeg skal kort utdype ordet tillit relatert til det som handler om karakter og karakterutvikling. «I et romanunivers forventer jeg en annen nyanserikdom enn den vi hører i visse rapporter» (FD4). Den tabloide karakteren (karakteren uten nyanser) blir hos deltakeren nok et symptom på det overflatiske, det som ikke lodder dypt. Den får ikke liv og skaper ingen interesse. Den grunne, unyanserte karakteren synes ikke å vekke tillit fordi den ikke gir mulighet for gjenkjennelse og dermed mangler et «erkjennelsesmessig potensial» (Det litterære Råd, udatert). I siste instans blir kanskje den manglende evnen til å framstille

233 En kan i metaforen som deltakerne bruker gjenfinne Bourdieus distinksjon mellom ren og uren smak. Den rene smaken vil være den som tar avstand fra det som er lettvin, enkelt og *grunt* (se Bale, 2009, s. 77).

menneskelig dybde også et symptom på om en besitter et litterært språk (se for eksempel Fleski, 2008, s. 25-26).²³⁴

Begrepsparet tillit/mistillit retter seg i det videre også mot den manglende tillit leseren opplever at søkeren har til ham som leser av skjønnlitterært språk. I analysen av det følgende innlegget reflekteres det over dette i et særlig perspektiv. Om opplevelsen av å bli kontrollert og nedvurdert som leser er en mer allmenn, negativ lesererfaring. er antakelsen her at en slik erfaring trolig får en annen karakter og styrke når leserne selv er forfattere enn når de ikke er det.²³⁵ En av de siste som tar ordet i diskusjonen relaterer direkte til den leseropplevelsen den innledende deltakeren hadde.

Man blir jo utslitt av den materien. For vi sitter og leiter etter språk inne i denne massen. Dette har jeg sagt også i tidligere diskusjoner: Jeg tenker at mange svake forfattere stoler ikke på språket, eller at de ikke har et skjønnlitterært språk. Hva skjer da? Jo, det resulterer i at forfatteren ser det som helt nødvendig å bruke adjektiver. De skal hjelpe leserens forestillingsevne opp på et høyere nivå, men for meg blir det syrebrist, forestillingsevnen forsvinner jo helt. (FD1).

Deltakeren starter med å beskrive opplevelsen av å lese søkerens verk. Det som for en av de andre deltakerne var et utmattende sted (univers) å være, er her ytterligere redusert eller dekomponert til materie. «Vi sitter og leiter etter språk inne i denne massen» (FD1).

Erfaringen av å bli utslitt i lesningen henger sammen med at lesningen oppleves som et arbeid. Arbeidet, slik det beskrives, gir assosiasjoner til en lete- og utgravningsprosess. Det litterære språket må letes eller nærmest graves fram fra «massen». Beskrivelsen av språket som masse peker på et verk som ikke har form: det er formløs materie.

Det skyldes til dels at søkeren ikke tror at leseren forstår, og dermed må kompensere med forklaringer og adjektiver, til dels at han/hun ikke har utviklet et «skjønnlitterært språk». Som en følge av det kommer opplevelsen av å bli «nedvurdert» som leser. Poenget gjøres også mer allment til et kjennetegn ved «svake forfattere» (FD1). Fordi søkeren ikke stoler på leseren, så slutter søkeren også å stole på at teksten har et litterært språk. Et språk som for eksempel behersker tilbakeholdelse, skaper undertekst, iscenesettelse og så videre. Slik jeg leser det deltakeren sier er det i den forstand søkeren ikke stoler på språket. Det litterære

234 Tanken om den nyanserte karakteren som kjennetegn på god skjønnlitteratur finner en hos Hamsun. En viktig del av oppgjøret han tar med 'realistene' dreier seg om den representative karakteren eller typen: «Karakterpsykologien maa efter sit Væsen nødvendigvis forudsætte enkle, usammensatte Mennesker» (Hamsun, 1971, s. 45).

235 I artikkelen «Tempering Ambiguity – The Quality of the reading experience», er nedvurderingen av leseren et poeng som utvikles i lys av ungdommers kvalitetsvurdering (Skjerdingsstad & Oterholm, 2016).

språket bærer for deltakeren i seg en tillit til leseren. Når søkeren ikke stoler på leseren, så får heller ikke leseren tillit til søkeren eventuelt søkerens evne til å bruke et litterært språk.

Å bruke språket litterært bygger på en tillit til det språket en anvender, ja, litterær kvalitet avhenger av dette tillitsforholdet. Poengene kan her oversettes og tolkes i lys av det å gi form til en erfaring, som diskutert tidligere (jfr. avhandlingens kapittel 6.5.). Uten tillit til språket vil verket heller ikke bære fram erfaringen en vil formidle. Form som kommuniserer erfaring bygger på at en har sett sin egen erfaring «as another would see it» (Dewey, 1997a, s. 5-6). Hos deltakeren oppfattes det formløse språket som et resultat av *for mye språk*, som igjen kan forstås som en kompensasjon for manglende tillit til språket. Kompensasjonen skjer gjennom en overdrevet bruk av adjektiver.²³⁶

For deltakeren oppleves det som å bli kvalt. Syrebristen (mangel på syregass som forårsaker havdød) blir et sterkt bilde på virkningen av en slik manglende tillit, ved at deltakeren opplever å bli kvalt når han frarøves forestillingsevnen, muligheten for å være medskapende. Når alt blir sagt eller utbrodert kveler det leseren. En slik mistillit til leseren, enten det begrunnes med edle hensikter (om å hjelpe) eller med manglende ferdigheter (dyktighet), blir symptomer på manglende litterær kvalitet.

Jeg vil kort utdype dette poenget i lys av forfatteren som håndverker og skapende kunstner. Både Sennetts refleksjon om håndverkerens materialbevissthet og den vekt Dewey legger på imaginasjonen i vår mulighet for å skape gir her interessante perspektiver. Materialbevissthet kan her oversettes til språkbevissthet. Med Sennett har jeg pekt på at interesse for et materiale skapes av forestillingen om at det kan endres (Sennett, 2009, s. 120). Deltakerens beskrivelse av det verket som er blitt for avhengig av adjektivet, kan med dette som bakgrunn, forstås som et verk som ikke kan endres. Skrivemåten gjør at alt i en forstand er sagt, alt er utfyllt. I dette eksempelet er det adjektivbruken som gir denne effekten, men en kunne tenke seg at ulike former for språkbruk ledet til det samme.

Det som i eksempelet fratas leseren er forestillingsmuligheten, som er helt vesentlig for å se mulighet for endring. For Dewey er imaginasjonen mer enn en kilde til det å oppleve det fantastiske, mer enn en frikoblet evne til å skape. For Dewey er imaginasjonen selve den sammenbindende evnen en har for «welding together of all elements, no matter how diverse in ordinary experience, into a new and completely unified experience» (Dewey, 2008, s. 272). I det daglige kan det en alt vet stenge for mulighetene til å se nye sammenhenger. Våre

236 En annen søker beskrives også i lys av overdreven bruk av adjektiv: «Han er også veldig glad i adjektiv, og det settes sammen ord og pøses på, for meg blir det bare veldig påtatt» (FD7).

meninger framstår etter hvert for oss som naturlige og de eneste mulige (Boisvert, 1998). Det er i mellomrommet mellom ens etablerte forestillinger og de ubrukte mulighetene i den verden en interagerer med, at imaginasjonen spiller en livsnødvendig rolle: «This intersection between sedimented meanings and underemphasized or undisclosed possibilities is the site where imagination plays its role» (Boisvert, 1998, s. 128). Imaginasjonen utgjør kapasiteten og sensitiviteten en har til å se og bedømme alternativer til våre nåværende betingelser, det vil si til å fornye og endre oss (s. 128). Om en overkompenserer med adjektivbruk opplever deltakeren å bli kvalt.

Selv om forestillingsevnen for Dewey er knyttet til alles livsverden, er det likevel i kunsten den viser seg på sitt mest eksemplariske, sitt mest «sanne»: «Possibilities are embodied in works of art that are not elsewhere actualized; this embodiment is the best evidence that can be found of the true nature of imagination» (Dewey, 2008, s. 272). Dette siste poenget gjør det nærliggende å tenke at opplevelsen av å tape forestillingsevnen gis en særlig resonans hos medlemmene i Det litterære Rådet fordi deres arbeid og profesjonalitet er så nært forbundet med kunst og det å skape litteratur. Når en opplever at forestillingsevnen blir borte blir det vanskelig å ha tillit til søkerens verk gjennom de ferdighetene som en svak forfatter framviser.

Balansens kunst. Sans for moderasjon.

Så langt i delkapittelet har jeg vært opptatt av hvordan svake tekster erfares som en mangelfull tillitsrelasjon mellom søker/verk og deltakerne som leser. Jeg har vært opptatt av hvordan det som kan forstås som søkerens manglende tiltro til leseren, gjenfinnes som svakheter i tekstenes estetiske kvaliteter, som peker på hvordan søkeren ikke har en sterk bevissthet rundt språk og litterært håndverk. Noe som altså virker lite tillitvekkende på mine deltakere. Den manglende tilliten blir tegn på svake ferdigheter.

Verkets svakheter formuleres av mine deltakere vekselvis i overgripende metaforer eller ved hjelp av mer tradisjonelle kriterier, som for eksempel at karakterene er «karikaturer» og mangler dybde. I det følgende er jeg opptatt av en teksts balanse. Forfatterens evne til å balansere en tekst forteller i det følgende noe om søkerens egen dømmekraft, idet tekstens balanse uttrykker en særlig form for kvalitet. Et verk i balanse eller i ubalanse, som er «temperert» eller ikke, for å bruke Montaignes ord, sier oss noe om de valg og vurderinger

som er foretatt er gode og kloke.²³⁷ Balanse i en tekst kan handle om tilpasset bruk av virkemidler så vel som at form og innhold er avstemt i henhold til hverandre. Den avsluttende delen av dette delkapittelet undersøker dette aspektet av Rådets vurderingspraksis i relasjon til ideen om tillit.

Ved å forene lese- og skriveerfaringen i en samlet vurderingskompetanse viser Rådets retningslinjer (som er presentert over) til at det å skrive og lese er ulike kompetanser, men også at det er en nær forbindelse mellom dem. En av deltakere forteller om sin egen skriveerfaring: «Du kan virkelig tenke at dette er dårlig skrevet. Du legger det vekk en stund før du skriver to setninger til i et slags religiøst lys, som om det er sånn det skal gjøres. Det er det som tar deg videre: det å få troen på det du leser eller det du skriver. Det tar deg videre til neste arbeidsdag rett og slett» (FD1). Senere i intervjuet sammenstiller han det å skrive og det å lese: «Som forfatter vurderer man tekster fortløpende, hele tiden. Enten man skriver eller leser, leser kollegaer eller leser manus som konsulent. Eller leser en tilfeldig bok» (FD1). Det å gå ut og inn av en tekst og lese den med distanse, tilføre noen setninger i troen på ens eget arbeid er en avgjørende ferdighet – den gir, slik deltakeren forteller, rytme til forfatterens «arbeidsdag» (FD1)

Denne doble kompetansen som her beskrives er helt vesentlig også når Dewey beskriver kunstneren og kunsten, så vel som bevegelsen mot den estetiske erfaringen: «The artist embodies in himself the attitude of the perceiver while he works», sier Dewey og understreker med det ett av sine viktigste poeng (Dewey, 2008, s. 55). Det som konstituerer enhver helhetlig erfaring og i særdeleshet kjennetegner kunstnerens kompetanse, er forståelsen av sammenhengen mellom det å gjøre (doing) og det å gjennomgå det en har gjort (undergoing). Kunstneren er i sitt arbeid også en mottaker:

A painter must consciously undergo the effect of his every brush stroke or he will not be aware of what he is doing and where his work is going. Moreover, he has to see each particular connection of doing and undergoing in relation to the whole that he desires to produce. To apprehend such relations is to think, and is one of the most exacting modes of thought. (Dewey, 2008, s. 52).

Det å gjennomgå har hele tiden i seg dobbeltheten av å vurdere og erfare i betydningen å ta innover seg, og slik gjøre et materialet til sitt eget. Det Dewey får sagt om balanse (erfaring av helhet) er at det er et prosessuelt og relasjonelt, ikke et statisk konsept: «Because of the

237 I *Tekstens temperering: Michel de Montaignes essayistiske fremstillingsmåte* diskuterer Kjersti Bale Montaignes skrivemåte og framstilling av menneskets naturlige drivkraft mot det tempererte – det harmoniske (Bale, 2003).

relation between what is done and what is undergone, there is an immediate sense of things in perception as belonging together or as jarring; as reinforcing or as interfering» (s. 56).

At både moderasjon og balanse og dermed helhet er viktige kvaliteter og verdier i rådsmedlemmenes vurderinger, er interessant. Det kan fortelle noe om det materialet som ble vurdert på det møtet jeg deltok (at bøkene i liten grad utfordrer det helhetlige som kriterium), samtidig synes det å fortelle at dette er grunnleggende kategorier i en vurdering av kvalitet.

Fornemmelsen av helhet (balanse) gir inntrykk av ikke å kunne ha vært annerledes, som kriterium er verket en enhet som alltid også består av deler som erfares som i balanse.

Selv om medlemmene i Rådet vurderer enkeltverk forskjellig, kommer manglende kvaliteter ved et verk ofte til uttrykk gjennom det som ulikt formulert handler om manglende moderasjon. Det som gjør verket ubalansert. Tilsvarende er ofte den gode litteraturen moderert og i balanse. Eksempler på ord og formuleringer som brukes for å uttrykke moderasjon, kan være «besinnelse», «evnen til å begrense», «søkeren greier å holde tilbake», «ikke å overdrive».²³⁸ Ved manglende moderasjon kan verkets skrivestil beskrives som «pålessa» eller «det er ikke strøket noen ting, alt er tatt med» (FD2). Når ordene som her er listet opp, litt tilfeldig og utenfor en konkret sammenheng, brukes i en sammenheng, peker de ofte mot forfatteregenskaper som praktiske ferdigheter der vurderingsevnen – dømmekraften – er viktig. Som vist kan dette for eksempel handle om den skjerpede bevisstheten rundt språk og håndverk som gjør at du ikke overforklarer.

Håndens klokskap

I den følgende og avsluttende delen av dette kvalitetsperspektivet utdypes og konkretiseres de foregående betraktningene. Noe av det rådsmedlemmene ser etter i sine diskusjoner er hvilke vurderinger forfatteren har gjort, skjønnsutøvelsen slik den kommer til uttrykk i verket. Det følgende eksempelet er fra det innledende innlegget om et verk, der det er enighet om søkerens kvalifikasjoner til medlemskap:

Jeg mener at [søkeren] har språk og tematisk teft nok til å skrive disse to bøkene, de to bøkene holder. [...] Jeg synes hun skriver veldig lite anstrengt, og ganske sikkert og modent fra første stund. Og det er en likevekt mellom språkarbeidet og viljen til å fortelle, fortellerkunsten. Hele veien er det utforskning av motivet: nærhet og avstand innenfor relasjonene. Det er en sånn klok hånd over dette her. [...] Forfatteren er veldig flink til å veksle mellom fortid og nåtid. [Søkeren] viser fantasi evne og en dramaturgisk klo her. Hun har kontroll og et godt nok språk, og hun har noe å melde. Så det er 'enough said'. (FD1).

238 Flere ord, som «besinnelse», kan knyttes til en form for sans, en fornemmelse eller oppmerksomhet (se for eksempel Engdahl, 1988).

I sitt innlegg slår deltakeren tidlig fast at han stiller seg positiv til at søknaden om medlemskap skal innvilges, da søkeren viser modenhet og har høy bevissthet om så vel håndverk som tematikk. Søkeren behersker både det fortellertekniske når hun «veksle[r] mellom fortid og nåtid» og det kompositoriske med en «dramaturgisk klo» (FD1). En samlebetegnelse for deltakerens beskrivelse er at verket på alle måter synes å være *avstemt*. I innlegget forbindes verkets likevekt og balanse med forfatterens modenhet, teft og klokskap. Hver for seg uttrykker ordene «modenhet», «teft» og «klokskap» egenskaper en forbinder med god dømmekraft. Bildet som mest presist samler deltakerens beskrivelse av søkerens vurderingsevne og verkenes verdi, er «håndens klokskap». I dette bildet uttrykkes også det som er avgjørende for at teksten er god: en kontinuitet (balanse) mellom tanke og kropp. Den samme kontinuiteten kan en forstå uttrykt i det som kalles «tematisk teft» (FD1). Teftens og sansningens anende tilnærming framheves, og bildet av den kloke hånden forbinder presist håndverk med teft som en form for intuitiv, praktisk og erfaringsbasert tilnærming. Modenheten og sikkerheten balanseres mot fantasieevne og god dramaturgi. Språkuttrykket og meddelelsesbehovet er i verket tilsvarende i balanse. Lysten og evnen til å fortelle spiller her – i motsetning til hos svakere søkere – sammen. Likevekten mellom «språkarbeidet og viljen til å fortelle», som i sin tur relateres til fortellerkunsten, er på plass.

Den balansen og likevekten som vektlegges i beskrivelsen er ingen selvfølge. Deltakeren uttrykker senere i diskusjonen at tekstene ut fra sin tematikk kunne «blitt hysterisk», men at dette er godt sammenliknet med andre liknende tekster (som er svakere). Observasjonene av de mellommenneskelige relasjonene er her skarpe mens de dårlige tekstene han sammenlikner med utmales som «bergmansk-hysterisk, men på en uskarp måte». Det som hindrer disse bøkene i å tippe over og bli hysteriske, er at de er konkrete og at det finnes en «skarphet i karakterenes observasjonsevne» (FD1).

En av de neste deltakerne i diskusjonen peker på ulike kvaliteter ved søkerens tekst, der evnen til moderasjon er et kriterium. «Søkeren spiller på ganske konvensjonelle grep, men styrken er at hun gjør det med en sånn litterær vilje og et språk som er stramt og fint. Uten klisjeer. Jeg synes hun greier å holde meg interessert» (FD3). Viktige elementer for kvalitet handler om litterær vilje og å unngå klisjeer. Litterær vilje dreier seg, som tidligere nevnt, om en vilje til å utforske et materiale. I deltakerens innlegg er det flere sider som etablerer tillit til søkerens verk. I det videre er det det som handler om moderasjon som følges opp. Når

innlegget fortsetter fungerer søkerens evne til å «holde tilbake» kontrapunktisk til det melodramatiske modus, noe som gir verket kvalitet.²³⁹

Det er et bra nivå her. Hun beveger seg i et ganske farlig landskap tematisk. Melodramaet ligger jo under. Styrken er at hun greier å holde tilbake og begrense seg. [...] Når hun greier å holde tilbake og ikke overdrive, greier hun å få fram en nerve, som er bra. (FD3).

²⁴⁰

Kvalitet skapes her blant annet ved at teksten viser framfor å si *for mye*, slik skapes undertekst og «nerve» gjennom det som ikke sies. Når jeg kaller det undertekst handler det slik jeg tolket Rådets retningslinje om at det erkjennelsesmessige potensialet, kan innløses om det finnes en spenning mellom det som blir sagt og det som ikke blir sagt, mellom tekstens overflate og dybde.

Interessen for en tekst kan skapes og vedlikeholdes ved å holde tilbake, ikke fortelle alt. At det tilbakeholdte som stil vekker tillit, uavhengig av verket som sådan, er det avslutningsvis grunn til å nyansere. I Rådets diskusjoner finnes det til stadighet ulike syn innad i Rådet med henblikk på stilpreferanser og i hvilken grad en forfatter inngir tillit ved å temperere sitt verk. Der ett rådsmedlem kan argumentere for kvaliteter ved overdrivelsen og eksessen, at forfatteren «utfolder seg i språket med gjentakelser og masse referanser og gir oss orgier og overdrivelser i bøtter og spann» (FD8), kan et annet ha mindre sans for den samme forfatterens verk, «assosiasjonssprang etter assosiasjonssprang» gjør at «formen står i veien for litteraturen» (FD6). Når den som har skrevet ikke klarer «å begrense seg, blir det ikke nyskapende. Boka blir en maskin som bare går og går og går» (FD6). At boka oppfattes som en maskin signaliserer snarere at alle assosiasjonene og utbroderingene har blitt maner. Her er det manglende fintfølelse og fornemmelse for at skrivemåter kan bli mekaniske, som kritiseres. Om utbroderingene blir for mange og for gjentakende, mister de sin verdi og kraft. Verkets samlede virkemiddelapparat må også finne sin balanse.

Det finnes en forbindelse mellom forståelsen for balanse og håndverkerens tenkemåte. I det innledende innlegget i denne sekvensen synliggjøres det gjennom metaforen «klok hånd». For Sennett er samarbeidet mellom hånden og øyet helt avgjørende for at

239 Hos Peter Brooks (1995) er melodramaets modus presist definert som motstykket til tilbakeholdelsen og det usagte: «The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationships (Brooks, 1995, s. 4).

240 I det som sies tolker jeg ikke deltakerens utsagn som et bredt utsagn om melodramaet som sådan, men nettopp et uttrykk om verkets tematikk og en kontrastering gjennom det tilbakeholdte. For eksempel er, som Kittang (2009) påpeker, verkene til kanoniske forfattere som Dickens og Balzac melodramatiske i sin skrivestil og menneskeskildring (Kittang, 2009, s. 86).

håndverkeren skal oppnå best mulig resultat. Først handler det om det Sennett med Michael Polanyi betegner som *focal awareness*, at vi holder oppmerksomheten på saken slik at vi nærmest blir tingen selv. Sennett sier: «We have become the thing on which we are working» (Sennett, 2008, s. 174). Deretter må håndverkeren kunne se eller tenke seg hvordan tingen blir og nærmest ligge i forkant av hvordan materialet utformes: «To work better, she discovered, she needed to anticipate what the material should become in its next, as-yet non-existent, stage of evolution.» Dette kaller Sennett en «‘intelligent hand’— coordination of hand, eye, and brain» (s. 174). Det deltakeren uttrykker om håndens klokskap eller tematisk teft viser at god dømmekraft forutsetter en koordinasjon (og balanse) av kropp og tanke, der kroppen, hånden, blir en del av tanken og tanken en del av hånden. Den kloke, intelligente hånden synes intuitivt å bære den fokuserte oppmerksomhetens evne til å foregripe det som ennå ikke er.²⁴¹

Svake verk vekker ikke tillitt, men sågar mistillit og skepsis hos den som vurderer. Motsvarende vekker gode verk tillit. Om verket inngir tillit og mistillit er det et symptom for Rådet som sier noe om ferdighetene søkerne besitter.

7.5 Konsensus og variasjon. Et hermeneutisk kvalitetsperspektiv

Som nevnt er det viktig for Rådet å oppnå størst mulig flertall bak sin beslutning. Konsensus i Rådets diskusjoner dreier seg da om konklusjonen. Stor enighet om en konklusjon betyr ikke nødvendigvis at en i den konkrete diskusjonen vektlegger det samme enten det dreier seg om styrker eller svakheter ved verket. Rådsmedlemmene kan vektlegge ulike kvaliteter ved et verk, ha både ulike og like eller overlappende grunner for å nå fram til samme konklusjon. Det motsatte perspektivet kan også forekomme, nemlig at det kan være enighet om de grunnleggende premissene for hva som ikke fungerer i en tekst uten at en enes om konklusjonen: Godt nok for medlemskap. I disse tilfellene handler det ofte om hvor stor vekt en legger på visse styrker og svakheter ved et verk. Forskjellene i rådsmedlemmenes vurderinger viser dermed ofte til hvilke funksjoner ved verket den enkelte ser som det viktigste.

Når jeg har valgt å kalle dette andre kvalitetsperspektivet for et *hermeneutisk kvalitetsperspektiv* er det flere grunner til det. For det første preges flere av innleggene i diskusjonen tydelig av et ønske om å *forstå* hvorfor verkene har eller har hatt kvalitet,

241 Dette kan også leses i lys av begrepet oppmerksomhet slik det er presentert i avhandlingens teorikapittel.

eventuelt kunne hatt det. For det andre tematiserer vurderingene verkets mulighet for endring, og at et verk oppleves som sant eller som en av deltakerne sier, «ikke så sant» (FD9). Diskusjonen kan også forstås hermeneutisk idet forståelsens forutsetning også handler om å bli forstyrret og beveget: «Den hermeneutiske erfaringen er ikke slik at noe står utenfor og ber om innpass: vi blir tvert imot inntatt av noe og nettopp i kraft av det som inntar oss, opptatt av det som er nytt, annerledes og sant» (Gadamer, 1970, s. 122). Til slutt ligger det hermeneutiske også i anerkjennelsen av det perspektivistiske altså at forståelsen alltid springer ut av den enkeltes samlede forforståelse. Det er likevel et poeng å understreke at analysene ikke er rettet mot vurderingenes filosofiske implikasjoner som sådan, stikkordene som her antyder et hermeneutisk perspektiv, gir en god bakgrunn for analysene. I perspektivet vil det også ligge en dialogisk tilnærming til kunnskap som også finnes i avhandlingens pragmatiske tilnærming.

I den følgende diskusjonen er det enighet om konklusjonen, samtidig som en kan se stor variasjon i hva som vektlegges, og resultatet går i søkerens favør – verket kvalifiserer for medlemskap. Diskusjonen gir et godt innblikk i hvordan den samtalebaserte vurderingen i Rådet fungerer. Som jeg har vært inne på formes samtalen i Rådet av at ni personer uttaler seg, mens jeg i det følgende har valgt ut tre deltakeres innlegg for analysen. Gjennom disse følger jeg diskusjonen gjennom hvilke aspekter ved verket de vektlegger i diskusjonen. De tre delene er markert med underoverskrifter, alt etter hva deltakerne er mest opptatt av i innleggene de holder.

Kvalitet som bevissthet og kontroll over arbeidet.

Selv der deltakerne mener standarden for medlemskap er mer enn oppfylt, kan de likevel se svakheter og ha innvendinger. Det innebærer at alt ved et verk ikke fungerer optimalt, slik det kunne gjort. I kapitlets innledning beskrev jeg håndverkskvalitet som det erfarne lesere raskt kunne peke på og «ta tak i» og som det å fokusere på løsninger: «Jeg ser jo at hun kunne løse ting annerledes. Spørsmålet er om det er viktig eller ikke viktig» (FD6). Den første delen av analysen omhandler hvordan ulike tekniske problemer er løst, og deltakeren legger særlig vekt på verkets komposisjon og dens logiske struktur:

Hvis man begynner å etterprøve det som handler om konsekvens og logikk i bøkene, tenker jeg at [søkeren] bommer på en del småting. Det synes jeg gjelder for begge verkene. Det er en del manglende konsekvenstenkning i dem. Hvorfor innføres det elementet? Hva betyr det? Jeg blir sittende og lure på en del ting: Hvorfor er det løst på den måten? Jeg ser selvsagt det alle før meg har sagt: [søkeren] klarer å skape undertrykk og få fram en stemning i en parrelasjon – som gjør at det likner på god litteratur. (FD5).

I en helhetsvurdering er deltakerens innvendinger små. Manglene har dermed ikke avgjørende betydning for om dette er godt nok eller ikke. De to verkene som vurderes ses i sammenheng, og noen av de samme svakhetene og styrkene finnes i dem begge. Selv om verkene kvalifiserer søkeren for medlemskap, finnes det sider ved dem som ikke fungerer, slik at deltakeren blir sittende igjen med flere spørsmål relatert til handlingslogikk og «konsekvenstenkning» (FD5). Betraktningmåten kan kalles funksjonell idet kvalitet handler om at håndverket skal fungere optimalt, og ikke stå i veien for det som gjør verket godt. Dette kan deltakeren vurdere ut fra egenskaper ved teksten som lar seg påvise. Kvalitet blir et samspill mellom egenskaper som arbeider i retning av det beste, helst optimalt i forhold til kravene som settes, slik at det her «likner på god litteratur» (FD5). Kvalitet dreier seg overordnet om hvorvidt delene fungerer sammen. Det teknisk perfekte – uten logiske brister – finnes som en underliggende forestilling om kvalitet. Det beste ligger der som en mulighet.

Innlegget fortsetter med at deltakeren framhever verkets kvaliteter og anerkjenner kollegiets vurderinger. Søkeren «klarar å skape undertrykk og en stemning i en parrelasjon, [noe] som gjør at det likner på god litteratur» (FD5).²⁴² Med dette viser vurderingen seg som dobbelt komparativt: Verkets kvalitet viser seg på bakgrunn av andres oppfatninger og vurderinger og i lys av andre verk, som er mer eller mindre teknisk gjennomførte.

Når deltakeren avrunder sitt innlegg gjengir han hvordan han tenkte underveis i lesningen. Det gir et godt innblikk i hvordan en søker forstås som håndverker av en annen håndverker, en praktiker av en annen praktiker. Særlig framheves håndverkerens egenskap til å være løsningsfokusert (se Sennett, 2008, s. 9).

Ved annen gangs lesning oppdager deltakeren at det som ikke helt fungerer har sitt grunnlag i reelle fortellertekniske utfordringer som må finne en tilfredsstillende løsning.

[Forteller]perspektivet er delegert på den måten at du ser det fortalte universet innenfra, men fra begge karakterenes side. Det blir til et teknisk problem når de alltid er til stede i de samme rommene. Jeg så det som et godt tegn at [søkeren] hadde klart å skjule problemet som oppsto. Jeg ser det som et uttrykk for en viss teknisk kontroll. [...] Hun må ha tenkt, og ikke bare satt seg ned og skrevet. Hun må ha bygd konseptet. Her er en som har visst hva hun har holdt på med. Nivået holder i massevis. (FD5)

Søkeren har funnet tilfredsstillende praktiske løsninger på problemene som har oppstått i skriveprosessen, noe deltakeren ser som uttrykk for bevissthet om det tekniske håndverket. I tillegg til at andre kvalitetskriterier er oppfylt er det håndverksmessige godt nok løst. Å skrive godt nok handler i dette perspektivet om å ha nok distanse til den umiddelbare

²⁴² Jeg har her valgt å ikke problematisere hva som ligger i tanken om at noe «likner god litteratur» (FD5).

skrivehandlingen: «Hun må ha tenkt, og ikke bare satt seg ned og skrevet. Hun må ha bygd konseptet» (FD5). At ordet «bygd» snarere enn skapt er det som anvendes, understreker at det er den håndverksmessige siden ved verkene det her er fokusert på. Å skrive godt handler også om å være praktiker. Kanskje kan en med Sennett si at søkeren har funnet balansen mellom det praktisk mulige og det perfekte (Sennett, 2008, s. 245). Her finnes både en tanke bak det som er skrevet og en søker som har ferdigheter til å utføre arbeidet på en mer en god nok måte.

Kvalitet som hengivenhet

Når jeg har gitt underkapittelet overskriften *Kvalitet som hengivenhet* er det med tanke på at det kontrasterer det bevisste og kontrollerte som er vektlagt i det foregående. Det hengivende er, forstått på denne måten, noe av det den neste deltakeren savner ved verket.

Et kjennetegn ved den profesjonelle lesningen er *gjenlesningen*. Ved å lese et verk mer enn en gang kan leseren oppnå en dypere forståelse og opplevelse av teksten (Melberg, 1996). Implisitt i det å lese noe for andre eller tredje gang finnes en tanke om at de erfaringer en gjør seg med verket aldri vil være identiske. De kan selvsagt likne hverandre, men vil alltid være ulike. Med dette premisset vil det å lese noe på nytt også være forbundet med usikkerhet – vil verket være like godt ved andre gangs lesning? Når Hagen (2004) formulerer sine sju symptomer på kvalitet understreker han dette allmenne poenget, at vi aldri kan «være sikre på at det vi opplever som kvalitet faktisk vil vise seg å være det i det lange løp» (Hagen, 2004, s. 25). Verket gjenskapes hver gang det erfares estetisk, sier Dewey, og legger til at den som vurderer ens eget arbeid eller andres, vil «find different meanings in it at different days and hours, and in different stages of his development» (Dewey, 2008, s. 113).

Under innlegget til siste deltaker om den boka som er diskutert over er det heller ingen tvil om konklusjonen. Søkerens verk kvalifiserer til medlemskap. Likevel er deltakerens innlegg konsentrert om at verket ikke er like godt ved andre gangs lesning som ved første gangs. Deltakerens resonnement knyttes etter hvert til verkets tankekraft, og at verkene i liten grad berører. Utgangspunktet er en endret lesererfaring: «Da jeg leste boka igjen, var det som den hadde blekna ganske kraftig for meg». Vurderingsarbeidet handler om «å finne ut hvorfor og forstå hvorfor verket ikke synes å være like godt lenger» (FD9). Deltakeren har i sine overveielser kommet fram til en mulig forklaring: «Boka oppleves litt ‘tenkt’. Den er på en måte tenkt før den er skrevet. [Søker] har et klart konsept, og da oppleves ikke det hun skriver alltid så sant. Jeg tror det er fordi [den] følger et enkelt og for så vidt nøye uttenkt konsept» (FD9).

En samlet fortolkning av innlegget er at deltakeren fornemmer at verket er uorganisk. Verket, eller prosessen bak, beskrives ut fra erfaringen gjennom motsetning og brudd, mer enn gjennom samspill og kontinuitet. Den viktige motsetningen er den mellom det tenkte og uttenkte: Boka er tenkt, så skrevet. I deltakerens beskrivelse av teksten finnes et brudd mellom tanken og skriften, som om tanken til den som har skrevet ikke er integrert i skrivearbeidet. Når tanke og skrift ikke oppleves organisk, men som to separate prosesser er konsekvensen at teksten ikke oppleves som *sann*. Det sanne henger sammen med det organiske. Når ikke språket og ideen er integrert, erfares bøkene bokstavelig talt som for tankestyrte og dermed i for lite kontakt med «virkeligheten»:

For meg betyr det at [søkeren] kunne berørt virkeligheten i litt større grad. Selv om jeg synes at det språklige, det tilbakeholdte og rene i uttrykket, viser at det litterære nivået er der. Dette blir likevel ikke [tekster] som lever videre i meg, som har sagt meg noe. Jeg synes ikke jeg opplever et refleksjonsnivå utover det som blir sagt. Jeg blir litt likegyldig. (FD9).

Ved annengangs lesning synes verkene å mangle tankekraft. For å sette i gang en refleksjon hos leseren trengs det ulike nivåer i teksten, et rom i teksten mellom det som blir sagt og det som ikke blir sagt, eller kunne blitt sagt.

For deltakeren er betraktningene han har om dette verket også noe som kan gjelde for andre verk. Dette kommer fram i intervjuet jeg hadde med ham. Poenget formuleres i tilknytning til det som har med et verks tankekraft å gjøre. Et godt refleksjonsnivå i en tekst kommer ofte til uttrykk når en tankerekke først blir fullbyrdet. «For jeg tror at mye som ikke er godt nok tenkt handler om at det ikke er skrevet ut. Det kan bli litt kjedelig. Det treffer meg ikke» (FD9). Virkningen av en tanke treffer ikke (berører ikke) om den ikke er tenkt til endes.

Som beskrevet i teorikapittelet er det den fullbyrdede erfaringen, den umiddelbart opplevde enheten, som bærer den estetiske erfaringen. Den kan verken skilles ut som «emotional, practical or intellectual» (Dewey, 2008, s. 44). Lest i lys av Dewey vil en tankerekke som ikke er fullbyrdet, ikke er «skrevet ut», ikke gi en estetisk erfaring – og dermed ikke gi den tiltenkte virkningen av endring.

Verkenes manglende erkjennelsespotensiale kan, slik jeg leser innleggene til deres manglende (estetiske) virkning, forstås som en manglende interaksjon (samhandling) mellom leser og verk. Leseren opplever å bli stående ovenfor eller utenfor verket. Et verk som ikke «lever videre i meg» og som i for liten grad er i berøring med «virkeligheten» og derfor «blir litt likegyldig», oppleves heller ikke som «sant». Når sannhet forbindes med mulighet for estetisk erfaring, peker den mot kunstverkets ontologi som kommer til uttrykk i kunstens

være- eller virkemåte: «The work of art is not an object that stands over against a subject for itself. Instead the work of art has its true being in the fact that it becomes an experience that changes the person who experiences it» (Gadamer, 2013, s. 107). Det beste verket vil i større grad kunne lede til endring idet dets virkemåte ikke er dikotomisk eller motsetningsbasert, men samspillende i kontinuitet. Noe som her ikke bare gjelder for subjekt/objekt-relasjonen, men også vil gjelde for relasjonen tanke og skrift.

Jeg skal avslutningsvis se de to deltakerne som hittil er presentert i denne delen i sammenheng. Selv om de to innleggene så langt har mye til felles – de ser begge på det «språklige, det tilbakeholdte og det rene, [...] det litterære nivået» (FD9) – tolker de særlig det som har å gjøre med det gjennomtenkte og konseptuelle ved verket ulikt.

Om det konseptuelle skal forklare hvorfor leseropplevelsen ikke er like god som tidligere betones de konseptuelle grepene ved verket mindre positivt. Der den ene deltakeren ser en bevissthet og en teknisk kontroll, har den tekniske kontrollen for den andre gått på bekostning av verkets mer umiddelbare virkning. Der den ene ser en bevisst forfatter ser den andre en litt for bevisst forfatter. Kanskje kan det siste eksempelet oversettes til en anekdote Sennett forteller maleren Edgard Degas. Degas skal ha sagt til poeten Stéphane Mallarmé: «‘I have a wonderful idea for a poem but I can’t seem to work it out,’ whereupon Mallarmé replied, ‘My dear Edgar, poems are not made with ideas, they are made with words’» (Sennett, 2008, s. 119). Poenget er selvsagt at «there is no art without craft; the idea for a painting is not a painting» (Sennett, 2008, s. 65).

Fortolkningene på dette punktet kan tilbakeføres til deltakernes betraktningsmåter, det de er opptatt av å framheve ved verket. Der den ene forsøker å forstå hvordan verkene er løst teknisk og verdsetter søkerens bevissthet om håndverk og skrivearbeidet, ser den andre at det å beherske det håndverksmessige kan ha en bakside; at det vel kontrollerte kan forhindre en estetisk erfaring. Der den ene fokuserer på verkets tankekraft (virkning) fokuserer den andre på kyndighet (gjennomføring). At kvalitetsforståelsen hos de to deltakerne så tydelig er forankret i hvor de ser fra, og at erfaringen så tydelig også kan endre seg, samtidig som de begge kan se noe av det samme, viser en viktig side ved praktisk samtalebasert vurdering der en forsøker å forstå hvorfor noe er godt.

På vei mot det som løfter. Mellommenneskelige relasjoner

Når jeg avslutningsvis trekker fram et tredje innlegg fra samme diskusjon er perspektivet også fokusert på den estetiske virkningen, men likevel ulikt det jeg nettopp har presentert. Her er

det ikke lenger verkets tankekraft eller håndverk som (direkte) styrer vurderingen. Kvalitet vurderes snarere i henhold til *hvordan* mellommenneskelige relasjoner er skrevet fram og til at verkene i sterk grad berører og angår leseren. Motsatt vil verk en forblir likegyldig til hverken berøre eller angå. Det tredje innlegget er uttrykt som et direkte svar på ett av de foregående to innleggende. I diskusjonen danner det likevel en kontrast til begge de andre innleggene. Det tredje innlegget beveger seg mot en mer opplevelsesorientert betraktningmåte (se avhandlingens kapittel 7.5).

I deltakerens innlegg er den forbeholdenhet og skepsis som de to foregående innleggene målbærer, byttet ut med begeistring. I tillegg til at innlegget viser et tredje perspektiv i en spesifikk diskusjon, peker det framover mot neste delkapittel, som omhandler «den aller beste litteraturen». Analysen av denne deltakerens innlegg vil derfor bli fordelt mellom de to kapitlene.

Som jeg har vært inne på tidligere, er karakterframstilling, det som handler om mellommenneskelige relasjoner, viktig i kvalitetsvurderingen av samtidens skjønnlitteratur. Et viktig kjennetegn ved det som betraktes som svak skjønnlitterær samtidsprosa er svak karakterbehandling (Hylland, 2012, s. 16). At karakterutvikling og mellommenneskelige relasjoner er viktige elementer når skjønnlitterær prosa vurderes, har også å gjøre med at mellommenneskelige relasjoner er viktig i samtidslitteraturen.²⁴³ Kjersti Bale beskriver tendenser i samtidslitteraturen midt på 2000-tallet slik: «Jeg tror jeg ville ha mine ord i behold hvis jeg kort og godt hevdet at den dominerende tendensen i norsk samtidslitteratur er realistiske fortellinger som kretser om mellommenneskelige relasjoner, holdt i et mer eller mindre ukunstlet språk» (Bale, 2004, s. 445).

I innlegget som følger er karakterframstillingen og karakterrelasjoner verkenes styrke og særlige kvalitet. Det refereres direkte til tidligere innlegg fra diskusjonen, og to sekvenser fra innlegget er gjengitt, rett etter hverandre for å gi en bedre (og nødvendig) kontekstuell forståelse. Lest i sammenheng synes den første sekvensen å referere til den andre.

Ja. Jeg er veldig begeistra for [søkeren] fordi jeg opplever at [søkeren] løfter det opp og over på det nivået hvor jeg egentlig ikke bryr meg så mye verken om den ene eller andre scenen, eller at alt er helt konsekvent. Det synes jeg blir helt uvesentlig. Jeg synes hun har en eksepsjonelt god evne til å etablere karakterer, scener og relasjoner mellom disse menneskene. (FD8).

243 Det kan være grunn til å framheve at den skjønnlitterære romanen alltid har utforsket den individuelle menneskelige erfaringen. Ian Watt knytter romanens framvekst på 1700-tallet til verdiene originalitet og enkeltmenneskets unike og nye erfaring. «The novell is thus the logical literary vehicle of a culture which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality, on the novel; and it is therefore well named» (Watt, 1972, s. 15).

Når deltakeren avrunder sitt innlegg understrekes og utdypes poengene over:

Det som står igjen er hennes måte å skrive fram relasjoner mellom mennesker på og få meg til å føle at det angår meg. Det ligger et sånt uromoment i teksten hele tiden, et spørsmål om hva som kommer til å skje. Men ikke på et spenningsnivå, men på et menneskelig plan. De er liksom på vippepunktet alle sammen. (FD8).

De mangler knyttet til logikk og konsekvens som ble vektlagt i et tidligere innlegg, er i deltakerens øyne blitt uvesentlige (FD8). Søkeren er så sterk på å «etablere karakterer, scener og relasjoner mellom disse menneskene» at alt annet synes å tre i bakgrunnen for oppmerksomheten (FD8). Søkerens verk vekker begeistring. Begeistringen som tekstene har skapt hos deltakeren er direkte forbundet med tekstenes evne til å bevege, til å løfte opp: «Jeg er veldig begeistra fordi jeg føler hun løfter det opp» (FP8). Fordi det i denne, som i alle andre tekster, finnes ubestemmeligheter som kan være vanskelig å fortolke, vil jeg kort kommentere frasen «løfter det opp» (FD8).

Det påpekende ordet *det* synes i konteksten å bety *alt*. Med en slik fortolkning vil «alt» konnotere det som er vesentlig – viktige eksistensielle problemstillinger og så videre. Den viktige effekten ligger i verkenes evne til nettopp å fokusere på det vesentlige: de eksistensielle sidene ved mellommenneskelige relasjoner. Noe som underbygges gjennom den andre sekvensen. Hva som er tekstens virkninger blir utdypet. Ordet som tar virkningene opp i seg er å løfte eller å bli løftet med sine konnotasjoner av å bli beveget.

Ut fra det deltakeren sier kan verbet løfte relatere til både søkerens ferdigheter og leseren. Forfatterens evne til å behandle karakterer løfter dette området av det å skrive litterært.

Dette er et tegn på gode ferdigheter, å løfte leseren dit noe er angjeldende. Teksten beveger leseren på en rekke måter. Emosjonelt ved å skape spenning ved å gi menneskelig innsikt gjennom karakterer som står på vippepunktet. Uroen som oppleves i karakterene forplanter seg til leseren, samtidig som uroen lokaliseres i karakterens eksistensielle og psykologiske situasjon. Det er ikke den plottbaserte spenningen som vektlegges, men derimot karakterenes «vippepunkt», deres mentale ubalanse og uroen det skaper, som er interessant for deltakeren.

Innlegget viser tydelig at det å bli beveget står i forbindelse med alvoret – det jeg i andre deler av avhandlingen har pekt på som alvor, dybde; det dybdeetiske. Hvordan tekstene er formet gjør at de «angår meg». Det estetiske får betydning i den grad at det åpner for noe annet, noe vesentlig og viktig, og her skapes emosjoner som uro og begeistring, samtidig som en løftes over i alvoret.

I dette delkapittelet har jeg trukket fram tre ulike innlegg som i overveielser av en søkers verker vektlegger ulike kvaliteter ved disse verkene og søkerens ferdigheter. Dette betyr at det innenfor en og samme diskusjon er et stort rom for nyanser, ulikheter og fortolkninger av det en har lest – også når alle rådsmedlemmene (som i dette tilfellet) er enige i konklusjonen «godt nok for medlemskap» (FD2). Selv om deltakerne er enige i at dette er en søker som holder «nivået i massevis», vurderer de søkeren ulikt ved å fokusere på ulike sider ved verket.

7.6 Fortryllelse. Kvalitet som estetisk erfaring

Litteraturen som *beveger og løfter* er en tematikk som undersøkes videre og utdypes innenfor det tredje kvalitetsperspektivet. Perspektivet står slik i forlengelsen av det siste innlegget fra diskusjonen over. Det viser hvordan den beste litteraturen handler om en erfaring utenom det vanlige: Kvalitet handler i dette delkapittelet om den litteraturen som fortryller: en sublim erfaring.

Utgangspunktet er «den beste litteraturen». En god grunn til at lesere i det hele tatt leser og engasjerer seg i skjønnlitteratur er at den litterære erfaringen beveger, er bevegende og endrende Rita Felski understreker poenget i sin artikkel «Context Stinks!». Litteratur «is not just a matter of conveying information, but also of experiencing transformation» (Felski, 2011, s. 585). Hvis en virkelig «[are] listening to what people are saying [...] they will explain at length how and why they are deeply attached, moved, affected by the works of art which make them feel things» (s. 585). Gitt at Felskis anliggende er en kritikk av den ideologikritiske lesningen der disse dimensjonene ikke har fått stor nok anerkjennelse, er det interessant at disse kvalitetene ved litteraturen blir så tydelig vektlagt og anerkjent i diskusjoner om litterær kvalitet blant profesjonelle lesere. Enten det dreier seg om savnet etter å bli mer berørt, hva som gir leseglede, eller løfter en, kan en med Felski spørre: «What would it mean to do justice to these responses rather than treating them as naïve, rudimentary or defective?» (Felski, 2008). Den følgende analysen er et forsøk på nettopp dette.

Det følgende kvalitetsperspektivet skiller seg fra de andre ved at analysen er konsentrert rundt en sekvens fra intervjuet med en av deltakerne. Dette valget er det flere grunner til, den viktigste er at tema og utforming utdypes og belyser viktige tematikker i avhandlingen generelt og vurderingen innenfor Rådet spesielt.

Når intervjutilnærmingen er valgt, er det delvis på grunnlag av en forventning om at intervjuets form enklere kan undersøke andre måter å snakke om kvalitet og hva som er

kvalitet enn rådssamtalens mer regulerte form. Gitt denne tilnærmingen vil kvalitetsperspektivet også tematisere forskjellen på rådssamtalen og intervjuet som talesituasjon. Rådssamtalen beskrives da også først og fremst som en begrunnende, diskuterende og formell samtaleform. En deltakers fortelling om «det beste» i intervjusituasjon vil, fordi den ikke retter seg mot intersubjektiv konsensus, kunne være mer personlig orientert enn den som er mer avhengig av kontinuerlige begrunnelser. Den følgende analysen tematiserer også, som flere deler i avhandlingen, forholdet mellom vurdering og opplevelse (estetisk erfaring) av kvalitet. Her handler det dels om hvordan kvaliteten av en litterær erfaring språkliggjøres, dels om hvordan den sterke litterære opplevelsen står i et spenningsforhold til – og dermed kan utfordre – den estetiske domfellelsen.

Viktig for tilnærmingen er også at verket deltakeren snakker om tidligere har vært vurdert i Rådet, og at alle mener det er godt.²⁴⁴ At eksempelet strekker seg utover det å utsi noe om en av deltakernes personlige preferanser har vært et poeng for å ta det med. En stemme som artikulerer noe om kjennetegn ved det aller beste gir også bredde til Rådets forståelse av hva kvalitet er.

Om å bli løftet – den subline magi

Hos deltakeren som avsluttet forrige delkapittel ble verkens kvalitet forbundet med uroen de vekker og begeistringen de framkaller. Verkene vekker altså frykt og glede, samtidig som opplevelsen beskrives som å bli beveget eller transportert dit hvor noe *angår meg* og har *betydning*.²⁴⁵ Samlet gir deltakerens beskrivelser klare assosiasjoner i retning av den subline opplevelsen. I det følgende er disse assosiasjonene enda sterkere til stede.

Deltakeren forteller at «[d]et finnes noen bøker som er veldig, veldig gode» (FD2). Ingen er i tvil om deres kvalitet derfor «trenger [man] ikke å bruke så mye tid på diskusjoner, og uenighet» (FD2). Deltakeren fortsetter:

Det er veldig merkelig, og det er noe av det som er mystisk og gøy med å holde på med litteratur, nemlig det at man plutselig kommer over noe som har en magi ved seg. Du kan ikke helt forklare hva det er som gjør det så fantastisk bra. Et eksempel på det er [forfatter x sine bøker]. Plutselig kom bare de bøkene, og var helt sånn ... De bare kom. Du sitter bare og mates med litteratur, så kommer det sånne bøker som det og legger seg på toppen, fordi de gjør noe helt annet. De forholder seg ikke til det vanlige. Nei, dette ble veldig vanskelig å forklare. (FD2).

244 Jeg vet ikke hvordan diskusjonen faktisk foregikk på møtet. Fortellingen er likevel opplysende for å forstå og løfte fram den kvalitative erfaringens rolle i samtalen om kvalitet og vurdering.

245 Hos Longinos – som den første som skriver om det subline – er det avgjørende ordet som beskriver litteraturens virkning nettopp som å bli transportert. (Longinos, 1996).

Den *sikkerheten* som vurderingen uttrykker gjør alle problemstillinger knyttet til vurderingens hensikt, diskusjon og uenighet mindre viktige. Samtidig kan deltakerens språk kalles utprøvende og assosiativt. Kvalitet blir dermed noe en bare gjenkjenner, også om en ikke finner ord som kan begrunne hvorfor (jfr. Holm, 2002, s. 225). For et øyeblikk blir alt annet skjøvet i bakgrunnen eller uvesentlig.

Deltakerens beskrivelser av den beste litteraturen følger to spor. Det første er bokstavelig talt konsentrert om møtet med bøkene. Å møte bøkene er som en hendelse: «Plutselig kom bare de bøkene, og var helt sånn ... De bare kom» (FD2). Det vektlegges at bøkene er noe som *kommer* til en, assosiasjoner til en opplevelse som likner nåden – eller gaven en bare blir gitt. Hendelsen minner om epifanien, den plutselige tilsynekomsten. Også ordene som brukes til å forklare situasjonen underbygger det religiøse og rent ut magiske: den «har noe uforklarlig over seg» (FD2).

Den bærende forestillingen i det deltakeren forteller er at den aller beste litteraturen er radikalt annerledes enn alt annet. Dens effekt er å skille. Den skiller mellom det som kommer og det en har sett før, mellom ventet og uventet. Den deler rommet i et oppe og et nede, det himmelske og det jordiske, den skiller hverdag fra fest. De beste bøkene befinner seg over de andre: «bøkene seiler elegant på toppen» (FD2).

Ulike, men beslektede vokabularer kan anvendes for å beskrive den lesererfaringen deltakeren forteller om. Hos Sennett beskrives det via originaliteten: «Originality is a marker of time; it denotes the sudden appearance of something where before there was nothing» (Sennett, 2008, s. 70). Den estetiske erfaringen beskrives hos Dewey som måltidet som «stands out as an enduring memorial of what food can be» (s. 43). En erfaring som har mye til felles med Rita Felskis beskrivelse av teksten som fortryllende eller besyngende (enchantment). Så vel sangen som trylleslaget antyder at opplevelsen står i nær forbindelse med magien, mystikken og emosjonaliteten: «Enchantment is soaked through with an unusual intensity of perception and affect; it is often compared to the condition of being intoxicated, drugged, or dreaming» (Felski, 2008, s. 55).

Om en fortolker deltakerens opplevelse i lys av Felskis beskrivelse av den fortryllende, altopplukende litterære opplevelsen kan en tydelig se at den utfordrer en desinteressert, kontrollert og analytisk lese måte. Teksten som fortryller deg blir som Felski skriver en trussel: «enchantment is an alarming prospect. If we are entirely caught up in a text, we can no longer place it in a context because it *is* the context, imperiously dictating the terms of reception» (Felski, 2008, s. 57). Konteksten, de vanlige problemstillingene, som gjør at du kan forklare «hva det er som gjør det så fantastisk bra», er nettopp det som blir borte i

deltakerens beskrivelse (FD2). Den manglende evnen til å perspektivere og nyansere som den beste litteraturen fører til påminnelse om at litterær kvalitet og verdi ikke kan reduseres til kontekstuelle forklaringer (se Felski, 2011, s. 582).

Viktig i det som fortelles her er at den beste litteraturen har en ikke beredskap for. For den litteraturen som «gjør noe helt annet» (FD2), kan en dypest sett ikke være forberedt på. Det en ikke kan forestille seg på forhånd, eller umiddelbart forklare, blir et symptom på kvalitet.

Umiddelbart kan ikke kvaliteten ved noen av de beste bøkene forklares: «Du kan ikke helt forklare hva det er som gjør at det er så fantastisk bra» (FD2). Når deltakeren forteller, vender hun stadig tilbake til at det er vanskelig å sette ord på erfaringen. Kanskje kan hendelsen også beskrives med ord som likner dem Engdahl bruker om *oppmerksomhetens fortettede øyeblikk*, som med opphav hos Herder befinner seg ved språkets (artikulasjonens) opprinnelse: Den distanse som trengs for å artikulere en bedømmelse er ennå ikke der. «[I] oppmärksamhetens ögonblick finns ännu inget bestämt subjekt att foga til något bestämt predikat, vilket omdömet förutsätter» (Engdahl, 1988, s. 8).

Å snakke om det beste viser seg i et språk som er søkende og til dels famlende. Det finnes en lang tradisjon for dette. Forestillingen om å bli løftet av litteraturen eller kunsten er ingen nøytral beskrivelse uten historiske forelegg. Både innenfor filosofisk og litteraturteoretisk refleksjon over estetikk og lesning har denne særegne følelsen av å bli transportert og løftet en privilegert plass i beskrivelsen av den beste litteraturen. Beskrivelsen av en sublim erfaring og liknende fenomener har det til felles at de skaper intensitet, en økt tilstedeværelse hos leseren, samtidig som grensene mellom subjektet og objektet som vurderes blir mer eller mindre borte. Et annet vesentlig kjennetegn ved den sublim opplevelsen er at den forstås som *en plutselig hendelse* som setter dømmekraften ut av spill. Lyotard siterer Boileau, som skriver at «[d]et sublime» [...] er ikke egentlig noe som lar seg bevise og demonstrere, men er noe vidunderlig som er gripende, slående og skaper følelse» (Lyotard, 2008).²⁴⁶ Her skal det også med Felski (2008) påpekes at det finnes likheter mellom erfaringen av det sublim og fortryllesen (enchantment) (Felski, 2008). Men i mindre grad enn det sublim synes fortryllesen å være knyttet til det plutselige øyeblikket og det sjokkerende. Likefullt deler den sublim og den fortryllende erfaringen en altopplukende

²⁴⁶ Enten man går tilbake til Longinos og antikken, Boileau i renessansen eller Lyotard som utlegger det sublim i lys av avantgarden, er det plutselige tidsavbruddet en avgjørende faktor knyttet til slike kvalitative leseropplevelser. En betraktning Fioretos anlegger om Longinos er at hans teori om det sublim er en teori om lesning. Men det sublim har også på dette feltet en endrende kraft. Det viser seg nettopp som dette. For behandling av det sublimes tradisjon, se for eksempel Fioretos, 1991; Lyotard, 2008; Longinos, 1996.

opplevelse som utfordrer bedømmelsen. Opplevelsen kan være sterkt berørende og emosjonell i tradisjonell betydning, eller av en mer åndelig, mystisk karakter som kan være vanskelig å språkliggjøre. En blir ikke nødvendigvis taus, men en kan ikke enkelt begrunne og forklare.

Beskrivelser av kvalitative, estetiske erfaringer av denne typen synes på denne bakgrunn å ha mye til felles. Denne erfaringen av høyere enhet som en vanskelig kan sette ord på, som inntreffer når en leser de virkelige gode bøkene, har da også som vist paralleller i de andre deltakergruppene. «Når en bok bare river deg med, så leser du den tvers igjennom uten å stoppe» (PD2). En rystende sørafrikansk roman setter alle andre romaner i skyggen.

Om kvalitetserfaringer kan være vanskelige å artikulere er det viktig å minne om at med distanse kan en ofte begrunne og formulere mer enn en kan i øyeblikket. Det er slik et poeng å ta med at intervjueskvensen kulminerer med at deltakeren peker på helhet og integrasjon av delene i helheten som kvalitetskriterier for å beskrive det beste:

For meg er det sånn at når jeg leser så er kvalitet totaliteten av alt. Det er forfatterens overbevisning om sitt eget stoff, hvordan ting er skrevet fram, stil, stemme. Det som snakker til meg, tror jeg, eller som overbeviser meg, er når alle disse begrepene vi bruker, når de går opp i en høyere enhet. (FD2).

Kriteriene virker på den måten kumulativt. Det verk som oppfyller flest eller et samlet sett av begrepene (kriteriene) Rådet anvender, er en måte å uttrykke kvalitet på.

Helt til slutt avrunder deltakeren sin refleksjon om verket som er fortalt om over, ved å se det i lys av hvordan den ble mottatt i rådssamtalen. Dette er slik sett retrospektivt:

Nei, og det er jo kanskje de [beste] bøkene vi snakker minst om. Vi trenger ikke å si så mye om dem, for alle er liksom helt enige. Du kan bare si det [forfatter]navnet og alle bare nikker, ja, ja, ja. Det er liksom ikke noe å diskutere. Når det skjer synes jeg det er helt fantastisk, at man plutselig er helt enige om noe. Da betyr det at det finnes noe som er virkelig, virkelig bra. (FD2).

Det som deltakeren sier bringer fram flere interessante poenger om vurderingen. Jeg skal kommentere noen få av dem. Deltakeren starter med en mer allmenn refleksjon. De beste bøkene er dem en bruker minst tid på når medlemskap diskuteres. Når alle er enige, er det rett og slett ikke behov for det. Poenget finner sin parallell i Prosautvalget. Bøkene som «ligger skyhøyt over den grensen som handler om å bli innkjøpt eller ikke» må en ikke si så mye om. (PD2).

Et interessant poeng får deltakeren fram gjennom den gleden enigheten i rådssamtalen skaper. Det synes å legge en ekstra dimensjon til det tradisjonelle argumentet om at hvis flere kompetente lesere er enige er det et symptom på kvalitet (se for eksempel Hume, 2008). Det

deltakerens glede forteller noe om og understreker, er at dette er uvanlig. Det uvanlige er full enighet og en nærmest unison bekreftelse på at dette er godt.

I slike tilfeller er den enkeltes blikk alles blikk, den individuelle opplevelsen faller sammen med den kollektive opplevelsen. I slike situasjoner kan forfatternavnet representere en tro på eller en fornemmelse av kvalitet som toner ut i et flerstemt «ja, ja, ja». Forfatternavnet blir synonymt med verket, og kvaliteten på verket fungerer som plassholder for det som ennå ikke kan uttrykkes på noen annen måte enn gjennom nettopp dette navnet. Kvalitet viser seg gjennom den visshet om at dette er godt som litteraturen skaper og den er så fyllestgjørende at uenigheten forstummer. Det verket (navnet) utsier kan ikke sies på noen annen måte.

Det uventede og mystiske vekker glede. Det er «noe av det som er mystisk og gøy med å holde på med litteratur» (FD2), der gleden blandes med en tro på kvalitet, på den gode litteraturen. Den enigheten som inntreffer i Rådets vurdering inngir en tro på at dette virkelig er godt: «Når det skjer, synes jeg det er helt fantastisk, at man plutselig er helt enig om noe. Da betyr det at det finnes noe som er virkelig, virkelig bra» (FD2). Den samlede responsen fra Rådet styrker deltakerens tro på at kvalitet finnes. Selvsagt er erfaringen av å bli fortryllet av en tekst slik den beskrives over ikke helt lik hos alle, men den forteller noe om at når litteratur en sjelden gang bekreftes som veldig god av alle, kan det oppleves som en lettelse. Det som antydes er likevel at ved stor enighet om det aller beste nærmer en seg skjønnsutøvelsens grense. Vissheten deltakeren gir uttrykk for åpner for at det i gitte sammenhenger kan være «sant» at kvaliteten ved et verk er udiskutabel. Når en sitter som medlem i Det litterære Råd, med mandat til å diskutere seg fram til kvalitet, må en prinsipielt kunne begrunne hvorfor noe er godt. Det deltakeren forteller om står i sterk kontrast til den kritiske, argumenterende og formelle lesemåten som rådssamtalen vanligvis omtales som i materialet. En av de andre deltakerne beskriver, med bakgrunn i at all lesing er en intensjonell handling, lesemåten slik:

Når du skal kose deg med en bok, så er du ikke opptatt av å være veldig kritisk. Da er du opptatt av å slappe av og legge vekk det kritiske, og heller la deg forsvinne inn i språket, oppleve litteraturen, men når vi leser, så har vi jo hele tiden den kritiske instansen i oss på alerten. Den ligger der. (FD3).

Selv om utgangspunktet i Rådet er at uenighet er en god ting minner deltakerens erfaring om at enighet også kan være en god ting. Mulighet for enighet i et kollektiv av profesjonelle lesere er til stede i øyeblikk hvor alle opplever at dette er bra. Her og nå. Det andre erfaringen minner om, er at kvalitative erfaringer er og bør være en del av diskusjonen omkring litteratur

og kvalitet, selv om domfellelsen kanskje ikke alltid umiddelbart kan argumenteres for. Enighet om god litteratur kan være en lettelse. Med Felski kan deltakerens fortelling om det beste tolkes som at i noen øyeblikk blir den kritiske sansen borte også blant deltakerne i Rådet: «The analytic part of your mind recedes into the background; your inner censor and critic are nowhere to be found». Gleden i et samstemt Råd kan igjen med Felskis ord være et argument for at litteraturens rolle fremdeles er å fortrylle (Felski, 2008, s. 55).

Oppsummerende kan en si at en møter den aller beste litteraturen i langt større grad gjennom å peke på den (Fehr, 1996, Dewey, 2008). Med Dewey kunne en si at en tilrettelegger for at andre skal få oppleve den beste litteraturen. Det gjør en for eksempel i rådsamtalen ved å formidle teksten med begeistring slik jeg antydte i sekvensen over: «På vei mot det som løfter. Mellommenneskelige relasjoner». Noen bøker som paradoksalt nok oppleves som fullt ut dekkende for en erfaring eller opplevelse og som ens egne ord ikke synes å kunne tilføre noe, gjør at språket kan bli famlende og gjentakende og emosjonelt, men likevel forsøke å si noe om verket som godt. Som en gest som tilrettelegger for at her er det noe. Famlingen skjer fordi en ennå ikke vet hva dette noe er, men dermed har en også fornemmelsen av at det kan være noe der, noe i den litterære opplevelsen det er grunn til å arbeide videre med (jfr. avhandlingens kapittel 4.9 og 4.7).²⁴⁷

Helt til slutt vil jeg kommentere at det deltakeren her forteller selvsagt kan leses på ulike måter, også mer ideologisk. Når det beste kontrasteres av deltakeren, er det til litteraturen som lett lar seg konsumere. Litteraturen en «mates med» (FD2) gir assosiasjoner til *junk food* og kan slik forstås som en del av et skille mellom høyt og lavt. Alle språklige formuleringer er selvsagt også verdiladde. Det har imidlertid ikke vært det viktigste poenget å framheve her. Poenget har vært å undersøke et mulig perspektiv som tar tanken om at noe er udiskutabelt godt for pålydende.

7.7 Uenighet. Kvalitet som overraskelse

I de foregående kapitlenes diskusjoner har det vært relativt stor konsensus blant rådsmedlemmene om beslutningene som er fattet. Det gjelder for gode så vel som for svakere bøker som har vært diskutert. Verken de svært gode eller svært dårlige bøkene har framstått som vanskelige å behandle. Når det gjelder medlemskapssøknader er det derfor med visse

²⁴⁷ For en behandling av tematikken om artikulasjon og fornemelseserfaring se artikkelen «Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme. Et kroppslig perspektiv på formidling» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2012).

unntak stor enighet i avgjørelsene som tas: «Vi vil raskt se og skille ut det beste og dårligste. Vårt arbeid vil være å nærme oss tvilstilfellene» (FD9).

Det fjerde kvalitetsperspektivet undersøker kvalitet i spenningen mellom opplevelseskvalitet (litteraturens virkning) og språk- og håndverkskvalitet. Mer presist det som er en sterk historie, men har mange språklige svakheter. I diskusjonen synliggjøres denne spenningen gjennom det som kan leses som en implisitt referanse til Victor Sjklovskijs klassiske definisjon av kunsten som underliggjøring. Uenighet blant medlemmene i Rådet er et premiss for den følgende analysen som tar for seg et tvilstilfelle.

Tvilstilfellene er, som det ligger i ordet, søknader som er vanskeligere å avgjøre enn andre. Som beskrevet i innledningen finnes det ulike prosedyrer og virkemidler for å behandle alle søkander, før den endelige avgjørelsen foretas via en prøvevotering i gruppen. Om det etter denne voteringen fortsatt er stor uenighet, tar gruppaen ny diskusjonsrunde.

En del av rammen for diskusjonene i Rådet er, noe det deler med utvalgene i Kulturrådet, at det *skal* fattes en beslutning. Rådsmøtet *må* konkludere i saken før det sender sin innstilling til styret. En annen faktor som her skal nevnes er vissheten medlemmene har om at bestemmelsene har konsekvenser: «Det er klart, om du har blitt avvist som medlem oppleves det ille» (FD6). Derfor blir Rådets prosedyrer ekstra viktige når tvilstilfellene diskuteres. Kanskje har noen medlemmer endret standpunkt og latt seg overbevise av andre medlemmers argumenter i løpet av diskusjonen. Kanskje må avgjørelsen hos den enkelte modnes: «Jeg må tenke litt på det» (FD7). Men om enkelte diskusjoner oppleves som vanskelige, beskrives disse likevel som de «mest interessante» og der deltakerne er «mest avhengige av å støtte oss på hverandre» (FD9). Kollektivet spiller slik en enda viktigere rolle når rådsmedlemmene er uenige og i tvil om avgjørelsen.

Et premiss for Rådets skjønnsutøvelse som det ikke deler med de andre gruppene, er at det ikke bare vurderer ett verk, men to. Det betyr blant annet at det i sin vurdering er mer opptatt av *forfatterskap* og *utvikling* enn enkeltverk. Dette er et relevant allment poeng, og blir tydelig i diskusjonen jeg gjengir her. Selv om et verk skal være av høy kvalitet, vurderes også verkene samlet i en praktisk skjønnsutøvelse som ser framover i like stor grad som bakover og av den grunn må være løsningsorientert:

Jeg har kranget med meg selv om dette, mange ganger. Kan kvaliteter i forskjellige verker bli nok kvalitet for å bli medlem, om en legger dem sammen? Jeg tror det må være lov til å tenke på den måten. Kvaliteten henger også sammen med utviklinga i et forfatterskap. For meg er det i dette tilfellet ikke bare én bok som tydelig kvalifiserer. Jeg tror jeg lander på et ja, selv om jeg faktisk er litt i tvil. (FD1).

Om vedtektens formulering om at minst ett verk skal være av litterær verdi fortolkes helt bokstavelig, som et krav, ville flere av søkerne ikke blitt medlemmer i foreningen. Formuleringene i vedtektenes § 5 avstemmes derfor i det konkrete tilfellet opp mot de to verkene som vurderes og ses samtidig opp mot et kriterium som handler om utvikling i forfatterskapet. «Godt nok» handler slik både om det som foreligger og det som er i utvikling, og dermed også om noe som ligger i framtiden. Når utvikling tillegges vekt i vurderingen av medlemskap, handler det blant annet om at søkerne ofte befinner seg i et tidlig stadium av forfatterskapet. En av de andre deltakerne foretar en liknende avveielse: «Den første boka viser at hun kan dikte og den siste viser at hun kan skrive noe som er nært. De to verkene til sammen kan gjøre henne til en forfatter» (FD3).

Eksempelet viser flere sider ved Rådets skjønnsutøvelse. Om skjønnsutøvelse forutsetter evnen til å skille mellom målet, forstått som det perfekte ideal, på den ene siden, og hva som er godt nok på den andre, viser det som her sies noe om dømmekraftens praktiske, avveie og modererende funksjon (Sennett, 2008). Skjønnsutøvelsens håndverk viser seg i praktisk fortolkning av retningslinjer og prosedyrer når de tilpasses situasjonen. Rådets måte å håndtere retningslinjene peker mot samme praktiske tankegang. Utforming av en liste med til dels motstridene kriterier peker også vekk fra det absolutte som standard: «Vi kan skjele til de ti kriteriene, men disse er det mulig å gå på kryss og tvers av» (FD9).

Konteksten for analysen er den vanskelige diskusjonen: «Men jeg er veldig usikker, veldig usikker» (FD7). Om kravet for medlemskap var to bøker av litterær verdi, slik det var tidligere, ville søkeren etter flere av deltakernes mening ikke ha vært kvalifisert: «[Vedkommende] hadde ikke kommet inn med krav om to bøker. Jeg synes det er mange problematiske sider ved tekstene. Jeg synes det er vanskelig» (FD1). En annen tviler seg fram til et positivt svar: «Jeg ser jo alle innvendingene. Det er helt klart ikke et 'stort ja'» (FD4).

Når det er problematisk å komme til enighet i behandlingen av denne søkeren, gjenspeiler det kompleksiteten i vurderingen, men også helt reelle, faglige uenigheter om tekstens kvalitetsnivå. Selv om medlemmene overordnet kan se flere av de samme svakhetene og styrkene ved verkene, vektet disse ulikt: der noen legger mer vekt på søkerens bevissthet om egen skriving og skrivehåndverk i det som foreligger, ser andre at det her finnes talent og et mulig framtidig forfatterskap. De fleste, ikke alle, ser også en klar utvikling eller progresjon fra den første til den andre boka: «Nei, det er vel nesten umulig å være uenig med dere i progresjonen». Det er vanskelig «å ta [den første boka] helt på alvor, som roman» (FD5). De som legger mindre vekt på utvikling og progresjon i forfatterskapet, vurderer på sin side den første boka som bedre: «Jeg er enig med deg. Jeg synes ikke den første boka er spesielt dårlig.

Hvis man tar den for det den er, så er det en enkel, litt humoristisk bok. [Søkeren] vil ikke være seriøs med denne boka. Hvis man prøver å legge litt mer i den, så er den veldig svak» (FD9). Hvilke premisser (verkets intensjon) medlemmene leser verkene ut fra har dermed en innvirkning på hvordan de konkluderer. Så vel de mest positive som de mest negative kan se styrker i verkene tematikk og perspektiver: «Det [søkeren] har som er litt originalt, er en vilje til å ville insistere på perspektivene [disse tematikkene]» (FD2). Noen av medlemmene gjør også mer grundige tematiske lesninger av begge verkene som vurderes, som senere i diskusjonen også får betydning for andre medlemmers vurdering: «Jeg hadde ikke lest den første boka slik du hadde gjort. Jeg var mye mer negativ til den. Derfor synes jeg det var fint å høre det perspektivet på den. Jeg ser at [søkeren] også har hatt et hensikt med den boka. Det synes jeg teller positivt i denne voteringen» (FD6). Det som sies understreker også samtalens funksjon som korrigerende instans for den enkeltes oppfatninger.

Den følgende diskusjonens kompleksitet gjør den vanskelig å gjengi og fortolke. Nødvendigheten av anonymisering har også bidratt til dette. I første del har jeg derfor valgt noen av hovedlinjene i diskusjonen som presenteres og analyseres. Deretter avsluttes analysen ved å gå litt nærmere inn på en av deltakerens innlegg.

Håndverk eller historie – etter en helhetlig vurdering

I diskusjonen som handlet om balanse som et viktig kriterium for kvalitet, bemerket en av deltakerne at søkeren har «kontroll og har godt nok språk og hun har noe å melde» (FD1). I den følgende diskusjonen mener flere at denne balansen ikke er funnet. Hovedlinjene i diskusjonen går som følger. For det første vurderes søkerens første verk av de fleste (med noen unntak) som svakere enn det seneste, de fleste ser med andre ord en tydelig utvikling i forfatterskapet. Søkerens første verk oppfattes av flere som et mindre litterært prosjekt. I den andre boka er «stoffet hun nærmer seg mye mer sårbart og språket er reinere. Hun er mer nedpå og har et mer seriøst litterært prosjekt» (FD3). For det andre vurderes søkerens håndverksmessige og språklige nivå, noe uenighet til tross, som svakt. Og for det tredje opplever de fleste av medlemmene at den andre av søkerens to bøker øvde en sterk virkning på dem. En av deltakerne formulerer det slik: «Det er ganske ubehagelig å lese. Språket er i kontakt med grunnen. Hun skildrer forholdet på en troverdig og nedpå måte. Og jeg greier å leve meg inn i det. [I denne boka] viser [søkeren] at hun kan skrive. Og det er en sterk historie» (FD3).

I vurderingen som her formuleres legges det vekt på at språket er i kontakt med romanens stoff eller materiale. Det at «språket er i kontakt med grunnen» gjør romanen

«ganske ubehagelig å lese» (FD3). Romanen oppleves ikke utvendig, men «troverdig». Skildringene i romanen beskrives som «nedpå» og understreker også her at det finnes en kontakt mellom språket og historien som fortelles. Det gjør at deltakeren greier å leve seg inn i det som skildres. Samlet sett viser søkeren med denne boka at «hun kan skrive» (FD3). Kontakten mellom språk og det som fortelles er det viktigste kriteriet. Det skaper troverdighet – en tekst til å stole på (se avhandlingens kapittel 4.7 og 6.7).

En av de andre deltakerne ser både språklige og håndverksmessige svakheter ved begge bøkene, men legger mer vekt på den andre bokas sterke virkning. Også den beste av søkerens verk er både «for lang og omstendelig», komposisjonen blir «for løs», men «stoffet har nerve»: I romanen kommer leseren «tett inn i smertestoffet» (FD4). Det finnes en «troverdighet som i store partier gjør det til gripende lesning, som gjør det til litteratur. Den gjør ett eller annet med meg som leser. Og det er jo det den gode litteraturen skal gjøre» (FD4). Deltakeren utvikler resonnementet rundt romanens *virkning* som et kjennetegn for kvalitet i litteraturen. Til tross for at boka har «skavanker» oppfyller den betingelsen for god litteratur: «[Romanen] har et eller annet bevegende ved seg, som gjør at jeg har tro på at hun kan skrive» (FD4).

I disse innleggene er troverdighet, nærheten til stoffet, det å bli beveget og tatt med dit noe står på spill vesentlige uttrykk for litterær kvalitet. Kvalitet ligger i verkenes estetiske og emosjonelle virkning som formidler et alvor i tilværelsen. En sterk historie. I disse overveielsene kan en se en kvalitetsforståelse som er gjenkjennelig i flere deler av avhandlingens materiale. Som jeg har vist peker dette også på trekk i samtidens vurdering av kvalitet. Kvalitet forbindes da med troverdighet, autensitet og virkelighet (se for eksempel Hagen, 2004; Lindsköld, 2013).

Når håndverk og språk blir et tema i den følgende diskusjonen handler det om klisjeer og svak bildebruk, komposisjon, det rent fortellertekniske og evnen til å utvikle en erkjennelse. Jeg vil i det følgende konsentrere meg om noen mer overordnede betraktninger som omhandler tekstenes komposisjon og dramaturgi, og gå mindre inn på detaljer i det fortellertekniske. Det betyr ikke at dette er uvesentlige sider ved noen av deltakernes argumentasjon.

En av deltakerne peker på at søkeren i den første boka greier å gjennomføre et «jevnt nivå, men «etter hvert som man leser seg gjennom hele, er det kjempedårlig» (FD2). Problemet er at «[d]et finnes ikke et eneste hvilepunkt i teksten. Det finnes ikke en eneste sprekk i det. Hadde [søkeren] hatt det, ville boka kanskje blitt enda mer interessant» (FD2).

Som en parallell til at den første boka mangler sprekker mangler den andre helt nivåforskjeller: «Jeg synes at hun skriver det ut altfor mye. Hun har jo ikke strøket noen ting». Ingenting er valgt bort. Når «alt er tatt med» blir alt «like viktig» (FD2). Komposisjon er her forbundet med det å ta valg. Hva er viktig og nødvendig, hva kan tas bort? Hva bør komme i forgrunnen og hva tilhører bakgrunnen? Deltakerens resonnement kan lett relateres til delkapittelet som handlet om moderasjon og balanse.

En av de andre deltakerne har noen av de samme innvendingene: «alt blir beskrevet, fra A til Å» (FD7). Den svake komposisjonen og dramaturgien svekker tekstens alvor: «Jeg skulle ofte ønske [søkeren] behersket underdrivelsens kunst. Det ville fått fram det gigantiske alvoret i [romanen]. Jeg synes ikke [x] behandler stoffet sitt godt nok til at det blir god litteratur» (FD7). Mot avslutningen av denne sekvensen gjør en av deltakerne et mer allment poeng ut av diskusjonen, det understrekes at den som skriver om alvorlige tema har en etisk forpliktelse. Har du en «alvorlig historie som du vil fortelle, så må du skrive en god bok om det, og ikke en dårlig bok om det. [...] Alvorlig tematikk bør behandles på en interessant, bra, kvalitetssikra, integritetsfull måte» (FD2). Dette kan tolkes som et moralsk (etisk) argument, men også i retning av en forpliktelse om særskilt oppmerksomhet i utøvelsen av det håndverksmessige. En oppmerksomhet som gir forfatteren en egen integritet. En slik tolkning vil være i tråd med det en med Sennett kan kalle håndverkerens etos: «All craftsmanship is quality-driven work; Plato formulated this aim as the *arete*, the standard of excellence, implicit in any act: the aspiration for quality will drive a craftsman to improve, to get better rather than get by» (Sennett, 2008, s. 24). I forlengelsen av dette perspektivet kan en også se at måten det alvorlige er behandlet på blir det sentrale, ikke det alvorlige i seg.

Oppsummerende kan en si at diskusjonen viser stor uenighet, rådsmedlemmene har problemer med å bli enige. En av deltakerne oppsummerer valget han står ovenfor med et spørsmål: «Spørsmålet er om den andre boka er så sterk at den veier opp for den første» (FD5). Utvikling blir sentralt når avgjørelsen skal tas.

Overraskelse og underliggjøring

Det siste innlegget jeg presenterer i denne sammenhengen har samme grunnkonflikt som diskusjonen presentert over: forholdet mellom et verks språklige og håndverksmessige kvaliteter på den ene siden og styrken i romanens stoff og tematikk på den andre. I tillegg til at innlegget som følger utdyper nevnte konfliktlinje viser det noen interessante sider ved selve vurderingsprosessen – noe som også åpner for noen mer teoretiske refleksjoner med relevans for det å vurdere.

Når den første runden i diskusjonen om en søknad ikke leder til enighet blant Rådets medlemmer, fortsetter diskusjonen, og følgende innlegg er hentet fra denne replikkunden. Her beskriver deltakeren verkets virkning samt reflekterer over egen leser- og vurderingspraksis.

Innlegget begynner i en forsonende tone: «Dere har jo rett alle sammen» (FD5). Som flere av de andre i diskusjonen er det den andre boka som er bestemmende for avgjørelsen. Også når det gjelder denne gir han sin tilslutning til de overordnede innvendingene: «Jeg kan bare si at jeg deler opplevelsen deres av romanen» (FD5). Boka er dels «for lang», dels har den med unødvendige scener og fortellinger. Det som skiller deltakerens innlegg fra flere av de andres, er at romanen i løpet av hans lesning endrer karakter: «på et eller annet tidspunkt tenkte jeg at den var viktig» (FD5).

Analysen konsentrerer seg i det videre om dette punktet – den endrede erfaringen av romanen. I innlegget har det vært viktig å bruke klammeparenteser for å anonymisere søkeren. Ordet stoff er fortolket som tematikk. De to siterte sekvensene utgjør en kontekstuell enhet som gir mening til hverandre selv om de dels overlapper. Det er viktig å ha i mente at dette også forteller noe om rådssamtalens muntlige opprinnelse og karakter:

Dette er den vanskeligste saken jeg kan huske jeg har behandlet. Innimellom kunne jeg glemme at det litterære nivået var svakt. Kanskje henger det sammen med at jeg er ignorant: Jeg har ikke helt tenkt over [romanens tematikk] før nå. Etter hvert som jeg leste ble jeg litt overraska, 'er det sånn [det er]?' I det fant jeg en viss type kvalitet. (FD5).

Når deltakeren avrunder sin replikk både understreker og utdyper han resonnementet over ved å argumentere for hva som gjør at romanen fungerer litterært. Altså overraske oss, vise oss noe «sånn det er»:

Det er et litterært språk i romanen. Jeg mener det er det fordi jeg har lest om [dette] i avisa tusen ganger tidligere, [på samme måte] uten å tenke på det. Stoffet i romanen overraska meg likevel. Det gjorde at jeg av og til glemte nivået. Jeg så ikke etter verdien i hver setning. Det jeg kan finne av kvalitet ved dette prosjektet er at det er bevisstgjørende. Det åpner en dør som er veldig lukket, vanligvis. Det er det som eventuelt får meg til å stemme ja. (FD5).

Innlegget starter med å understreke at dette er en vanskelig avgjørelse. Den personlige tonen synes også å fortelle om en fortrolighet innad i Rådets diskusjoner, som signaliserer at mye står på spill og at det finnes argumenter både for og imot medlemskap. En kan også innledningsvis legge merke til at deltakeren ser at det til tross for svakhetene er et litterært språk i romanen. Dilemmaet deltakeren står ovenfor er hvordan romanens åpenbare språk og

håndverksmessige svakheter skal vektes mot romanens like åpenbare virkning. Sagt på en annen måte: Hvordan ta sin egen lesererfaring på alvor?

Verkets kvalitet blir etter hvert assosiert med overraskelsen og den mulighet overraskelsen gir for bevisstgjøring og erkjennelse. På denne måten blir dette både et kriterium for kvalitet og en henvisning til den konkrete lesererfaringen: Endring knytter seg til to ulike områder. I begge tilfeller ses endring på som positivt. Det ene referer til at verket skaper erkjennelse/bevissthet om verden. Romanen gir et endret blikk på verden: «Etter hvert ble jeg litt overraska, er det sånn [det er]?» (FD5). Verket gjør det mulig å ta innover seg en tematikk som tidligere bare har passert forbi i avisene. Det andre området refererer til det en kan fortolke som en endret bevissthet knyttet til selve vurderingsprosessen. Deltakeren beskriver lesningen som et forløp indikert gjennom adverbet «etter hvert». Romanens språk og håndverk (det litterære nivået) trer etter hvert i bakgrunnen mens tematikken trer i forgrunnen, slik at romanens kvalitet ikke kommer til syne på en enkel, direkte måte. Følgelig kan den ikke vurderes ut fra tradisjonelle, litterære kriterier knyttet til språk og håndverk, til «det litterære nivået» (FD5) som her refereres til som setningskvalitet.

Her kan det være viktig å peke på at setningskvalitet ikke defineres, men at det opplagt kan ha ulike betydninger. Det kan for eksempel hen vise til språkets (setningenes) effektivitet. Mer presist kan det bety at et godt språklig nivå avhenger av at de språklige ressursene må være økonomisk forvaltet til en balanse mellom effektivitet og presisjon. Setningslogikk kan ut fra det som ble diskutert i det «hermeneutiske kvalitetsperspektivet» være ett kriterium for en god setning og så videre. En annet perspektiv på setningskvalitet kunne kalles poetisk landing. Det kan for eksempel handle om at syntaks, rytme, musikalitet, og så videre i setningene ikke lar leseren glemme at verden er språklig formidlet, slik at den poetiske språkfunksjonen blir den sentrale, poetiserende funksjon (Jakobson, 1960).

Romanens kvalitet ligger for deltakeren i at den «åpner en dør som vanligvis er veldig lukket» (FD5). Den gir deltakeren innsikt i et allerede kjent stoff. Han forteller om en form for *gjenkjennelseserfaring* som leder til erkjennelse og selvinnsikt, et poeng som framkommer gjennom en sammenstilling av det litterære språket og avisspråket. Avisspråket knyttes eksplisitt til forhold som har med repetisjon og vaner å gjøre, og blir det språket som taper sin virkning nettopp fordi vi har sett/lest om fenomenet/tematikken «tusen ganger tidligere, [på samme måte]» (FD5). I vanen ligger det en fare for å slutte å legge merke til omgivelsene. Det litterære språket settes i direkte motsetning til det språk en er vant til, og som derfor ikke lenger virker.

Denne kontrasteringen gir tydelige assosiasjoner til Victor Sjklovskijs definisjon av kunst: Kunst som underliggjøring og desautomatisering, som presentert tidligere i avhandlingen (se kapittel 6.6). Vi trenger kunsten for å se at tingene «befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser det ikke», sier Sjklovskij (1991, s. 17). Deltakerens poeng er nettopp at verkets kvalitet er å få ham til å se det han har sluttet å se. Verden blir i en forstand mulig å anskue.

En viktig innflytelse fra Sjklovsij og formalismen på det Jameson (2002) beskriver som trekk ved modernismens ideologi, er at form er privilegert sett i forhold til motiv og tematikk. Når litteraturen gjør oss mer reseptive for verden skyldes det formen. Grepet, hvordan noe er gjort, får forrang for hva som er gjort. Den viktigste distinksjonen blir med Sjklovskij og formalismen den mellom «‘material’ and ‘device’», med den følge at «[c]ontent then becomes dependent on form» (Jefferson, Robey & Forgacs, 1986, s. 36).

Her skal dette poenget kommenteres særskilt. Det er liten tvil om at det finnes spor av en modernistisk kvalitetsforståelse i Rådets diskusjon. Det vil si at hvordan noe er gjort er det viktige, ikke selve motivkretsen eller stoffet. For Jameson, som jeg henviste til i innledningen, henger *modernismeideologien* særlig sammen med en autonomisering også av språket, med at det dikteriske språket blir et «language that wishes not to mean but to persist on the very limits of meaning, or beyond them» (Jameson, 2002, s. 72). Ifølge Jameson konstruerer modernismeideologien et syn på kunsten som hevet over og uavhengig av kulturen og de sosiomaterielle strukturene. På bakgrunn av disse betraktningene synes den vekt deltakeren legger på at han innimellom glemmer å se etter «verdien av hver setning» interessant. Deltakerens innlegg kan tolkes som en forskyvning mellom tematikk og språkfokus i deltakerens kvalitetsvurdering. Deltakeren synes ikke å ta for gitt at språk- og håndverkskriterier er viktigere enn en «sterk historie», eller det å skildre en tematikk som er viktig å erkjenne eller ta innover seg. Språkets verdi ligger i hva det avstedkommer i den bevissthet og betydning det gir til verden. Romanens stoff og tematikk framstår som helt vesentlig, «på et eller annet tidspunkt tenkte jeg at den var viktig», «stoffet overasket med» og så videre. Om språket gjennom sin effekt er viktig er det heller ikke tvil om at det tematiske, de alvorlige og eksistensielle sidene ved romanen er viktig. I så måte synes deltakeren på den ene siden å vektlegge formalismens idé om desautomatisering, på den andre siden å problematisere formalismens tenkemåte: formens forrang over stoffet. I deltakerens innlegg vises dette ved at problematikken knyttet til automatisering og det vanemessige utvides. På den ene siden peker han på at avisspråket ikke lenger formidler verden. I tråd med dette får romanen han til å se verden med friske øyne. På den andre siden er det mulig å tolke innlegget

dithen at romanen også får han til å lese på en annen måte enn han vanligvis pleier. Det er et «litterært språk i romanen» som får han til å glemme å være opptatt av det «språklige nivået». Satt på spissen blir en betingelse for at verkets virkning, altså dets litterære kvalitet, skal inntreffe, at det er mulig å glemme å se på «verdien i hver setning» (PD5). En del av overraskelsen er at kvalitet, forstått som kvalitet i *hver enkelt setning*, utfordres.

Her er det også interessant å merke seg at deltakerens refleksjon over kvalitet har likheter med en av deltakerne i Kulturrådets prosautvalg. Det begge deltakerne formidler er at det de oppfatter som kvalitet kan utvide og muligens endre hvordan de ser på kvalitet.

Deltakeren i Prosautvalget mente det var interessant, «særlig fordi jeg tidligere var opptatt av gode setninger» (PD3). I hans tilfelle ble gode setninger definert i kontrast til de setningene som ikke flyter godt, som er kantete, og til dels for megetsigende innenfor en prosaramme. De bevisst dårlige setningene skapte den litterære kvaliteten (se avhandlingens kapittel 5.8). I det innlegget fra rådssamtalen som her er presentert er språket litterært selv om det ikke kan lokaliseres til bevisst dårlige setninger. Samlet problematiserer også kvalitetserfaringer hos de to slik også hva som er håndverkskvalitet.

En diskusjon som den som her er presentert, har opplagt mange nyanser. Det som likevel synes klart er at romanens sterke virkning utfordrer en enkel måte å forstå forholdet mellom form og stoff på. Denne diskusjonen synes å peke på kompleksiteten i dette forholdet.²⁴⁸ Dikotomien håndverk/historie som brukt som en av deloverskriftene i kapittelet, anvendt på den praktiske vurderingen, utgjør en forenkling. Standarden på det litterære håndverket, også om det ses på som svakt, vurderes ulikt og handler om et bredt spekter av virkemidler knyttet til to verk. En av deltakerne peker i vurderingen av den første boka interessant nok på det han ser som et symptom på det å kunne skrive:

Jeg synes [søkeren] viser at hun kan skrive i den forstand at hun klarer å gjennomføre en tankerekke. Jeg mener det er det første tegnet på at du kan skrive, at det er en viss klarhet mellom hva som tenkes og det som står på papiret. Der stopper det ofte for mange. Det synes jeg ikke det gjør her. (FD9).

Det finnes i denne siste forhandlingen på den ene siden et gjennomgående blikk for litteraturens relasjon til virkeligheten, tematikken som berører livet, Alvoret og eksistensen. Det er samtidig, som det siste innlegget indikerer, uenighet om søkerens forfatterferdigheter.

248 Privilegeringen av formen framfor det sanselige hos Kant er særlig kritisert av Bourdieu. Han mener at hierarkiet mellom en sanselig og distansert betraktningssmåte kan tilbakeføres til et spørsmål om ulik smak mellom borgerskapet og de lavere klassene. Det er borgerskapets smak som verdsetter form framfor det sanselige (Bale, 2009, s. 77; Gripsrud, 2007).

Det siste som blir sagt i den lange diskusjonen Rådet har gjennomført omkring disse to verkene er kanskje talende for kompleksiteten i det å utøve skjønn. En tekst kan formidle et alvor selv om den som litteratur er «veldig forutsigbar». I søkerens andre bok «forstår du at stoffet er mye nærmere. Det hun greier er å få fram en nerve og et helt annet alvor. Men en kan spørre: ‘Hva er litterær kvalitet og verdi?’ Det er veldig mye. Som litteratur er teksten veldig forutsigbar hele veien» (FD3).

Litteratur synes ikke i siste instans å handle om litteraturen selv. Blant alle medlemmene i diskusjonen vektlegges verkene eksistensielle alvor som en kvalitet, og bygger slik oppunder en argumentasjon der språk ikke synes å være kvalitet i seg selv, men i den grad det åpner for noe annet og vesentlig.

7.8 Et grunnlag for vurdering. Et sjangerorientert kvalitetsperspektiv

Det femte og siste kvalitetsperspektivet viser sjangerens betydning i Rådets skjønnsutøvelse. Perspektivet har en noe annen innretning og utforming enn de fire første, da Rådet her i større grad reflekterer rundt premissene for egen praksis. Når jeg har valgt sjanger som perspektiv, har det flere grunner. Den viktigste er en diskusjon om sjanger og dens betydning for vurderingen som fant sted på møtet jeg observerte. Rådets diskusjon av sjanger sprang ut av behandlingen av noen enkeltverker, men er en løpende diskusjon Rådet har: «Jeg tror det kan bli diskusjoner hver gang. Men det er en viktig diskusjon». (FD1). Rådsmøtets diskusjon har sjanger som utgangspunkt, men tar også opp i seg mer prinsipielle aspekter knyttet til medlemsopptak. Del to av dette delkapittelet konsentrerer seg om denne diskusjonen. Den første delen undersøker sjanger med utgangspunkt i poesien.

I Rådets retningslinjer er sjangerkriteriet formulert slik: «Sjangerbevissthet: I hvor stor grad er verket skjønnlitterært? Hvordan stiller det seg i forhold til annen litteratur?» (Retningslinjer). Kriteriet har et tydelig komparativt grunnlag, og som flere andre av kriteriene er det forbundet med ferdigheter, erfaring og dømmekraft. Sjanger er et sted der en kan vise om en behersker et håndverk. Enkelt sagt om en vet hva en holder på med. Sjangerperspektivet kan betegnes som funksjonelt idet en spør om et verk fungerer slik at det oppfyller kravene til en viss sjanger. Sjanger gir et sammenlikningsgrunnlag, standarden setter en grense å holde noe opp mot, noe allment som det unike kan ses i lys av. Den bærende metaforen for en slik sjangerforståelse er regelen (Frow, 2006, s. 52).

Et litterært verk er imidlertid bare i begrenset grad noe som kan måles opp mot allmenne regler. Siden nyklassisismens regelestetikk finnes i det minste ingen entydig,

objektiv standard som et litterært eller estetisk verk kan måles opp eller arbeides fram mot (s. 52). Men om sjanger er mer enn fellestrekk som klassifiserer, det som gjør det mulig å skille typer av verk, avhenger bedømmelsen av en sjangerkunnskap – forstått som kunnskap som skiller. Å være medlem i en kultur er å kunne se forskjell på og ha et språk for å uttrykke denne forskjellen, sier Frow. Som en del av en kulturell kompetanse lærer en seg å se forskjell på «jokes, tragedy and comedy, musicals and thrillers» (s. 51).

Selv om sjanger som kriterium i Rådet er formulert med utgangspunkt i skjønnlitteraturen mer generelt, vil sjanger i det følgende dreie seg om undersjangerne poesi og kriminallitteratur. En side av sjangerdiskusjonen i Rådet berører også forholdet mellom kunst og håndverk.

Jeg har delt delkapittelet i to sekvenser. En innledende del der eksempelmaterialet er hentet fra ulike samtaler om poesi og noen deltakeres refleksjon over poesisjangeren. Denne delen peker på sjanger som formende for samtalen om poesi og dermed på at lesing også er intensjonell i forhold til hva en leser. Den bidrar også mer generelt til innsikt i Rådets praksis. Hensikten er ikke å skulle gi et fullstendig bilde av diskusjonene om poesien i rådssamtalen, men gi et innblikk i hvordan samtalen om poesi fungerer, hvilket vokabular som anvendes og så videre. Den andre delen gjengir og drøfter hovedargumentene i den diskusjonen som er delkapittelets utgangspunkt.

Samtaler om poesi. Konvensjoner

Ulike sjangre gir ulike samtaler om litteratur og kvalitet. En av deltakerne beskriver i intervjuet diskusjonene om poesi som «vanskelige» og «litt vage og prøvende» (FD9), vanskeligere enn samtale om romanene: «språket i poesien er et annet» (FD9). Det har i hans øyne også å gjøre med at samtale om poesi er mer formet av en litteraturvitenskapelig diskurs enn andre sjangre: «Selv om man har lest en del poesi, så er det ofte litteraturvitenskapens språk man bruker når man skal snakke om poesi. Hvis man ikke har dette inne, må man finne en annen måte å snakke om den på» (FD9). En av de andre deltakerne beskriver lyrikk og prosa ut fra at de har ulike intensjoner.

For noe språk har jo intenderte friksjoner i seg. For eksempel jobber lyrikken med kontraster og brudd og, mens mye prosa, også god prosa, kan jobbe mer med flyt og rytme. Per Petterson, for eksempel, sier at han leser setningene høyt for seg selv for å høre om de flyter. Og du merker det når du leser han, at språket har en god rytme i seg. (FD3).

Diskusjonen om poesi kan ut fra dette karakteriseres som en teknisk, men også en utprøvende måte å snakke om litterær kvalitet på, idet en leter seg fram til måter å snakke om den på. En

diktsamling kan for eksempel beskrives ved at den er «preget av sampling eller kollasj, det er ulike språkregistre som monteres sammen» (FD5). Flere nærmer seg likevel poesien som noe gåtefullt. Hvordan dette vokabularet anvendes har også å gjøre med hvilke konkrete verk som vurderes generelt og hvilke som ble vurdert på dette møtet spesielt. Likevel er poetiske konvensjoner som for eksempel betydningstetthet, selvrefleksjon, musikalitet og visualitet alle viktige for samtalen om poesien (Janss & Refsum, 2003).

Med forbehold om at det ikke var mange diktbøker som ble behandlet på møtet jeg observerte, som er utgangspunkt for disse betraktningene, kan noen dominerende måter å formulere seg om poesien på beskrives.

En virkning av at poesien ofte arbeider med et fortettet språklig uttrykk, som også kan være sanselig og visuelt, er at det ofte utfordrer den umiddelbare forståelsen: «Her er det bøker som jeg måtte jobbe litt med for å knekke koden, for å komme inn i. Jeg er usikker på om jeg klarte det med begge [søkerens bøker]. Det er veldig gåtefullt» (FD5). En av de andre deltakerne formulerer seg på en liknende måte om den samme søkeren: «Jeg opplever at det er en samling jeg må jobbe hardt med. Men jeg liker det» (FD6). Selv om samtalene om poesien kan sies å ha et prøvende preg, er dette også bestemt av hvilke verk som vurderes.

Det gåtefulle, der en må arbeide med å trenge inn i betydninger og verkets meningsdannelser, oppleves kanskje når en leser poesi, ikke som noe negativt, men synes å tilhøre sjangerforventningen. En tredje deltaker vektlegger at søkeren «har et poetisk språk, men best er at hun har en bakenforliggende poetisk tanke, en tanke som ikke lar seg gripe med det samme. Det er noe gåtefullt ved dette språket som drar deg videre og videre inn i det. Ja, det er ikke lett forklarlig, så det er noe fascinerende ved det» (FD2). Poesien forbindes ofte med det litt gåtefulle og ikke alltid lett forklarlige.

I disse formuleringene finnes en forståelse av at poesi ikke nødvendigvis må gi mening, at den snarere utfordrer meningsdannelsen. Å lese poesi på sjangerens egne premisser kan slik også bety å ikke «overfortolke» men la andre språklige kvaliteter utspille seg: «Jeg tror nesten en kan lese seg matt på å gå altfor mye inn i hva som egentlig står her. Leser en boka hundre ganger for å finne mening hele veien, blir en tappet av det. Jeg liker det blinde feltet som denne teksten tydeligvis er skrevet ut i fra» (FD1). Noen tekster aksepterer deltakerne at kan være skrevet ut fra et premiss som ikke er å inngi forståelse eller finne mening. Om det gåtefulle oppfattes som et positivt trekk ved poesien, må det ikke forveksles med det uklare: «Jeg etterlyser en tydeligere avklaring av ståstedet for hvor disse diktene skrives fra. Samtidig verdsetter jeg disse overraskende bildene» (FD5).

Det siste poenget viser også at poesien samtales om i vanlige vendinger. Som nevnt innledningsvis gjelder det for dem som ikke har det tekniske språket under huden å finne en måte å samtale på.

Det klare og avklarte er et kvalitetskriterium: «Det er en sånn avklarhet her som det ikke er i noen av de andre verkene vi har lest. Hun etablerer sted og prosjekt og klarer å holde det gjennom boka. Hun har en gjenkjennbar tone, men hun klarer liksom å bruke den til noe nytt i dikt etter dikt» (FD5). I tillegg til at kvalitet her bestemmes som klarhet i det som skrives fram (jfr. Poesiutvalgets diskusjon) skaper disse diktene både gjenkjennelse og fornyelse. Det gjenkjennelige framheves av flere som en viktig kvalitet ved denne søkerens verk: «Det er en sterk gjenkjennelse i diktene. Det er også et budskap i dette som jeg liker. Jeg synes hun har skrevet fine dikt og har gode bilder.» (FD8).

Når sjanger forstås i et klassifiseringsperspektiv handler det om særtrekk. Som nevnt er sjanger på mange måter et funksjonelt perspektiv. Kvalitet er å oppfylle sjangeren, men kvalitet kan dermed også bety å utfordre sjangeren. Sjanger synliggjør også manglende fornyelse. Både formuleringer og grep kan i lys av sjangeren oppfattes som forslitte: «Jeg synes det er en perspektivforskyvning i diktene som jeg har lest hundre ganger tidligere. [...] Jeg synes både den språklige turneringen og det som faktisk står der, er ganske forslitt» (FD1). Det forslitte uttrykket eller grepet vil for eksempel stå i motsetning til et kriterium som originalitet. På punktet som dreier seg om sjangerfornyelse og sjangeroverskridelse vil også ulike sjangre kunne vurderes ulikt.

Til slutt skal jeg trekke fram to trekk ved poesilesning og vurdering, som er framtreddende i Rådets samtale: forventningen om gjenlesning og sammenhengen mellom enkeltdikt og diktsamlingen som helhet. Her settes også fokus på fortolkningen.

Jeg synes ikke det er veldig mange sterke enkeltdikt i denne samlingen. Men etter å ha lest boka på nytt gjør de samla sett inntrykk. Jeg synes hun klarer å skrive dikt som bokstavelig talt nesten reiser seg. Den sårbarheten som jeg tror mange av oss kan kjenne igjen, synes jeg virkelig hun har et språk for. Man kan være i faser i livet der alt slipper inn, hvor alt får mening. [...] Jeg tror på det diktene påstår. Jeg fikk veldig utbytte av denne boka etter hvert. Det måtte noen gjenlesninger til. (FD4).

Her greier diktene å skape gjenkjennelse av en allmenn menneskelig sårbarhet gjennom et sanselige uttrykk, diktene synes nesten å komme ut av papiret.²⁴⁹ Her, som i andre diskusjoner, er ikke alle enige. Da kan deltakeren likevel se andre kvaliteter i verket:

Jeg satt etter to gjennomlesninger fortsatt igjen med å lete etter risiko og sårbarhet. Kanskje jeg må lese den enda en gang, for å se om jeg faktisk ser det. Men jeg ser at det

²⁴⁹ Dette er i samtalen konkretisert ved at deltakeren leser fra samlingen. Det har ikke vært mulig å gjengi her.

er en ganske rein bok, som vitner om et forntalent, både grafisk og lydlig. Og rytmikken sitter. [...] Det er en bok du må lese som bok, som en totalitet. Den blir litt sånn rein og pen overflate for meg. Jeg kom ikke så langt tematisk som det du gjorde. (FD5).

Selv om denne deltakeren ikke like enkelt får øye på den risiko og sårbarhet som den forrige, framheves det også her at dikt ofte fordrer gjenlesning. Fordringen om å lese på nytt synes å henge sammen med de poetiske konvensjonene om meningsfortetting. Forestillingen om poesi som et uttrykk som ikke alltid er umiddelbart forståelig, synes å fordre et annet lesetempo.

Til tross for at deltakerne når de leser poesi ser på sjangertrekk og snakker om at ulike sjangre fordrer ulike tilnærminger, viser disse siste eksemplene at diskusjonen om poesi på mange måter ikke er ulik de andre diskusjonene. Uenigheten mellom de to deltakerne kan ses i sammenheng med diskusjonene som ulike samtaler tematiserer: hvordan åpner litteraturen opp mot en større dybde. Av og til kan den tekniske beherskelsen stå i veien for det.

En diskusjon om sjanger og Rådets praksis

Diskusjonen omkring sjangerspørsmål har i rådssamtalen en prinsipiell bakgrunn. Spørsmålet som reises er om en skal vedtektsfeste at sjangerkriterier skal vektlegges særskilt i medlemsopptaket. Diskusjonen om sjanger aktualiserer med andre ord om Rådets kriterier er hensiktsmessige eller dekkende. Fordi spørsmålene som her diskuteres har stor aktualitet og stadig er under debatt, har jeg i denne sekvensen unnlatt å markere hvilke deltakere som har hvilke synspunkter.

Under en av diskusjonene i rådsmøtet ble det henvist til et tidligere årsmøte i Forfatterforeningen, og det ble foreslått å vedtektsfeste at: «sjangerlitteratur skulle vurderes etter sjangerkriterier» (FD). Tankegangen bak forslaget var at «hos en god sjangerforfatter finnes det en bevissthet om at han eller hun for å oppfylle sjangerens krav faktisk må fire på noen litterære krav» (FD). Sjanger kan synliggjøre en beherskelse av et håndverk som ikke fanges opp i de mer allmenne kriteriene for litterær kvalitet. Når «bevisstheten er til stede, er dette etter min mening et kvalitetsparameter. Da er det gjort en vurdering fra forfatterens side. Det er reflektert over om jeg skal gjøre det eller det». En annen sak er at «[j]eg synes denne bevisstheten, for mange på dagens marked, sjelden er til stede» (FD).

Gitt et slikt premiss blir spørsmålet om dette bør nedfelles i Foreningens opptakskriterier. Dette kan da særlig tas hensyn til i en vurdering. Deltakerens standpunkt blir av mer prinsipiell karakter, og det å oppfylle sjangeren blir da i noen grad et særkriterium, og ikke et allment kriterium for kvalitet. Sjanger som kriterium burde, til tross for at mange «på markedet» synes å mangle «en bevissthet» om det, vektlegges sterkere. Sjangerteoretikeren

Tzvetan Todorov (1995) framfører et liknende resonnement når han argumenterer for at sjangerlitteratur (masselitteratur) skiller seg ut fra annen litteratur, og implisitt derfor må kvalitetsvurderes på andre premisser. «Mesterverkene i masselitteraturen er nettopp den bok som passer best inn i sin sjanger. Det å gjøre det bedre enn normen krever er samtidig å gjøre det mindre bra. Den som vil forbedre kriminalsjangeren driver med 'litteratur', ikke med kriminalroman. For kriminalromanen *par excellence* er ikke den romanen som overskrider sjangergrensens regler, men den som retter seg etter disse» (Todorov, 1995, s. 203-204). Fordi sjanger og «masselitteratur» er noe annet enn «litteratur», bør den også vurderes som noe annet.

Et motargumentet mot det som her er presentert, er at sjangerlitteratur har nok til felles med annet skjønnlitterært håndverk til å behandles på samme måte som denne.

Vi må ikke komme dit at vi med en gang det dukker opp krim, så skal vi vurdere plottet og spenningen og se bort fra det vi vurderer de andre bøkene ut fra. I krimmen finnes det både persontegninger og miljøskildringer. (FD).

Utsagnet kan forstås som et argument for likebehandling, bare at det i større grad dreier seg om å ikke snevre inn forståelsen av litterær kvalitet og verdi. Ved å vurdere enkelttrekk ser en bort fra at litterære verk er helhetlige verk som må vurderes ut fra dette. Kriminallitteratur kan ikke vurderes kun etter kriterier for plottspenning.

Et tredje argument i diskusjonen understreker også likebehandling, men med en litt annen argumentasjon.²⁵⁰ «Hvorfor skal vi stille helt andre krav til krimmen, hvorfor skal vi betrakte krimmen som en 'bedriftsdivisjon' av litteratur?» (FD). Forestillingen om sjanger er her i sterkere grad forestillingen om sjanger som noe som *er i endring*, i utvikling, følgelig kan de befrukte og påvirke hverandre. Argumentet henger for deltakeren sammen med at fortellerhåndverket utvikles hele tiden, og at dette ikke skjer i et vakuum:

Det finnes så mange grep man kan bruke i en krimsjanger som er litterært sterke, som mange kanskje ikke benytter: Jeg mener at det gjelder manusforfattere innenfor film også. Et sånt grep kan være *mirroring*. Det handler om å vise ting som skal skje før det skjer. Det er mange spenningsdrivende elementer som er utviklet innenfor en håndverkstradisjon som vi ikke helt har tradisjon for i Norge. (FD).²⁵¹

Ved å behandle kriminallitteraturen separat fra annen litterær prosa vil en ikke være pådriver for å utvikle sjangerens håndverk, som kanskje ikke er fullt ut utnyttet.

250 Argumentet er hentet fra intervjuet med en av deltakerne. Det er tatt med fordi det utvider diskusjonen og refererer direkte til samtalen jeg observerte.

251 Håndverkstradisjonen deltakeren særlig refererer til er filmen.

I Todorovs beskrivelse av relasjonen mellom litteratur og sjangerlitteratur kan en se en annen motsetning, nemlig den mellom masselitteratur og det en kan kalle kunstillitteratur. Fører en med Sennett originalitetskriteriet tilbake til kunsten, *poiesis*, det som skaper sin egen norm og ikke best mulig oppfyller den som allerede er gitt, står sjanger i et spenningsforhold til originalitetskriteriet. Kunstens og det originale innvarsler at det sedvanlige avbrytes av det uforutsette (Sennett, 2008, s. 70).

At poesi i sterk grad forbindes med kunsten i Det litterære Råd er ikke overraskende. På den måten er Todorovs argument fortsatt i spill: «For krim fungerer helt greit innenfor sin egen sjanger, men jeg synes det blir vanskelig når vi skal begynne å snakke om det som kunst, som jeg mener at poesien er. Mens jeg mener at krimmen ikke er det. Den er noe helt annet» (FD). Spørsmålet blir igjen hvordan dette skal løses i den løpende vurderingen. Skal sjangerkriterier eksplisitt nedfelles i Rådets retningslinjer? Spørsmålet i denne sammenheng blir hvordan dette skal håndteres i praktiseringen av medlemsopptak i Foreningen. Sagt på en annen måte kan en i diskusjonene anvende sjangerkriterier uten at disse er nedskrevet.

Sjangerkriterier i den konkrete vurderingen er, som vist, selvsagt i bruk. Plott og spenning spiller relativt sett en større rolle i vurderingene av krim enn i vurderingene av andre bøker. I vurderingene av sjangerlitterære verk synes språklige nyanseringer jevnt over å bety mindre enn språklig effektivitet: «Når jeg leser [disse bøkene] blir det, som du sier, til at man skrur av språkvokteren i seg» (FD5).

Inntil en viss grense er *retorisk effektivitet* det viktigste. Til slutt må en likevel finne en balanse mellom effektivitet og presisjon. Når deltakerne blir mer fokusert på det plott-drevne i verket, blir de samtidig også mer vår på når dette ikke fungerer:

Jeg er enig med deg i det at [søkeren] har ganske god greie på det han skriver om. Jeg tror han jobber grundig med research. Men jeg synes plottene er ganske svake. Jeg synes det er dårlig fremdrift i begge bøkene. Jeg husker jeg ble mye mer revet med av [en søker] som vi behandlet tidligere. Det var en reinere struktur i de bøkene. Jeg synes disse strever for å komme i gang. (FD3).

Her legges det vekt på at søkeren har kunnskap om det han skriver om, noe som gir framstillingen troverdighet og på dette punktet tillit. Flere i diskusjonen om denne søkeren er enige om det. Det som framheves som svakt er plottene. Et viktig kriterium som skiller god og svak sjangerlitteratur er nettopp hvor effektivt plottet er, og her fungerer ikke bøkene etter spenningssjangerens krav om effektivitet i fortellingen. Der det henvises til en «reiner struktur» kan vi anta at dette forstås som en form for konsentrasjon. Deltakerens innvending på dette punktet minner om Prosautvalgets diskusjoner om det medrivende. I deres diskusjon

ble nettopp plottspenning i ett tilfelle det avgjørende kriteriet for innkjøp. Der det nettopp var den rendyrkede underholdningsteksten som viste klareste bevissthet om plotthåndverket, ble den tilskrevet størst kvalitet (jfr. avhandlingens kapittel 5.6).

Selv om en ikke har villet vedtektsfeste sjangerkriterier spesielt i Forfatterforeningen viser sjangertilnærmingen seg også i at en forsøker å lese mer eller mindre språkkritisk. «Jeg tenker det er interessant å prøve å ikke være for språkkritisk med krim, generelt. Fordi, når en leser krim, er bøkene veldig ulike. Hvis du velger en mindre kritisk strategi, kan en likevel spørre, hvor godt glir språket?» (FD3). Ulike bøker vil etter deltakerens mening gi forskjellige resultater. «Det er ikke sikkert det glir godt nok. Kanskje er det for dårlig språk, sånn at språket rett og slett ikke glir, det har veldig mye motstand i seg og bilder en ikke greier å se for seg. Fordi det er for klønete» (FD3). Løsningen er for deltakeren pragmatisk: Han forsøker både å være mindre språkkritisk, men likevel kjenne etter om det fungerer: «Jeg tenker at det gjelder jo enten det er krim eller andre sjangere. En skal se om språket har evnen til å la en komme inn og ta en med» (FD3). I Prosautvalget ble et liknende standpunkt formulert på denne måten: «Det blir for meg et spørsmål om boka oppleves så medrivende at man underveis i leseprosessen klarer å se bort fra de språklige problemene eller ikke. Eller om man hele tiden stanger mot dem» (PD3). Løsrevet fra diskusjonen om kunst- og underholdning er dette en tilbakevendende diskusjon om litterær kvalitet både i Vurderingsutvalgene og Rådet.

Som nevnt i kapittelets innledning er vurderingsgrunnlaget for medlemsopptak en pågående diskusjon i flere fora i Forfatterforeningen: I NRK-samtalen gjengitt i avhandlingens innledning understreket daværende leder nettopp dette: «Det er noe vi diskuterer hele veien internt i Foreningen, både internt i styret, i det litterære råd og også mellom styret og Rådet, på årsmøter og medlemsmøter. Det er viktig fordi det er noe folk er opptatt av» (Løvåsen, 2012). Synspunktene som er gjengitt i diskusjonen over kan leses som en del av disse løpende pågående diskusjonene.

I Forfatterforeningen er både håndverkerens og kunstnerens etos innskrevet. Det er likevel ikke overraskende at en kunstnerorganisasjon er mer opptatt av kunst enn av underholdningslitteratur. Det litterære Råds etos handler om å ha høy troverdighet og integritet når det uttaler seg om litteraturens kvalitet innenfor en kunstnerorganisasjon.

I spørsmålet om vurderingsgrunnlag ligger også spørsmålet om bredde i Foreningens medlemsmasse. Ut fra diskusjonen i møtet jeg deltok på synes det som om det i Foreningen ble lagt vekt på å få til en bredere medlemsmasse enn tidligere. Flere av deltakerne oppfatter at Foreningens styre ønsker en bredere representasjon: «Jeg opplever at styret vil ha flere sjangerforfattere inn i foreninga, og at de begrunner det med legitimitet» (FD). Om signalene

fra styret skal etterkommes krever det etter noens mening en mer pragmatisk holdning når søkerne vurderes: «Skal vi være lojale mot etosen vår eller skal vi være pragmatikere? Jeg er tilbøyelig til å være mer pragmatiker» (FD).²⁵²

Uansett om en er mer pragmatisk i sin tilnærming, er det den løpende praksisen og diskusjonene som bestemmer hvor nivået for å bli medlem skal ligge. «Jeg tenker at vi er nødt til å være mer pragmatiske. Med de føringene vi har fått tenker jeg at det ligger i vårt mandat. Men hvor skal lista ligge?» (FD): Hvilket nivå en skal legge seg på vile gjelde uavhengig av hvilke søkere som vurderes. Møtet jeg deltok på ble avsluttet med et innlegg fra ett av rådsmedlemmene som mente at Rådet i diskusjonene om disse spørsmålene rundt sjanger var i ferd med å finne sitt rette nivå. «Jeg tror det kan bli diskusjoner hver gang. Men det er en viktig diskusjon. Vi må ta diskusjonen, men jeg synes vi begynner å finne en 'list': Av og til er vi mer opptatt av språket og det skjønnlitterære, mens av og til er vi mest opptatt av plottet» (FD). Det pragmatiske svaret er enkelt sagt i hvert enkelt tilfelle å finne balansen mellom språklig effektivitet eller språklig nyansering og presisjon.

Også om den rette balansen er funnet er det diskusjon – en løpende diskusjon betyr også ulike synspunkter. En av deltakerne peker i intervjuet på at selv om oppdraget per nå «bare er å vurdere litterær kvalitet», er det kanskje et poeng å endre denne praksisen. Det handler om synet på om Foreningen skal ha større bredde i sin medlemsmasse: «Jeg synes at vi skal være en bredere forening [...] Kanskje skulle man vurdere medlemskapet etter litt andre kriterier enn litterær kvalitet. Jeg vet ikke nødvendigvis hvilke kriterier det skal være, men jeg tenker at hvis man skal representere hele forfatterstanden, bør det være noen andre kriterier» (FD). I innledningen av kapittelet trakk jeg fram at sjangertilhørighet er et kriterium som anses som viktig når Rådet skal settes sammen: «Jeg tenker at både kjønn, alder, målform, geografisk tilhørighet, men også sjangertilhørighet er viktig når man skal velge nye medlemmer til Rådet» (FD). Diskusjonene om grunnlaget for medlemskap som også foregår i Rådet viser at sjanger og sjangerforståelse er et kriterium som markerer allsidighet.

I en sjangerdiskusjon blir kriminallitteraturen på mange måter poesiens motsetning. Motsetningen kan en relatere til de innledende betraktningene om forholdet mellom det allmenne og unike, men også mellom kunst og sjangerlitteratur. Et synspunkt er at det fungerer godt slik det praktiseres, og at problemene med sjanger etter enkeltes mening ikke blir relevante

252 Det som her sies er uttrykk for hvordan medlemmene i Rådet oppfatter signalene fra styret. Jeg har ikke innhentet styrets synspunkter eller oppfatninger. Dette gjelder også det styret som satt på den tiden jeg foretok min datainnsamling.

når en leser de beste bøkene. I møte med det beste «vil litteraturen ta over for sjangeren» (FD).

7.9 Et arbeidsfellesskap

Dette kapittelet har handlet om hvordan litterær kvalitet forhandles i en organisert samtale i Det litterære Råd. Kapittelet er organisert i fem tilgrensende kvalitetsperspektiv som alle er forankret i Forfatterforeningens verdier som kunstnerorganisasjon. Samlet viser kapittelet om Rådet at kvalitetsvurderingen er bestemt av vurderingens hensikt og mål. Å lese for å vurdere i denne sammenhengen er en tydelig intensjonell handling som former og formes av denne praksisen og dennes verdier. En viktig side ved målet er å nå konsensus.

Når Sennett (2012) beskriver workshopen (arbeidsfellesskapet), er det med historiske forelegg som viser både likheter og forskjeller med Rådets arbeidsmåter. Her skal bare de viktigste likhetene nevnes. Premisset er at vurderingen skal ta opp medlemmer. Medlemsopptak er styrt av målet om konsensus i avgjørelsen og at samtalen om kvalitet – som er Sennetts gjennomgående tema – har feste i «tingen». Vurderingen: «aimed at judgement of a man-made object on its own merits, and the object had to speak for itself. Our medieval forebears went about establishing the objective fact of quality through discussions aiming at consensus» (s. 111). En beskrivelse av den konsensusorienterte samtals betydning for arbeidet har det vært mest hensiktsmessig å utdype i avhandlingens siste kapittel som sammenligner de ulike praksisene.

Den spenning som finnes i Forfatterforeningen og dermed også i Rådet mellom det å både være kunstnerorganisasjon og medlemsorganisasjon er diskutert i siste kapittelet. En slik spenning er ikke uvanlig i de kunstnerorganisasjonene som ble etablert på samme tid som Den norske Forfatterforening. (Bennich-Björkman, 1991). En rekke kunstnerorganisasjoner har utdanning som primært medlemskriterium.²⁵³

Betegnende for Rådets diskusjoner om kvalitet er at et og samme rådsmedlem på den ene siden i diskusjonen spør seg og så svarer: «'Hva er litterær kvalitet og verdi?' Det er veldig mye» (FD3) (Se avhandlingen s. 322). På den andre siden forsvaret det samme rådsmedlemmet praksisen der en kvalitetsvurderer for medlemsopptak.

253 Beskrivelsen av opptakskriteriene i en organisasjon som Norske Kunsthåndverkere er illustrerende. «Medlemskap i NK krever utøvende kunstutdanning på bachelor- og masternivå ved en av landets kunsthøgskoler*, eventuelt tilsvarende utdanning fra utlandet (Bachelor of Fine Arts/Master of Fine Arts). Har du annen relevant utdanning og kan vise til kunstnerisk aktivitet og høyt faglig nivå, kan du søke opptak basert på juryering av originalarbeider» (Norske Kunsthåndverkere, udatert).

Hvorfor skal Forfatterforeningen insistere på litterær kvalitet? Det er pågående debatt hele tiden. Hvorfor skal det være kvalitetskriterier for å bli medlem og så videre. Jeg tenker det er et forsvar for litteratur som kunstuttrykk. Det er det vi jobber med, vi ser på forfatterforeningen som en kunstnerorganisasjon som forsvare kvaliteten og vi er opptatt av at det skal være et visst nivå og dermed høy faglig integritet i medlemsmassen. For meg gir det mening. (FD3).

Skjønnsutøvelsens hensikt gis ved å spørre seg om hvorfor en gjør dette. Er svaret som i det siterte, vil en innta en forfatters og kunstners perspektiv og ditto se etter kunstneriske og håndverksmessige ferdigheter når en leser. Samlet viser dette til «høy faglig integritet» (FD3). Det at det pågår en diskusjon om medlemskriterier og medlemsopptak i Rådet og Forfatterforeningen, endrer ikke det sentrale poenget at lesningens hensikt er viktig for vurderingen.

Vesentlig for Rådets samtaler om kvalitet er tanken på å utvikle et forfatterskap det vil si å tilrettelegge for at det kan skrives god litteratur. Tillit skapes gjennom de ferdighetene som vises i verkene i tro på at søkeren på dette tidspunkt har noe i seg som gjør ham eller henne til forfatter, i verket avleses en framtid og utvikling som forfatter i det som alt står skrevet: «Jeg har tro på at hun kan skrive [...] Så jeg tror hun har godt av å komme inn i et litterært miljø der hun kan ha gode samtaler med gode kollegaer. Så jeg synes hun har noe i Forfatterforeningen å gjøre» (FD4). Tid er også noe av det viktige et medlemskap ideelt sett kan gi et løfte om: et felleskap som gir deg tid. Jeg har i kapittelet vært opptatt av å vise fram diskusjonene, hvordan både litteraturen som kvalifiserer for medlemskap og den som ikke gjør det, faktisk blir diskutert. Noen trekk ved samtalene synes symptomatiske. For det første den vekt som legges på litteraturens eksistensielle alvor og dybde. Språket har kvalitet i det det henviser til noe mer enn seg selv. For det andre den vekt som legges på språk- og håndverkskvalitet uten at dette synes å stå i motsetning til ønsket om at god litteratur skal være bevegende. For det tredje – i sammenheng med betoningen av språk og håndverkskvalitet; den vekt som legges på argumentasjon og begrunnelse. Rådssamtalen beskrives slik av deltakerne som en formell og grundig diskusjon om søkerens verk – der intensjonen med lesningen er å være kritisk.

Del III Sammenlikning og oppsummering

Kapittel 8. En sammenlikning av vurderingspraksisene

8.1 Kvalitetsprofiler. En innledning

I dette kapittelet vil jeg foreta en sammenlikning av deltakergruppens praksis, og som med resten av avhandlingen vil sammenlikningen relatere seg til *hva* som vurderes og *hvordan* dette foregår. I hovedsak vil de to vurderingsutvalgene i Kulturrådet behandles under fordi de deler mandat for sin praksis.

Et sentralt mål i avhandlingen har vært å avklare forholdet mellom kontekst, leser og verk i profesjonelle leseres skjønnsutøvelse. Det har vært viktig å nærme meg dette problemområdet bredest mulig, slik at både verkets, leserens og kontekstens betydning for hva som er litterær kvalitet ble behandlet. Det har vært viktig å undersøke denne tematikken både for å forstå hvordan den praktiske, kollektive skjønnsutøvelsen fungerer, men dermed også de verdier den representerer. Som jeg pekte på innledningsvis ser tidligere leder for fagutvalget for litteratur i Kulturrådet Ottar Grepstad at denne typen skjønsmessige vurdering er under press: «Det er svært tydeleg at verdien av skjønsvurderinga er blitt kraftig devaluert i seinare år». Grepstad ser selvsagt at enkeltavgjørelser skal og kan diskuteres, men hevder at ingenting kan erstatte kunstnerisk skjønn. Om det er vanskelig å utøve skjønn er det fordi «[k]unst er ikkje matematikk. [...] Den som desavuerer verdien av kunstnarleg skjønn, set dermed også verdien av kunst i fare» (Kaasa, 2009a, s. 48).

I avhandlingens innledningskapittel reflekterte jeg over om og i tilfelle hvordan den *organiserte, kollektive samtalen* i praksis kan motvirke skjønnsutøvelsens relativitet, dens vilkårlighet. En bakgrunn for perspektivet om vurderingens relativitet fant jeg i Kulturmeldingen fra 2003, der det argumenteres for at kvalitet er subjektivt, men ikke tilfeldig (Meld. St. 48 (2002-2003), s. 22), slik blir relativiteten et spørsmål om bruk eller forestilling om bruk (jfr. avhandlingen s. 15). Kvalitetsvurderingen blir da objektiv ut fra vurderingens hensikt og situasjon. I kapittelet vil jeg tydeliggjøre argumentasjonen for at den samtalebaserte situasjonelt forankrede vurdering nettopp *ikke* er vilkårlig, men snarere må forstås pragmatisk.

Kapittelet som helhet har følgende struktur. Først diskuteres vurderingssamtalens betydning som språklig praksis; som motgift mot kynisme, som utveksling mellom det individuelle og det kollektive, som underlagt ytre materielle betingelser, og som sted for

kunnskapsoverføring. I andre del formulerer jeg tre situert bestemte kvalitetsbegrep som alle reflekterer at vurderingene i de ulike gruppene er betinget av mandatet, hensikten med vurderingen: I bibliotekgruppa har jeg lest fram et begrep om kvalitet som leserutvikling, i forfatterforeningen et begrep om kvalitet som forfatterutvikling og i de to rådsgroppene et begrep om kulturutvikling. I den tredje delen trekker jeg fram og diskuterer de kriterier som dels operajonaliserer kvalitetsbegrepene, dels også er felles for de gruppene som her er undersøkt. I den fjerde og siste delen i dette kapittelet vender jeg tilbake til samtalen art – til spørsmålet om hvordan kvalitet artikuleres i kollektive sammenhenger – herunder om spenningen mellom den personlige erfaringen som en inngang til å vurdere litteraturen, og en diskurs preget av et objektiviserende språk som fokuserer på håndverkskvaliteten ved verket. Denne delen avsluttes med en kort drøfting av det jeg ser på som bevegelser i kvalitetsvurderingens verdier.

8.2 Samtalen som praksis

Kjernen i denne studien av skjønnsmessig vurdering er den kollektive samtalen. Samtalens funksjon i vurderingen behandles i det følgende ut fra tre perspektiver. Det første har jeg med en av deltakerne betegnet som «motgift mot kynisme» (PD4). Kynismens motsetning vil da være altruismens kollektive innstilling som på en direkte måte holder den enkelte deltaker i sjakk. Det andre er samtalen materielle vilkår og betingelser og det tredje er samtalen som et sted for kunnskapsoverføring og læring. De respektive praksisene er noe som læres *hands on* innenfor helt bestemte lokale praksiser som er stabile over tid. Opplæring signaliserer i min sammenheng at det kulturelle aspektet (det generelle) ved konteksten stabiliserer det mer situasjonelle (det unike, det partikulære).

I det videre er det mest hensiktsmessig å se på samtalen i vurderingsutvalgene og Rådet hver for seg, før jeg i sterkere grad trekker inn bibliotekgruppa. Der vil også samtaleaspektet i biblioteket kommenteres.

Diskusjonen som motgift mot kynisme

I så vel Kulturrådets vurderingsutvalgs som Det litterære Råds beskrivelse av praksis har diskusjonen en betydelig betydning for kvalitetsvurderingen. At den kollektive diskusjonen ses på som viktig i denne typen vurderingspraksiser er ikke overraskende – tanken er verken ny eller særnorsk. På dette punktet viser mitt materiale klare paralleller til Lindskölds forskning om litterær kvalitet, jeg vil derfor helt kort referere til denne.

Lindsköld (2013) viser i sitt historiske og samtidshistoriske materiale om kvalitetsvurdering nettopp til diskusjonens betydning i vurderingsarbeidet, et materiale som adresserer to ulike posisjoner: de som mente at kvalitetskravene var for lave og de som forsvarte en bredere, mindre selektiv kvalitetsvurdering (Lindsköld, 2013, s. 115). Her er det interessant å bemerke at de som forsvarte en åpen inngang til kvalitetsspørsmålet la til grunn samtalen betydning for vurderingen: «Alla de intervjuade lyfter frem just diskussionen som det viktigaste vid bedömning» (s. 263).²⁵⁴ Når kvalitetsspørsmålet blir mer åpent skifter fokus fra den enkelte over til diskusjonen. Alt i intervjuer fra 1970-tallet viser det svenske materialet at diskusjonen anses som helt sentral for å bedømme litteraturens kvalitet (Lindsköld, 2013, s. 119). I det svenske Kulturrådets sakkyndigutvalg, kalt «arbetsgruppen», blir diskusjonen av informantene satt opp mot den individuelle vurderingen: «Men det var inte den egna bedömningen som stod i fokus utan diskussionen» (Lindsköld, 2013, s. 119). En annen av Lindskölds informanter uttrykker det på denne måten:

Det var inte bara att man kom där med sitt eget omdöme /.../ det var de diskussioner som ens omdöme utlöste i arbetsgruppen som var väldigt viktig. Och därför var samarbetet eller samtalet kanske det viktigaste när man satt i arbetsgruppen. Och då är ju jag väldigt lyckligt lottad som hade så kunniga och litterära personer omkring mig. (Lindsköld, 2013, s. 119; Intervju 1970:3).

Det er altså en lang tradisjon for at selve diskusjonen og samtalen er viktig for denne typen skjønnsutøvelse. Samtalen synes å tre inn i den enkeltes sted. På en interessant måte synes samtalen i Prosautvalget (presentert under) å reflektere de samme holdningene: samtalen er vesentlig og et slikt samarbeid gir en form for tillit. Symptomatisk for holdningen er også uttalelsen fra en i Lyrikkutvalget når kriteriene diskuteres: «Jeg opplever at kriterier på et vis er den grundige diskusjonen vi har» (LD2). Det handler ikke om den enkeltes dom, men om diskusjonen og målet om å nå en intersubjektiv konsensus.

Jeg har brukt et litt lengre sitat fra Prosautvalget for å tydeliggjøre poengene, selv om de er gjennomgående i mitt materiale. Noen av elementene som her tas opp har jeg vært inne på tidligere, men det som sies i det følgende gir et helhetlig resonnement, og vi ser tydelig hvilken vekt deltakerne legger på åpenhet som helt avgjørende for det å skulle vurdere godt. En slik åpenhet er den mulighet en har for å ivareta det enkelte verk i vurderingen når de opptrer som forvaltere, og slik motarbeide kynismen som kan oppstå når en leser mye og svært komprimert.

²⁵⁴ Lindskölds informanter er i denne sammenhengen det svenske Kulturrådets sakkyndige, referert til som «arbetsgruppen» (Lindsköld, 2013, s. 263).

- Det er viktig at man ikke får så stor tiltro til sin egen dømmekraft at man blir en veldig kynisk leser – her kan jeg fort se om dette er godt eller dårlig. (PD2).
- Det er jeg enig i. (PD3).
- Jeg tror at det å være flere som vurderer sammen, at man faktisk har den samtalen om hver bok som blir presentert for de andre av én som sier hva den handler om og hva det dreier seg om, er en motgift mot kynisme. (PD4).
- Ja, man kunne faktisk sett for seg at vi hadde gjort arbeidet vårt enda raskere enn vi gjør. Vi kunne stolt på vår egen profesjonalitet og sagt at denne boka synes jeg ikke holder. Punktum. Men jeg tror at om vi hadde behandlet bøkene på den måten, veldig mye raskere, mer skjematisk og i stikkordsform, ville vi mistet noe på veien. Jeg tror det er viktig å bevare denne samtalen. Det betyr at vi tross alt kan behandle hver bok med en viss respekt. Jeg tror vi skal ta vare på det å si noe om helheten i boka. (PD2).
- Ja, jeg tror det er veldig viktig å gjøre det på den måten. Jeg ble veldig glad når jeg skjønnte at samtalen var praksis. At det ikke var bare dommen som felles med en gang. For det er når vi snakker om bøkene på denne måten, gjennom presentasjoner og samtaler rundt dem, at de såkalte kriteriene eller kvalitetstegnene kan komme i spill. (PD4).
- [...]
- Det synes jeg også er veldig bra, ikke minst at vi behandler alle bøkene på den måten. Selv om vi på forhånd vet at den eller den boka blir kjøpt inn – den og den boka er vi nesten sikre på – klarer vi å være både profesjonelle og legge fra oss det vi var så sikre på. (PD3).

Hos deltakerne finnes en skepsis til det å ha for sterk tro på egen skjønnsutøvelse eller dømmekraft. Ut fra sin egen erfaring vet den enkelte at en bok lett kunne avvises, og opplever dette som en kynisk måte å vurdere på. Samtalens verdi ligger i å måtte formulere seg direkte og helhetlig om bokens verdier og kvaliteter ovenfor de andre, om det så skjer gjennom parafrase av bokens tematikk eller redegjøring for bokas premisser; «hva det dreier seg om» (PD4). Å ha konkludert sin vurdering før en har hørt hva de andre har å si oppfattes som en form for kynisme. Vurderingsutvalget forvalter kvalitet på vegne av andre, følgelig tolkes utvalgsmedlemmenes profesjonalitet som det å legge fra seg «det en er sikker på» (PD3).

Det overordnede målet med samtalen er å ivareta det enkelte verket, og den største trusselen mot å få til det er at avgjørelsen tas for raskt og anvendelsen av erfaring gjøres mekanisk. En vil kunne se for seg at arbeidet ble utført «enda raskere enn vi gjør» (PD2), og at den for raske vurderingen dramatisk nok kan virke forgiftende på videre lesning og vurdering. Det er for dette at samtalen «fungerer som en motgift» (PD4). Arbeider en forsert eller for raskt bryter det med utvalgets etos og bidrar til å gjøre den enkelte til en «veldig kynisk leser» (PD2). Satt på spissen forhindrer eller beskytter den kollektive diskusjonen deltakerne fra *hybris*. Det er vesentlig å kjenne sin plass i den større sammenhengen for å unngå overmot, og diskusjonen blir også en refleksjon om hvorfor en vurderer i en gitt sammenheng. Sagt litt vidløftig: vurderingens betingelser og forpliktelser.

Tid blir en viktig faktor for å handle etisk, noe deltakerne forbinder med å vurdere verkene som helhetlige, ikke skjematisk, med andre ord å behandle «hver bok med en viss respekt» (PD3). Men det etiske handler ikke minst om å ha tid til å behandle alle bøkene på

den samme grundige måten. En må også samtale om det som er godt: «Det handler om å ha respekt for hvert enkelt verk. Det inngår jo også i vårt mandat å ta seg av de gode. Og på en måte gir det oss en bakgrunn – du brukte ordet resonansrom – for å få oppfriska hva som er godt» Det gjelder at «vi [ikke] blir sittende som en matlei gruppe» (PD4). Deltakeren minner om at deres mandat strekker seg utover det å si nei til de verk som er svake eller mindre sterke, at de som forvaltere også har ansvar for den gode litteraturen, og dermed plikter å diskutere og kjenne også dette nivået for kvalitet. For å opprettholde god praksis må en altså ha tid til å lese de gode bøkene, til å prøve tilliten til sin egen vurdering mot andres vurderinger. I deltakernes refleksjon er tid – en kunne nærmest sagt tiden det tar å vurdere godt – viktig. Dialogen over gjengir to ulike vurderingsmåter som kan ses i lys av to ulike tidsbegrep: den målbare tiden uttrykt ved Khronos, og Kairos som viser til kvalitative ord og vendinger som «tidens fylde», «tiden er moden» og det ovennevnte «tiden det tar» (Fossestøl, 2006, s. 30). Fossestøl, som her er referert til framhever at praktisk kunnskap på helt grunnleggende måter er knyttet til Kairos i det øyeblikket som er essensielt eller kritisk for å ta gode avgjørelser. I dialogen over handler det om å ikke være for effektive, som den mekaniserte handlingen er et uttrykk for, men å ta seg tid.

Samtalen som samspill mellom individ og kollektiv

En kan si at diskusjonenes regulerende funksjon borger for intersubjektivitet – forstått som enighet mellom enkeltindivider oppnådd gjennom bestemte føringer. Hvordan en får til samspillet mellom det kollektive og den enkelte blir dermed viktig. I det videre anlegger jeg et litt annet perspektiv på diskusjonen enn over ved å undersøke samtalens funksjon gjennom samspillet mellom den enkelte og kollektivet. Det er en av deltakerne i Det litterære Råd som resonnerer over hvordan møtene ideelt sett fungerer som én organisme, og på den måten viser en forståelse av rådsarbeidet som en workshop eller arbeidsfellskap (jfr. kapittel 7.9). Om det enkelte rådsmedlem har mulighet for å påvirke diskusjonen, tilføres kollektivet en annen dimensjon:

Det kollektive, eller det som skjer i møterommet, handler om at man prøver å nærme seg hverandre på en litt kompromissorientert måte, men så prøver man samtidig å finne fram til de beste argumentene. Det handler om å gli inn i kollektivet, om å skape enighet, men så prøver man også å løfte opp og ut det som er best. Det handler om å gi, men også trekke seg tilbake. En sterk stemme i et møte vil kunne forandre temperaturen i rommet. Hvis man holder et flammende innlegg for en bok, så vil den kunne skifte. Disse møtene er veldig dynamiske, og de kan forandre seg fra gang til gang. (FD9).

Beskrivelsen av rådsarbeidet likner en bølgebevegelse. Når dynamikken i samtalen styres av at den enkeltes stemme glir inn i et hele for så å trekke seg tilbake, unngår en at prosedyren

blir mekanisk. Dynamikken er selve den mekaniserte diskusjonens motsetning. Ulike uttrykk for felleskap og det individuelle organiserer beskrivelsen; på den ene siden peker ord som «kompromissorientert», «kollektiv» og «enighet» på at en søker kollektiv konsensus og avgjørelsene tatt i felleskap, på den andre siden peker siste del av sitatet på individets mulighet for å påvirke kollektivet. Beskrivelsen reflekterer Forfatterforeningens doble verdigrunnlag (jfr. avhandlingens kapittel 7.1) i det at en sterk stemme kan snu stemningen eller endre rommets temperatur. Det individuelle perspektivet kan også ses i målet om å løfte fram det beste, det påhviler den enkelte å legge til rette for at den beste litteraturen kan utvikles. Det som regulerer diskusjonen er at kompromisset, der den enkelte kan ha innflytelse, hviler på argumentasjon.

Det som også kan være verdt å merke seg er at møtene beskrives som egenartede: møtene er ikke like, «de kan forandre seg fra gang til gang» (FD9). Muntlige forhandlinger av denne typen vil alltid være forankret i omstendighetene, i situasjonens her og nå, og som jeg tidligere har vært inne på forteller dette noe vesentlig ved nettopp det muntlige og situasjonelle i situasjoner (se for eksempel Tolumin, 1990). Også her vil det gjenspeile en dynamikk mellom det kulturelt innlærte og situasjonsspesifikke.

På hver sin måte får utlegningen av de to sekvensene fra henholdsvis Prosautvalget og Rådet fram at den kollektive samtalen/diskusjonen ideelt sett fungerer når den anerkjenner den enkeltes perspektiv *samtidig* som den enkeltes stemme blir en del av den kollektive avgjørelsen. En kan si at spilleregelen om å ikke ha bestemt seg på forhånd gjelder alle som møtes i slike samtaler. Det innebærer også en mulighet for å la seg overbevise, til og med av én enkelt sterk stemme i diskusjonen. Hvert av medlemmene har en oppgave med å bringe sine perspektiver til diskusjonen, og slik kan de både løfte fram det de mener er det beste og nå målet om enighet i henhold til skjønnsutøvelsens konkrete mål. Om samtalen er en muntlig forhandling og dermed har en usikkerhet knyttet til seg, betyr ikke at konklusjonen som nås er vilkårlig. Den blir snarere relativ til en samtale med ett bestemt mål som likevel aldri helt vil kunne fastsettes, fordi samtalen «kan forandre seg fra gang til gang» (FD9). I tillegg er de endelige beslutningene avgjort ved avstemming.

Materielle betingelser

Diskusjonene i de ulike gruppene er underlagt ytre rammefaktorer. I de enkelte analysene har jeg særlig lagt vekt på mandat, oppdrag og samtalenes prosedyrer som grunnleggende betingelser for forming og regulering av diskusjonene. I det følgende vil jeg framheve noen andre faktorer innenfor det jeg samlet kaller vurderingens materielle betingelser.

Horisonten for skjønnsutøvelsen er for Rådet så vel som for vurderingsutvalgene den norske samtidslitteraturen. I biblioteket teller også noe av den oversatte litteraturen med. Lyrikkutvalget formes også av diskusjoner rundt for eksempel gjendiktninger i tillegg til norsk samtidslyrikk, og i avhandlingens bibliotekargruppe gjenspeiler samtalen at de leser flest romaner (se avhandlingens kapittel 4.2). Som jeg har vært inne på vil også tid og mengden litteratur en leser være en del av vurderingens betingelser.

Et punkt jeg vil trekke fram i denne sammenhengen er samtalenes ulikhet knyttet til det jeg vil kalle offentlighet. Det handler slik om ulike konvensjoner for kommunikasjonssituasjonen og vil være en del av kontekstens kulturelle aspekt. Hverken Rådets eller vurderingsutvalgenes diskusjoner er offentlige. Mitt anliggende er her ikke å diskutere årsakene til dette, men derimot å peke på at denne betingelsen gjør disse gruppens praksiser og samtaler om litteratur ulik den i biblioteket.²⁵⁵ I biblioteket preges praksis av den daglige, direkte kontakten med ulike lesere, og samtalene de fører om litterær kvalitet og verdi med leserne og også seg imellom: «Vurderingen gjør vi ut fra våre egne erfaringer som lesere, andres erfaringer og ut fra hva vi plukker opp via ulike medier. Jeg tenker det er en grei praktisk tilnærming. [...] Møtet med publikum er kjempeviktig» (BD3). Bruken av leseringene som samtalepartnere om kvalitet er illustrerende for dette (jfr. avhandlingens kapittel 4.5).

For vurderingsutvalgene og Rådets arbeid er en overordnet betingelse at det skal tas en avgjørelse som har konsekvenser og at den må tas i tide. Tid blir som diskutert over en faktor i vurderingen, et løp mot den avgjørelsen som skal tas mot slutten av møtet, der gruppene som et kollektiv må svare ja eller nei på spørsmålet om dette er godt nok for innkjøp. Vurderingsarbeidet i Kulturrådets utvalg likner slik juryens arbeid i en rettsak (Kaasa 2009a, s.44).

En forskjell på ytre betingelser mellom vurderingsutvalgene og Det litterære Råd er antallet deltakere som deltar i diskusjonen. Et poeng her, som grenser til det selvfølgelig, er verdt å ha i mente: at en samtale med flere deltakere gir samtalen flere mulige perspektiver. Det øker sjansen for en mulig uenighet, og det generelle poenget bekreftes da også i en av rapportene som er skrevet etter Kulturrådets endringer av utvalgsarbeidet i 2015. Her rapporteres det fra Prosautvalget at det «i tråd med de nye retningslinjene [har] blitt styrket med et fjerde medlem», og at dette er noe som ses på som positivt: «Diskusjonene og

²⁵⁵ Dette er en større diskusjon som ligger utenfor avhandlingens problemstilling. For en diskusjon av spørsmålet knyttet til Vurderingsutvalgenes taushetsplikt, se Vestheim, 2001, s. 35.

perspektivene har blitt flere». Det har oftere vært «tilfeller av uenighet, noe vi har sett på som et sunnhetstegn» (Norsk kulturråd, 2015).

Det viktige med å løfte fram disse ytre faktorene er at de samlet sett peker på at diskusjonene om litterær kvalitet også er praktisk og materialbestemt. Selv om noen faktorer er mer overlappende mellom noen grupper enn andre, understreker de materielle betingelsene deltakernes ulike rammer og dermed også forpliktelser.

Samtalen – et sted for oppøving, erfarings- og kunnskapsoverføring

Et annet aspekt som er viktig for å forstå samtalen som en *bestemt* samtale om kvalitetsvurdering er den vekt gruppene legger på erfaringsoverføring og kontinuitet. Om en forstår dette i lys av spørsmålet om vurderingens vilkårlighet, vil den funksjonen samtalen har gjennom skolering innenfor gitte praksiser motvirke dette. Gjennom sin spesifikke praksis lærer deltakerne sitt håndverk: sine ferdigheter, skjønnsutøvelse og hva de er forpliktet til.

Når jeg i avhandlingen forstår skjønnsutøvelse som et håndverk legger jeg nettopp til grunn at det å vurdere er noe som kan øves opp. Ferdigheter er noe en kan lære. At vurdering krever oppøving er et allment poeng hos så vel Hume (1750) som hos Dewey (2008), og Kittang ser vurdering som «en sosial evne» som dels også får form av å være en «slags kunst» som krever oppøving – praksis (s. 84-91). Oversatt til avhandlingens sammenheng betyr det at samtalen i vid mening og diskusjonene i gruppene blir et sted for oppøving, erfarings- og kunnskapsoverføring. Tematikken som her antydes er interessant også fordi det forankrer avhandlingen i en større kontekst. Her tenker jeg primært på den praktiske kunnskapstradisjonen jeg presenterte i innledningen.

Det perspektiv som her presenteres, samtals funksjon som opplæringssted, understreker den spesifikke samtalen og diskusjonen med den sammenhengen en arbeider innenfor. For å forstå og agere godt innenfor ulike sammenhenger må det i alle fall en delvis opplæring til i den enkelte sammenhengen. Flere av deltakerne har som jeg har vært inne på også andre erfaringer med å vurdere. Opplæring av kunnskapsoverføring innenfor en situert praksis blir samtidig en indikator på at kvalitetsvurdering, og tilhørende kvalitetsbegrep, ikke er vilkårlig, men pragmatisk.

I biblioteket formulerer en av bibliotekarene sin læring på denne måten: «Jeg har lest mye. Men det jeg har lært av å jobbe på bibliotek, er å respektere andre folks lesevaner. Aldri være dømmende. Men det handler også om å stole på min egen smak og våge å være personlig» (BD2). Slik deltakeren her beskriver det er kombinasjonen av respekt for folks lesevaner samtidig som en så å si respekterer og stoler på sin egen bibliotekskulturelle

lærdom. Det får en ikke av å lese mye. At dette er forankret i bibliotekskulturen vitner Jens Thorhauges formulering fra 1989 om: Det finnes en etisk fordring i biblioteket «[m]an kan «aldri mekanisk bestemme det enkelte menneskes læsemønster» (Thorhauge, 1989, s. 104.).

En annen viktig side ved læringen er måten en snakker om litteratur og kvalitet på. Denne dimensjonen ved praksis inngår i en større sammenheng, så den vender jeg tilbake til nedenfor. De følgende eksemplene på hvordan samtalen fungerer som en læringsarena er hentet fra Det litterære Råd og vurderingsutvalgene.

Hos en av deltakerne i Rådet legges det vekt på hva en lærer av dialogen med de andre:

Man lærer mye av hverandre, av å være i dialog, samtale og diskusjon. Når du sitter for deg selv og leser, da har du din opplevelse av verket. Men når man sitter og skal lese for et råd, foregår lesningen på flere nivåer: Man leser med seg selv, med sin egen person. Man leser også med tanke på hva man skal legge fram på det møtet man skal delta på. Det gjør at man får erfaring og kunnskap, gjennom å lese for seg selv, men også ved å la din egen lesning brytes mot andres lesninger. Når man diskuterer lærer man. Og det er viktig fordi det kan forandre mye av din egen oppfatning. (FD6).

Den enkelte leser for seg selv, men har rådssamtalens dialog og diskusjon i bakhodet. Å lese for Rådet blir slik en målrettet handling knyttet til at en med utgangspunkt i sin opplevelse skal legge fram sine vurderinger på møtet. I møte med ni andre skal deltakere argumentere for medlemskapssøknader, og det særmerker lesningen. På et mer generelt nivå minner prosessen, slik den her beskrives, mye om prosessen tidligere beskrevet i Prosautvalget der det utlegges at læringen skjer i diskusjonen når ens egen lesning «brytes mot andres». Dette kan virke selvsagt, men er en vesentlig påminnelse om viktige forutsetninger for denne type skjønnsutøvelse der en diskuterer og lærer ansikt til ansikt.

Flere av deltakerne i Rådet forteller om det å komme inn i arbeidet som en læreprosess: «Da jeg var ny i Rådet hadde jeg en usikkerhet i forhold til hvordan praksisen var» (FD9). Det dreier seg om å få erfaring med «[h]vilken linje skal du legge deg på?» eller «[h]vor streng skal du være? Det er noe du får fornemmelsen for når du har vært der en stund. Nå har jeg den erfaringen» (FD3). På den måten kan en enklere vurdere komparativt: «Jeg kan forholde meg til liknende søkere tidligere» (FD3). Læring handler dessuten om å lære seg hvilke rammer og betingelser som gjelder for deres skjønnsutøvelse: «Så er det styret i foreningen vi forholder oss til. En skal ikke være for streng. Det er hele tiden avveininger og vurderinger. Derfor er det også veldig bra å være ni stykker som sitter i Rådet» (FD3). Eksempelet er talende for kompleksiteten i det arbeidet som skal utføres. Som rådsmedlem kan en være en erfaren leser og likevel en nybegynner. En av deltakerne forteller om det å komme inn i Rådet som ny. Da

han begynte satt det flere kjente forfattere der, så det å sitte i Rådet ble for ham en «fin skole», som han beskriver som et slags lærling-mesterforhold: Det er med litt ærefrykt han begynner:

Det var litt ærefrykt knytta til to sterke forfatterskikkelser som satt der. Om begge var sterke var de samtidig veldig forskjellige. Deres skrivemåte, attityde og lynne ga seg direkte uttrykk i hva de mente og sa om litteraturen. De sto ofte på hver sin side i diskusjonene. Det var lærerikt å se hva som var ytterpunktene, men også hva som var imellom disse. (FD9).

I samtalen læres diskusjonens og kontekstens spilleregler. Det deltakeren ser er at det enkelte rådsmedlem er tydelig til stede i diskusjonene, og at den enkelte i overveielser om hva som er kvalitet finner sin signatur eller stemme: «Deres skrivemåte, attityde og lynne» er direkte til stede i deres meninger om hva som er godt. Vurderingen leses altså ut fra deres litteratur, holdning og temperament, og i rådsarbeidet er det denne holdningen til arbeidet som læres. Ferdigheten det er å utøve skjønn i rådssammenheng er en form for «sosial» kunnskap som det trolig er vanskelig å lære på annen måte enn å se den utfolde seg i praksis og delta i den. Den en kan forstå som en annen lærdom deltakeren tok med seg henger sammen med at forfatterne i Rådet var så tydelig til stede og samtidig så ulike i sine vurderinger. På den måten ble det mulig å få øye på ytterpunktene i diskusjonene og nyansene – «hva som var imellom disse» (FD9). Til sammen dannet de to rådsmedlemmenes stemmer et mulighetsrom for vurderingen.

I Lyrikkutvalget vektlegges kontinuiteten i arbeidet: «Mye av måten dette fungerer på handler om kontinuitet. Når et nytt utvalgsmedlem begynner har det alltid vært noen som har vært med før. Det er aldri et helt nytt utvalg: Det er *learning by doing*» (LD3). Også her er en viktig erfaring en tilegner seg den første tiden i utvalget en fornemmelse av hvilket kvalitetsnivå en skal legge seg på: «Man lærer også en del om hvor lista har ligget. Du får med deg en hel arv» (LD1). Diskusjonen på dette punktet er ikke ulik den jeg har vist fra Prosautvalget (se avhandlingens kapittel 5), der det spesifikke utvalgsarbeidet som sådan er et viktig erfaringsgrunnlag for deltakernes skjønnsutøvelse. Om et utvalg i sin tur ikke er kritiske og bevisste på den nedarvede kulturen kan det selvsagt kritiseres. Her har poenget vært å illustrere at det foregår kunnskaps- og erfaringsutveksling som er sentralt i denne typen arbeid.

For å avslutte denne delen av kapittelet vil jeg knytte det jeg nettopp har diskutert til noen refleksjoner fra Richard Sennett, da en viktig side ved hans kulturhistoriske studie av håndverkeren nettopp handler om kunnskapsoverføring. Poengene om kunnskaps og erfaringsoverføring er her noe mer overordnede.

Et interessant poeng for min sammenheng i Sennetts analyse er den konflikten han ser mellom originalitet og mulighet for kunnskapsoverføring. Idet håndverkeren i renessansen blir kunstner (avhengig av originaliteten) reduseres muligheten for kunnskapsoverføring fra mester til lærlingen betraktelig. Når «the value of the work lodges in it's originality» (Sennett, s. 74) vil kunnskapen om hvordan det beste verket blir til, også dem vi oppfatter som originale, vanskeliggjøres: «In modern parlance, knowledge transfer became difficult; the master's originality inhibited the transfer» (s. 74). I min sammenheng er poenget interessant også fordi kunnskapen om kvalitet synes å utvikles kollektivt innenfor gruppene. I eksempelet fra Rådet er det ikke én, men flere forfattere som «nybegynneren» kan lære av.

Når selve emblemet for kunst, originalitet, blir kunstens verdi, er kunst med andre ord ikke lenger noe som kan læres bort. Om originalitet i renessanseverkstedet derimot forstås som en mesters samlede tause kunnskap, er det fortsatt mulig å lære noe av mesteren (se Sennett, 2008, s. 44ff). Det krever imidlertid at en møtes ansikt til ansikt:

But the Renaissance studio existed in the first place because of the master's distinctive talents; the point was not to produce pictures as such but rather to create his pictures or pictures in his manner. Originality gave a particular importance to face-to-face relations in the studio. Unlike goldsmith assayers, the artist's assistants had to remain in the physical presence of their masters; originality is hard to write down in a rulebook you might pack in your luggage. (Sennett, 2008, 69-70).

En må altså se læremesteren arbeide om originalitet, slik det viser seg i noens talent, skal kunne formidles. Begrepet setter overføringen av taus kunnskap på spissen, en kan like fullt se deltakernes innlæring av ferdigheter som en del av en liknende praktisk tankegang. Noe av kunnskapen i biblioteket så vel som Rådet og Vurderingsutvalgene skjer ansikt til ansikt. Et godt eksempel er tenkemåten som viser seg i vurderingsutvalgenes refleksjon omkring kriterier og anvendelsen av disse, som er blitt grundig belyst i denne avhandlingen. I lys av Sennetts resonnement kunne en si at kriterier ikke er noe en kan skrive ned i en regelbok. Kriteriene «er samtalen», som det blir uttrykt (LD2) (jfr. avhandlingens kapittel 5.5.4 og 6.6.3) og ferdighetene med å bruke dem i arbeidet må oppøves i kontekst (for eksempel Dreyfus & Dreyfus, 1986).

Det som samler alle gruppenes innstilling til sin praksis er frykten for å bli konvensjonell, forstått som en frykt for å bli mekanisk i sin bedømmelse, om det så vil si å ikke tolerere den andres smak eller stole for mye på sin egen dømmekraft. Om oppøving kan hindre dette er et stort spørsmål. Om vurdering, som Kittang (2009) foreslår, kan kalles en slags kunst, er det i denne sammenhengen nærliggende å vende tilbake til begrepet *oppmerksomhet* som en forutsetning for domfellelsen, «omdømmet» (Engdahl, 1988).

Skjerpethet, tilstedeværelse og oppmerksomhet, blikket for de situasjonelle, små forskjellene fungerer som beredskap mot det konvensjonelle og mekaniske.

8.3 Tre kvalitetsbegrep med utgangspunkt i kvalitetsvurderingens motivasjon

I avhandlingens analysedel har jeg lest fram gruppens særegne kvalitetsperspektiv slik de peker tilbake på deres kontekstuelle og verdimessige utgangspunkt; det sted de ser fra. I det videre formulerer jeg med dette i tankene tre ulike situerte kvalitetsbegrep. Over har jeg argumentert for at spørsmålet om kvalitetens relativitet primært er pragmatisk, og at gruppens kvalitetsvurderinger og dermed de kvalitetsbegrep som kan utmyntes av disse er knyttet til bruk, eller forestilling om bruk. Imidlertid betyr det at argumentasjonen for at et verk har kvalitet kan ha flere utgangspunkt. Den kan for eksempel være av så vel estetisk som etisk karakter. En etisk argumentasjon ville for eksempel ha likebehandling og rettferdighet som utgangspunkt. Et estetisk kriterium som originalitet kan også ligge til grunn. Tilsvarende kan en i biblioteket argumentere for kvalitet ut fra litteraturens identitetsskapende potensial, og hevde at den beste litteraturen, gjennom den estetiske erfaringen den skaper, også er en anerkjennelse av leseren i tråd med institusjonens verdier. Som beskrevet i for eksempel kapittel 4.5 kan motivasjonen bak en vurdering i biblioteket være flere og ulike. Det samme vil også gjelde for de andre gruppene.

Det hensynet som er mest styrende for den praktiske kvalitetsvurderingen er vurderingen hensikt. Ut fra materialet har vurderingen i de respektive gruppene tydelige mål. I biblioteket vurderes kvalitet ut fra et leserorienterte samfunnsoppdrag, i vurderingsutvalgene for å se om et verk har høy nok litterær kvalitet for statlig innkjøp til biblioteket og i Det litterære Råd ut fra om noe har høy nok litterær kvalitet for kvalifisere som medlem i Forfatterforeningen.

Et premiss blir dermed at deltakernes vurderinger er resultat av tydelige intensionelle handlinger styrt av vurderingens hensikt. «Det å vurdere kvalitet henger jo sammen med hvilket perspektiv man har – hvorfor vi gjør dette.» (PD4). Det at samtalene er regulerte og skjønnsutøvelsen i alle fall delvis er innlært lokalt gjennom arbeidet gruppene utfører, peker mot tre ulike praksisrelaterede kvalitetsbegrep forankret i vurderingssammenhengens særlig styrende hensyn. Det første kvalitetsbegrepet er konsentrert om *leserutvikling*, det andre om *forfatterutvikling*, og det tredje, som kombinerer leser- og forfatterutvikling, er konsentrert om det jeg har kalt *kulturutvikling*.

Kvalitet som leserutvikling. Den profesjonelle leseren som formidler

Med bakgrunn i bibliotekets samfunnsoppdrag, slik det fortolkes i mitt materiale, er leseren bibliotekkontekstens alfa og omega. Skjønnsutøvelsen til bibliotekgruppa skjer innenfor en kulturpolitisk horisont, der leserne og kulturfondbøkene har fokus. Det dominerende kvalitetsperspektivet i biblioteket er verkets virkning i leseres hverdag. Dette plasserer spørsmålet om kvalitet i biblioteket innenfor en offentlighets- og deltakerkontekst som kan handle om verdier som allmenndannelse, utvikling av den enkelte i et demokratisk samfunn eller den enkelte leseres utvikling gjennom estetiske opplevelser (H.K. Nielsen, 2006; Secher, 2006, s. 61). Eksemplene fra lesningen av Christiansens roman, der estetisk erfaring løper sammen med en institusjonell verdi om anerkjennelse, er illustrerende.

I forlengelsen av deltakernes praksis med å formidle og dele leseropplevelser/lesererfaringer med bibliotekets lånere, ser de kanskje på alle lesere som formidlere: «Jeg er ikke i tvil om at de er åpne for oss, og at de deler egne opplevelser» (BD2). Som senere års bibliotekforskning viser er bruken av leseringer i biblioteket, som også mine deltakere forteller om, typisk for den deltakertankegang som her er underliggende (se for eksempel Hvenegaard, 2015).

Når en av deltakerne fra biblioteket reflekterer over møtet med leseren, framhever hun at det både handler om å skaffe seg kunnskap om leserens preferanser og å være i dialog. Samtidig skal en utfordre leseren. I samtalen med leseren finner bibliotekaren et utgangspunkt for hva som er relevant og kanskje også mulig å anbefale.

Så spør vi dem alltid: «Hva har du likt?» Hvis de har likt Mary Higgins Clark eller Nicholas Sparks eller noe liknende, så finner vi kanskje til slutt John Steinbecks *Øst for Eden*, som, hvis de kommer inn i den, får dem til å klatre eller hva man nå skal kalle det. (BD1).

Dialogen hviler på en tanke om at leseren er i utvikling og at bibliotekarens oppgave er å tilby alternativer. Eksempelet minner om dannelsesstradisjonen biblioteket står i, samtidig som en annen holdning til leseren enn den oppdragende trer fram. I artikkelen «Metaphors of reading» viser Catherine Sheldrick Ross hvordan «stigen» sammen med en annen metafor, «fordøyelsen», har vært viktige uttrykk for den normative dannelsesstradisjonen i biblioteket (Ross, 1987, s. 12). Når bibliotekaren – riktignok litt nølende – bruker metaforen «å klatre» om dialogen med leseren, ivaretas respekten for leserens ønsker og erfaringer og tanken om at den beste litteraturen er utviklende. Det antydes at det kan være krevende, men når «de kommer inn i den» vil de «klatre».

Når bestselgeren Mary Higgins Clark settes opp mot nobelprisvinneren John Steinbeck, er det i håp om at leseren vil utfordres og dermed utvikle seg som leser. Samtidig virker anbefalingen av *Øst for Eden* godt tilpasset, fordi Steinbecks bok også har hatt og har en bred publikumsappell og valget har skjedd i dialog med leseren og dennes tidligere lesererfaring.²⁵⁶

Å formidle kvalitet i biblioteket er med andre ord tett sammenvevd med en vilje til å se leserens behov, som igjen henger sammen med hans eller hennes utvikling som leser. Forestillingen om å utvikle seg er nært knyttet til verdien av å *oppdage noe*. Formidlingens mål i biblioteket er da å legge til rette for å oppdage, uten at dette fratar leseren råderetten over sin egen «smak». Så vel i måten en organiserer samlingen på, som og i det direkte møtet med leseren blir idealet å gi leseren det hun vil ha og samtidig peke på det hun ikke visste om på forhånd.²⁵⁷ I bevegelsen mellom det å gi leseren tilgang til bøker hun ønsker å lese og muligheten til å oppdage noe nytt, tilbys en verdimesig forankring i hva en betrakter som kvalitet eller en god bok i biblioteket (se for eksempel Indregard, 2009, s. 55). Forestillingen om kvalitet skapes som en interaksjon mellom leser og formidler, og innløser dermed dannelsesidealet som tar utgangspunkt i tanken på utvikling for den enkelte. Tenkemåten kan beskrives teleologisk: Leserens utvikling er det sentrale. Leserens erfaringsmessige utgangspunkt blir vesentlig for bibliotekets kvalitetsbegrep.

Bibliotekets kvalitetsbegrep kan da formuleres som: En bok har kvalitet hvis den bidrar til å utvikle en person, som leser, under det vilkår at leserens preferanser og erfaring respekteres. Et kvalitetsperspektiv som setter leseren i sentrum er ikke overraskende å finne i biblioteket, noe som kan vitne om en kontinuitet i tilnærmingen til spørsmålet om kvalitet. Secher (2006) formulerer det på denne måten «En 'god bog' i folkebiblioteksammenheng behøver ikke kun at være en æstetisk vellykket bog, men kan også være en bog, der utvikler den individuelle låner og gjør hende klogere i en eksistensiell og samfundsmessig sammenheng» (Secher, 2006, s. 53). Det som særlig betones i mitt materiale er kvalitetens avhengighet av den lesendes erfaring. Dette vil gjelde både for erfarne og uerfarne lesere.

256 Som jeg har vært inne på blir biblioteket også målt i utlånstall. Men den vekt de legger på å ikke bruke mye tid på å formidle den mest kommersielle litteraturen tyder på at det er rimelig å tolke dette i en idealistisk retning (jfr. avhandlingens kapittel 4.5).

257 Resonnementet bygger på deler av artikkelen «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: Et formidlingsperspektiv» (Oterholm, 2016).

Kvalitet som forfatterutvikling. Den profesjonelle leseren som forfatter

Når litterær kvalitet artikuleres i Det litterære Råd er det et uttrykk for forfatterens kunstneriske og håndverksmessige ferdigheter. Rådet vurderer verkenes kvalitet som lesere og forfattere, men leseren kan i deres kvalitetsbegrep også forstås som del av en forfatterpersona (kunstner og håndverker), noe som forstås ved følgende uttalelse fra en av deltakerne:

Vi er kanskje de eneste som har den samme kompetansen som de vi skal vurdere. Vi er inne i det samme feltet. Vi kjenner det å skrive helt fra grunnen av. Vi kan se ting, tror jeg, og intuitivt føle oss fram på en annen måte enn en journalist, en kritiker eller en bokhandler eller bibliotekar når vi leser. (FP2).

Å skrive skjønnlitterært er en særlig erfaring som forfatterne har innsikt i. Ordene *prosess* og kanskje særlig *innsikt* signaliserer at det mer enn noe annet dreier seg om erfaringsbasert ferdighetskunnskap. Ved å henvise til at forfatterne kjenner det å skrive «fra grunnen av», konnoteres også mer eksistensielle sider ved det å skrive. Det deltakeren sier kan leses som et forsvar for at forfatterens erfaring er viktig for det å vurdere kvalitet når medlemmer skal tas opp. Deres perspektiv er et annet enn andre profesjonelle leseres. Innenfor dette kapittelets argument er poenget at deltakeren kommuniserer at det foreligger en forpliktelse overfor forfatteren og skriveerfaringen som gjenspeiles i Rådets kvalitetsforståelse og hva som vurderes. Oversatt til Deweys vokabular om kunstneren, er det kunstnerens arbeidsprosess og ferdigheter, vekslingen mellom «doing and making», som vurderes (Dewey, 2008, s. 53). Hvor godt har søkeren lest sin egen tekst i håp om å forbedre den? Jeg har vist til eksempler i analysene der forfatteren utviser god dømmekraft, der verk vurderes som forfatterens svennestykke (jfr. avhandlingens kapittel 7.3). I Rådets skjønnsutøvelse tenkes det i mindre grad på litteraturens relevans i relasjon til målgruppe eller situasjon enn tilfellet er for de andre deltakergruppene. Innad i materialet er relevanskriteriet mest direkte uttrykt i bibliotekargruppa.

Aktualitetskriteriet fra Rådets retningslinjer vil være det kriteriet som peker i en litt annen retning, selv om aktualitet nær sagt selvfølgelig er positivt i seg selv (jfr. avhandlingens kapittel 7.3). Om litteraturen løfter eller beveger leseren (deltakeren), om den overrasker eller forfatteren har skapt karakterer med dybde, blir i dette perspektivet et uttrykk for gode forfatterferdigheter. Rådsmedlemmets utdypende lesemåte settes opp mot andre profesjonelle leseres tilnærming og illustrerer således dette perspektivet, selv om jeg vil understreke – som med det tilsvarende bibliotekeksempelet over – at deltakerens beskrivelse ikke nødvendigvis deles av eller ville vært formulert likt av alle i Rådet (jfr. avhandlingens kapittel 7.7).

Men jeg tenker at Rådet i Forfatterforeninga er nok de som leser kanskje mest sånn kontekstløst, eller reinest på ett eller annet vis, om det er mulig å si det sånn. Vi leser veldig reint litterært, tenker jeg. Vi har ingen målgrupper vi skal forholde oss til. Vi forholder oss til forfatteren på et «metaplan». Vi er totalt inne i litteraturen og bare litteraturen hele tida. (FD2).

Deltakerens blikk er rettet mot litteraturen. Hensikten er å vurdere hvordan verket er utført, hvordan det fungerer som litteratur. Utover dette kan utsagnet fortolkes på ulike måter. Om deltakerens perspektiv gjenspeiler en mer autonomiestetisk holdning, kan en også lese det som et uttrykk for at skjønnsutøvelsen skjer i en sammenheng der det er «mange som kjenner hverandre» (FD2). Det blir dermed et ideal å skille vurderingen fra det en vet om forfatteren og forfatterens holdninger eller biografi. Selv med tvilsomme holdninger kan en ha «skrevet en veldig god bok (FD2) (se avhandlingens kapittel 7.2).

I dette perspektivet underordnes leseren og forfatteren utviklingen av forfatterskapet eller litteraturen. Dette siste poenget peker på en forskjell fra vurderingsutvalgenes praksis, idet Rådet i sterkere grad vektlegger forfatterskap enn enkeltverk i sin skjønnsutøvelse: «Leserne [av bøkene] vil forholde seg mye mer til enkeltbøker. Mens vi vil kanskje kunne tenke forfatterskap, tenke lenger fram i tid» (FD2). Den vekt som legges på utviklingsaspektet i Rådets vurderingspraksis understreker, som i biblioteket, en teleologisk tenkemåte, men her er den rettet mot forfatteren og forfatterens ferdigheter som i sin tur gir god litteratur. «De to bøkene man har vurdert og snakka om blir grunnmuren i det videre arbeidet» (LD9). Å tenke utvikling får en sterkere betoning i diskusjoner om medlemsopptak enn når Rådet for eksempel innstiller til en litterær pris. «Når du leiter etter en priskandidat ser du ikke bare etter et forfatterskap som er i utvikling, som vi vil se mer av. Han vil vi gi stipend, så han kan fordype seg. Da ser du etter utsøkt. Det som står litt over og utmerker seg» (FD2). Oversatt til Forfatterforeningens verdigrunnlag betyr det at å bli medlem gir en mulighet for å utvikle et forfatterskap eller en litteratur. Det litterære Råds kvalitetsbegrep kan da formuleres som følgende: En bok har kvalitet og verdi hvis den vitner om at forfatteren av boka på søkertidspunktet har kommet langt nok i sin utvikling som skjønnlitterær forfatter til å tilfredsstillere kravene Rådet etter sin diskusjon er enige om å sette. Vilåårene for dette er oppfylt om søkeren viser dette gjennom sine samlede forfatterferdigheter.

Kvalitet som kulturutvikling. Den profesjonelle leseren som forvalter og ekspert Over knyttet jeg bibliotekets praksis til den verdikontekst som handler om deltakelse og offentlighet. Å plassere vurderingsutvalgene i Kulturrådet innenfor den samme verdimessige rammen synes umiddelbart ikke like enkelt. Umiddelbart synes vurderingsutvalgene å ha

affinitet til både en ekspertkontekst og en deltaker-offentlighetskontekst. På den ene siden befinner vurderingsutvalgene seg innenfor en ekspertkontekst, som forhandler kvalitet ut fra litteraturens kunstfaglige nivå (H.K. Nielsen, 2006, s. 27).

På den andre siden diskuteres spørsmålet om kvalitet i lys av om litteraturen bidrar til samfunnets og individets utvikling. Hva bidrag vil alltid kunne diskuteres. Med Nielsen (2006) kan en si at spørsmålet om kvalitet relaterer «kunstens og kulturens relation til livsverdenes kulturelle reproduktion, individernes indentitesarbejde» (s. 27).

I utvalgets praksis kan en dermed se en dobbel tilnærming i spørsmålet om litterær kvalitet. Gjennom sin praksis – forankret i innkjøpsordningen – blir både forfatterutvikling og leserutvikling del av den horisont vurderingen skjer mot. En kunne si at kulturutvikling må tilrettelegge for både drivere (forfattere) og bærere (lesere) der den kulturelle reproduksjonen manifesterer seg. Kulturutvikling forstås dermed som utvikling av forfatteren/litteraturen og leseren.

Det som særmerker vurderingsutvalgenes diskusjoner om kvalitet er at de leser på vegne av Kulturrådet, men som ekspert. «Oppdraget vi forvalter er Kulturrådets» (LD3).

Som eksperter forvalter deltakerne innkjøpsordningens verdier. Kvalitetsvurderingen handler både om forfatternes økonomi og bøkens distribusjon slik at leserne sikres god litteratur. Målet er å skape gode vekstvilkår for en kvalitetslitteratur som ikke er eksklusivt markedsstyrt: «Dette forfatterskapet må kunne anføres på kontoen for at norsk kulturpolitikk fungerer med å få frem enere, synes jeg» (LD3). Kulturpolitikk som framodler enere har som vist sin motsvarighet i en satsning på bredde, idet vurderingsutvalgene skal sikre det beste gjennom en stor underskog. Breddeperspektivet uttrykkes dessuten i Lyrikkutvalget ved anerkjennelsen av at kvalitet ikke er det samme: «Vi må akseptere [bøker] som vi ikke er så begeistra for. Vi må se at det finnes noen kvaliteter i litteratur som vi ikke ville lest om vi ikke hadde sittet i dette utvalget. At det finnes kvaliteter ved ulike måter å skrive litteratur på» (LD3). Innenfor ekspertkulturen vil den enkelte også vektlegge ulike kvaliteter ved det enkelte verk (jfr. avhandlingens kapittel 6.2).

På den ene siden er utvalgene tydelig på at det er litterær kvalitet, altså verkenes kvaliteter, de vurderer: «Kvalitet er et tydelig kriterium, på den måten at det *kun* er den litterære kvaliteten som skal telle» (PD3). Det vil si at litterær kvalitet ikke er det samme som individuell smakspreferanse eller verdi, og at kvalitet må begrunnes utover den enkelte lezers øyeblikksopplevelse: «En bok kan jo være verdifull for noen mennesker, selv om det egentlig, objektivt sett i anførselstegn, er en dårlig bok hvis den rammer en leser på det riktige tidspunktet» (PD2). Selv om biblioteket ut fra etterspørselen skulle ha mer behov for flere

eksemplarer av en bestselger enn av en debutant, er ikke det et kriterium som utvalget forholder seg til.

Om vurderingsutvalgene vurderer litterær kvalitet har de likevel leseren i tankene i sine diskusjoner. Lyrikkutvalget relaterer i sine diskusjoner dette til leseren som mottakere av god litteratur og litteraturens emansipatoriske funksjon: «Litteraturen er til for å gjøre folk til noen småjævler» (LD3). Fra Prosautvalgets diskusjon brukte jeg et eksempel der en av deltakerne forestilte seg en anbefalingssituasjon (jfr. avhandlingens kapittel 5.7); det er den beste litteraturen en ønsker å anbefale.

Kvalitet innebærer i en eller annen forstand å legge noe til, tilføre, bidra og utgjøre en forskjell: I begge utvalgene diskuteres kvalitet i lys av om verkene bidrar ved at de tilfører noe utover det en alt har sett. «Jeg synes det kan bli litt mange bøker som likner veldig på hverandre» (LD3). I prosautvalget ble dette poenget løftet fram som en del av diskusjonen om nødvendighet. Spørsmålet om kvalitet blir da: «Trenger vi enda en bok av denne typen? Vi har lest det mange ganger før, er det nødvendig?» (PD3). Holdningen finnes også i det som kanskje er litt mer marginale eksempler. For eksempel oppleves tospråklige utgivelser av gjendiktninger som en «utrolig fin gest». Det å selv kunne «få lov til å sjekke hva som står på tysk» viser en generøsitet overfor leseren og bidrar til verkets kvalitet (LD2). Dette er det enighet om: «Jeg er veldig glad for at det er en tospråklig utgave» (LD3).

Den mellomposisjon som vurderingsutvalgene inntar i sin vurdering skiller deres praksis fra både Bibliotekgruppas og Rådets. Utvalgene er på den ene siden vendt mot omgivelsene i en annen grad enn i Rådet. På den andre siden har vurderingsutvalgene en annen relasjon til leseren enn i biblioteket. Det siste skyldes at deres mandat er å vurdere verkets litterære kvalitet og at deres praksis kun indirekte formes av leserne slik det skjer i biblioteket.

Om materialet fra vurderingsutvalgene også viser at innkjøpsordningen kan være med på å utvikle forfatterskap, er deltakerne i selve vurderingsarbeidet mer fokusert på enkeltverket enn tilfellet er i Rådets diskusjon. Det er ett verk som vurderes, og ikke flere. Å vurdere en utvikling, eventuelt som vist en manglende utvikling, kan ikke begrunne et avslag (jfr. avhandlingens kapittel 6.3).

Ut fra dette kan en formulere vurderingsutvalgenes kvalitetsbegrep som at en bok har kvalitet hvis den boka som kjøpes inn for midler fra Kulturrådet kan bidra til kulturutvikling. Forutsetningen er at dette er avhengig både av lesere og forfattere.

En kort sammenlikning

Når jeg har lest fram tre kvalitetsbegrep fra materialet er det med utgangspunkt i det deltakerne ut fra sine mandat og styrende hensyn har vektlagt i sine diskusjoner. Begrepene er lest fram ut fra det som motiverer vurderingen. I lyrikkutvalget formuleres det slik: «Du leser jo for å sortere ut. Fordi noe skal kjøpes inn og noe skal ikke kjøpes inn, ikke sant. Det er jo målet med det hele» (LD3). Som tidligere framhevet i rådssamtalen er kvalitetsvurderingen knyttet til et ønske om å opprettholde «høy faglig integritet i medlemsmassen» (FD3). Lesningens intensjon har derfor det kritiske utgangspunktet: «[Vi har] jo hele tiden den kritiske instansen i oss på alerten» (FD3).

Sammenliknet med Det litterære Råds leseintensjon er bibliotekarens en annen. Der hensikten i Rådet primært er å ivareta forfatteren og litteraturen, er bibliotekets primære interesse å ivareta (ulike) lesere og litteraturen. Et utsagn som «å respektere folks lesevaner» (BD2) kan forstås som en funksjon av bibliotekarenes motivasjon for kvalitetsvurdering.

En kan oppsummerende si at deltakergruppens kvalitetsbegreper gjenspeiler at utvalgene relaterer ulikt til de verdikontekster Nielsen (2006) betegner som henholdsvis *ekspertkonteksten* og *offentlighets/deltakerkonteksten*. På den ene siden likner vurderingsutvalgenes og Rådets praksis på hverandre idet de tydelig arbeider innenfor en ekspertkontekst med fokus på det litteraturfaglige nivået. Det som skiller Rådets ekspertvurdering fra vurderingsutvalget er at spørsmålet om kvalitet mer eksklusivt fokuserer på forfatterens ferdigheter som kunstner og håndverker. På den andre siden, om enn på ulike måter, relaterer både vurderingsutvalgene og bibliotekets praksis i sterkere grad til en offentlighet/deltakerkontekst enn Rådet. Vurderingsutvalgene tar ikke sine avgjørelser på bakgrunn av direkte kontakt med leserne. Biblioteket skiller seg derfor særlig ut med den vekt som legges på deltakeraspektet og leserens individuelle utvikling. Likevel betoner også vurderingsutvalgene kunstens funksjon som et bidrag til «livsverdenens kulturelle reproduktion, individernes identitetsarbeid» (Nielsen, 2006, s. 27), og, som jeg har lagt vekt på, reflekterer deres diskusjoner at de er forvaltere.

Gruppenes situasjonelle utgangspunkt legger føringer for deres forståelse og tilnærming til hva som er kvalitet. Det viser seg ved at de gir bestemte forhold oppmerksomhet, som kan lede til ulike kvalitetsbegrep. Ikke minst av vurderingsspørsmålets relativitet som er diskutert innledningsvis i kapittelet er det interessant å undersøke hvordan de forholder seg til hverandre. På den ene siden kan kvalitetsbegrepene kalles relativt autonome, idet de oppfyller sin funksjon i den praksis de er ment å skulle betjene. Slik vil de

representere en verdipluralisme i diskusjonen om litterær kvalitet forankret i ulike praksiser. På den andre siden kan begrepene fra et mer teoretisk perspektiv beskrives som mer avhengige av hverandre enn autonome. Skal en begrunne kvalitetsvurdering av litteratur i en mer overordnet kulturpolitisk kontekst synes de tre kvalitetsbegrepene å forutsette og begrunne hverandre. Spør en om hvorfor en trenger gode forfattere (den beste litteraturen) vil en viktig del av begrunnelsen være at den utvikler leseren og kulturen. Spør en tilsvarende hva som er gode virkemidler for å oppnå leserutvikling og kulturutvikling, vil en viktig del av begrunnelsen være at en legger til rette for at det skapes gode forfattere/kvalitetslitteratur.

Oversatt til praksis blir resonnementet da at en kan oppnå vurderingens hensikt i de ulike gruppene uten å henvise til de andre gruppens kvalitetsbegrep. Er hensikten medlemsopptak i Forfatterforeningen, er det mindre nødvendig å henvise til bibliotekets kvalitetsbegrep om leserutvikling. Er hensikten derimot leserutvikling, er det mindre nødvendig å henvise til kvalitet som forfatterferdigheter, selv om det kan være det. Slik jeg har argumentert vil vurderingsutvalgene oppfylle sine mandater ved å pendle mellom eller kombinere tanken på leserutvikling (uten at den er konkret som i biblioteket) med tanken på forfatterutvikling – forstått som forfatterferdigheter.

Ut fra en slik tankegang kan en på den ene siden legge til grunn at relativt autonome kvalitetsbegrep har en verdi fordi de gjennom anvendelse i sine praksiser både er funksjonelle og representerer en del av en pluralisme i diskusjonen om litterær kvalitet. På den andre siden kan en se kontinuitet mellom begrepene, som en mer teoretisk tilgang gir mulighet for å se. En ville kunne argumentere for at den beste måten å utvikle og foredle begrepene på er at det foregår diskusjoner om kvalitetsvurdering og kvalitetsbegreper på tvers av de ulike praksisene. Dette er ikke ment som en uttømmende diskusjon av tematikken. Oppsummerende kan en si at kvalitetsbegrepens komplementaritet på et teoretisk (begrunnelsesmessig nivå) og relative selvstendighet på et praktisk nivå kan gi interessante innganger til å diskutere kvalitetsbegrepet både fra et teoretisk og et praktisk utgangspunkt.

8.4 Begrepskriterier. Litterær kvalitet

I deltakernes diskusjoner og samtaler er det altså gjennom kriteriene kvalitetsbegrepene operasjonaliseres. I det følgende er resonnementet at på tvers av de ulike gruppene deler deltakerne flere sentrale kriterier for vurdering av verkenes litterære kvalitet. Det betyr ikke som jeg har vist at det ikke er forskjeller. At ulike kvalitetsbegreper også innløser mer eller mindre overlappende kriterier betyr i sin tur at den verdimeslige rammen for deltakernes skjønnsutøvelse også er et sted der litterære kvalitetskriterier fortolkes og gir mening.

Å formgi

Et sentralt kriterium for litterær kvalitet er at verket har fått en tydelig form som formidler erfaring, da en eksempelvis i Rådet stiller seg likegyldig til formløshet og ender opp med utmattelse: «Man blir jo utslitt av den materien» (FD1). I Lyrikkutvalget formuleres det som at du «ikke [får] noen opplevelse av erfaringen. Du får bare en beskjed om at dette er smerte.» (LD2). Det er ved å formgi informasjonen at den blir til litteratur, og det er ingen enkel sak: «Det er alltid vanskelig når informasjon til leseren skal bli litteratur» (FD7). Formuleringene rundt kriteriet og tematikken er samlet sett påfallende like i Rådets og vurderingsutvalgene.

Om form og håndverk er mindre vektlagt i bibliotekgruppas beskrivelse av kvalitet viser likevel lesningen av Rune Christiansens roman at det er *måten* verket er skrevet fram på som gjør at leseren kan gjøre erfaringen til sin egen. Det er gjenkjennelsen av skrivemåten hos Christiansen og Prøysen som gjør leseren medskapende og gir opplevelsen av anerkjennelse: «Gud så godt skrevet! Og alle tankene som går igjennom hodet på meg som leser. Det ligger en hel roman bare i dem. Og det er akkurat det samme i overgangen i Christiansen sin roman» (BD1).

Interaksjon

Formuleringen av kriteriet om formgivning peker på leserens mulighet for interaksjon med teksten, og i siste instans muligheten for å gjenskape og gjøre tekstens erfaring til sin egen. Et aspekt ved eller en variant av dette kriteriet kan formuleres som at kvalitet gjør leseren *medskapende*. Både i biblioteket og i Rådet ble kriteriet fortolket inn i de respektive verdirammene, og i Rådet leste jeg fram at det å bli fratatt sin forestillingsevne oppleves som en mistillit til leseren fra forfatterens side, og i siste instans ble sett på som et uttrykk for at ferdighetene ikke er gode nok (jfr. avhandlingens kapittel 7.3). Hos bibliotekaren er det å bli skapende et symptom, ikke bare på litterær kvalitet, men også sentrale verdier i biblioteket. Verdier som respekt, anerkjennelse og deltakelse viser seg i det at litteraturen gjør leseren skapende (jfr. avhandlingens kapittel 4.8).

Endring

Om det å bli medskapende er vesentlig i det å beskrive kvalitet, er litteraturens mulighet for å skape endring det samme. Kriteriet kan relateres til den individuelle leserens utvikling – leseren skal vokse og gro enten det er gjennom litteraturens kunnskap eller estetiske erfaring.

I avhandlingens ulike deler har jeg relatert endring til Deweys begrep om estetisk erfaring; når den fullbyrdes leder den til endring (Dewey, 2008; Fehr, 1996). I den vekt som

legges på endring og dens forbindelse med estetisk erfaring, ligger en forståelse av at det subjektive ved kvalitetsvurderingen springer ut av en estetisk opplevelseskvalitet. I et slikt estetisk erfaringsscenario eller øyeblikk, blir det kanskje også vanskelig å skille mellom privat og profesjonell (se Fehr, 1996). Endring kan skje både gjennom overskridelse og fordypning. Endring behøver ikke beskrives som store eksistensielle omveltninger, den kan også oppleves som en erfaring av å bli mer seg selv (jfr. avhandlingens kapittel 4.7).

Kvalitet og endring spiller også inn i deltakernes faglige vurderingsprosess. Slik jeg har lest to eksempler fra materialet kan litterær kvalitet endre oppfattelsen av litterær kvalitet. Som Fehr (2008) peker på kan estetisk erfaring også lede til gode og fornyede arbeidsprosedyrer. I eksempelet fra rådssamtalen handlet det om at romanens stoff ble vesentlig for å se noe med nye øyne, i eksempelet fra prosautvalget om en erfaring av nærvær. I begge tilfellene kunne en spore en utvidelse av deltakernes egen kvalitetsforståelse, og en endring i oppmerksomheten for hva som er kvalitet. Slik eksemplene ble analysert skjer det en forskyvning fra en mer teknisk lese måte – med fokus på setninger som eksempelvis pretensiøse, som setningens logikk og presisjon – til en mer erfaringsnær lese måte, der andre, relevante kriterier må prøves ut. Tidligere var deltakeren i Prosautvalget mer opptatt av kvalitet som «gode setninger», men da setningene i angjeldende roman ikke var «gode setninger» (PD3) måtte forestillingen om kvalitet endres. I eksempelet fra rådssamtalen var det mulig å se bort fra «verdien av hver setning» og likevel se språket som litterært. Uten å overdrive poenget kan det inngå i et resonnement der leseren og leseropplevelsen kommer mer i fokus for kvalitetsvurderingen.

Originalitet

Selv om Lyrikk- og Prosautvalget problematiserer kriteriet originalitet og forsøker å løsrive det fra en for sterk romantisk forestilling, er det fremdeles et viktig kjennetegn på kvalitet (jfr. avhandlingens kapittel 6.6). Så vel som i teorien om kvalitet og kunst som i den praktiske vurderingen står originalitet relativt sterkt som et allment kriterium for kvalitet (se for eksempel Sennett, 2008; Hagen, 2004). Om en går til Rådet eller vurderingsutvalgene framheves originalitet som et viktig kriterium for litterær kvalitet, og Sennett later til å ha rett når han framhever at originalitet, med dens konnotasjon til det unike, preger vår forestilling om kunst. I materialet er originalitet knyttet til verket, leseropplevelsen og kunstnerens frambringelse og intensjon, og det formuleres som at «ingen andre har gjort det akkurat på den måten» (PD2). Uttalelsen forbindes med Victor Sjklovskijs tanke om at litteraturen kan endre og fornye ens blikk på verden. Originaliteten knyttes imidlertid også til verkets

opprinnelse og beveggrunner: «Men det må jo være en grunn til at man sitter og skriver disse bøkene. Det må jo være noe man vil. Mange av ordene man bruker – som originalitet, som stil – har jo med det å gjøre» (FD2). Formulert som kunstnerisk hensikt blir originalitet ofte vanskelig å gripe: «Jeg kommer alltid til et problem når jeg skal prøve å finne ut av hva folk egentlig vil, hva er liksom målet med denne boka? Hva er liksom cluet?» (FD2).

Symptomatisk for originalitetskriteriet er dets anvendelighet og åpenhet, men som Hagen (2004) trekker fram, er «fornyelse og originalitet» nok noen av våre «fremste kvalitetskriterier», uten, tilføyer han, at en helt vet «nøyaktig *hva* som representerer fornyelse og originalitet». Det kan komme til uttrykk i ganske «fikse ideer» (s. 36). Det paradoksale ved originaliteten henger på kriteriet selv, nemlig at det til syvende og sist lar oss *gjenkjenne det vi ikke har sett før*.

Gjenkjennelse

Som presentert i teorikapittelet forteller Booths sjette vennskapsmetafor noe om våre preferanser når det gjelder teksters familiaritet og fremmedhet: «The distance between their worlds and ours, that is the familiarity or strangeness of the world we enter» (Booth, 1988, s. 180). Med Booths tilnærming finner vi tydelig forskjell mellom gruppene som kan knyttes til begrepene originalitet og gjenkjennelse. Om det originale er et viktig kriterium for kvalitet, er det likevel ikke like mye til stede i alle deler av materialet, og det er i denne sammenheng at gjenkjennelsen gir seg til kjenne i det familiære og det originale som noe fremmed.

I bibliotekets materiale er originalitet som kriterium for kvalitet ikke nevnt eksplisitt. Bibliotekarene ønsker riktignok å gi sine lånere en enestående leseropplevelse, men dette kan ikke forstås som ensbetydende med at de ønsker å gi dem en original leseropplevelse (jfr. avhandlingen s. 174). Den jevnt over manglende eksplisitering av dette kriteriet i bibliotekets diskusjon kan tolkes i lys av vekten bibliotekarene legger på gjenkjennelsen i sin kvalitetsvurdering. Det gir mening dersom det originale er et uttrykk for det en ikke kan gjenkjenne. Her er det viktig å nyansere noe. For det første har jeg lest originalitet som underliggende kriterium i presentasjonen av den sørafrikanske romanen. For det andre er det viktig å fastholde den kompleksiteten som finnes i gjenkjennelseserfaringen, og at gleden ved gjenkjennelse også kan være å se mer enn det en alt vet (Felski, 2008, s. 25), men at originalitet ikke er særlig synlig som kvalitetskriterium i biblioteket, viser hvor ulikt det vektlegges. Et siste poeng her er at fokus på gjenkjennelse i seg selv ikke står i motsetning til den verdien at litteraturen skal utfordre leseren (jfr. avhandlingens kapittel 4.4).

Når det gjelder ulikheten i den vekt som legges på det originale og det gjenkjennelige er kanskje forskjellen størst mellom bibliotekgruppa og Lyrikkutvalget. Uten å stresse poenget kan forskjellen i fokus ha å gjøre med hva de to gruppene leser mest av. Som pekt på innledningsvis i bibliotekkapittelet leser deltakerne fra biblioteket i all hovedsak romaner, mens Lyrikkutvalget i tillegg til sitt mandat om å lese lyrikk også har en relativt sterk litteraturteoretisk skoloring (jfr. avhandlingens kapittel 6.1).

Den vekt som legges på gjenkjennelsen i bibliotekgruppa, i kontrast til Lyrikkutvalget, vil være i tråd med tidligere bibliotekforskning. Med henvisning til Smidts undersøkelse av bibliotekarere fra 2002 bekrefter Claus Sechers forskning at bibliotekarenes litteraturinteresse orienterer seg mer mot «inholdet og det tematiske og leserens behov for en personlig dannelsesprosess gjennom fiktionen», enn den mer eksperimentelle litteraturen (Secher, 2006, s. 61; Smidt, 2000, 2002).

8.5 Artikulasjon. Kvalitetsvurderingens hvordan

Gjennomgående har avhandlingen vektlagt hvordan deltakerne språkliggjør sine erfaringer i diskusjonene. I materialet kan en se en sammenheng mellom kvalitetsbegrepet som utlagt over og hvordan de ulike gruppene artikulere seg om verkenes verdier og kvaliteter. Ut fra materialet har jeg lest fram tre mer overordnede måter dette skjer på. I de to første går skillelinjen mellom hvilken diskurs som er den primære i gruppenes samtaler om kvalitet. Også her går hovedskillet mellom bibliotekgruppa og de andre. Den tredje åpner for å se en sammenheng mellom gruppenes språkliggjøring av litterær kvalitet.

Den personlig fortalte diskursen

Deltakerne i bibliotekgruppa ble i intervjuet bedt om å tenke høyt omkring hva som skiller dem fra andre profesjonelle lesere når de vurderer. En av deltakerne knytter sitt svar til språket som benyttes – og dette gjelder selvsagt ikke for alle bibliotekarere. Perspektivet er likevel vesentlig for å forstå deres vurderings- og formidlingspraksis:

Jeg tenker at de [litteraturviterne, akademikerne, anmelderne, kritikerne] kanskje beveger seg litt opp fra den subjektive opplevelsen, at de ser mer objektivt på det enn oss. [...] Det handler om at de har et mer faglig grunnlag enn oss til å uttale seg om hva som er bra og hva som er dårlig. At de er flinkere til å sette ord på det rett og slett. (BD4).

Selv om dette er et uttrykk for høyttenkning, der det i sammenhengen tas en rekke forbehold, indikerer det en tydelig posisjon, der en mer personlig, subjektiv og opplevelsesbasert tilnærming settes opp mot den mer litteraturfaglige, «objektive» tilnærmingen. I det som sies

ligger det en mulig etterlysning av bredere kompetanse så vel som noe en kan lese som en vurdering av hva «faglighet» er, uttrykt som et «faglig grunnlag» (BD4). Den opplevelsesbaserte diskursen ses på som mindre faglig, og gir dermed et svakere grunnlag for å uttale seg om kvalitet. Dessuten peker deltakeren implisitt på at omtale og vurdering av litteraturen har med øvelse og ferdigheter å gjøre, idet en kan bli «flinkere» til å sette ord på «hva som er bra og hva som er dårlig» (BD4). Den litteraturfaglige diskursen kan læres.

Om en forstår det som sies som en form for desavuering av egen kompetanse, i den forstand at en savner en annens kompetanse, er dette ikke en helt ny problemstilling. Som tidligere nevnt peker Smidt (2003) på at bibliotekarene kanskje ikke verdsetter sin egen opparbeidede litteraturkunnskap høyt nok (s. 20). Et funn i denne avhandlingen er at den personlige fortellingen er en faglig tilnærming til å vurdere litteratur som ikke er mindreverdige, men som er annerledes enn kritikernes eller litteraturviternes: En av de andre i bibliotekgruppa setter sitt eget «språk», eller etter eget sigende mangelen på sådan, opp mot nettopp anmeldernes mer analytiske: «Jeg har ikke klart å sette ord på det, hva det er som er så ufattelig vakkert med boka, før anmelderne skriver det samme. De har jo et analytisk språk som er annerledes enn mitt» (BD1). For deltakeren er kritikernes analytiske språk til hjelp i formuleringen om den litterære erfaringen, men uten at det nødvendigvis utelukker et mer personlig, profesjonelt tilpasset språk i en bibliotekhverdag. Sett i sammenheng kan en oppfatte de to deltakernes karakteristikk av anmelderes og akademikers objektiverende litterære språk som tilpasset det Grøn kalte en «eksplicit vurderingskontekst». Altså den kontekst som tilhører anmelderen, som feller «den offentlige æstetiske værdidom per se» (Grøn, 2010, s. 50), hvor det personlige formidlingsspråket oppfattes som et *annet* språk og hvor lesningen ivaretas på en annen måte – tilpasset vurderingen og formidlingen i biblioteket.

En av de andre deltakerne begrunner også forskjellen i lese måten i deres arbeidshverdag. Om det skapes en avstand til den akademiske kritikken finnes det også en respekt for den: «Vi er veldig heldige som jobber som litteraturformidlere på bibliotek for da kan vi vente med å lese boka til vi har lyst til å lese den. Det gjør oss ulike kritikerne.» (BD2). Den personlige fortellingen kan fylle flere funksjoner og synes å beskrive bibliotekarenes ferdigheter og oppfyllelse av forpliktelser med henblikk på formidling til ulike lesere. Den moderat personliggjorte formidlingen favner en forpliktelse overfor bibliotekets lesere, litteraturen og den egne estetiske erfaringen, og er beskrivende for deres samtale om kvalitet.

Innenfor bibliotekgruppa kan en slik beskrivelse selvsagt nyanseres. Går en tilbake til det siste kvalitetsperspektivet i bibliotekmaterialet, om den sørafrikanske romanens

fortreffelighet, nyanseres dette bildet. Her framstår deltakeren i sterkere grad med den personlige formidlerens og litteraturekspertens blikk, der mer tradisjonelle estetiske kriterier for kvalitet vektlegges: boka er enestående (original), kompleks (tåler gjenlesning) og har tydelige «litterære grep». Her er refleksjoner over romanplottets virkning og så videre (BD2). Boka formidles med bibliotekarens litteraturfaglige autoritet, erfaring og leseropplevelse, der poenget er å formidle en faglig anerkjent litteratur til så mange som mulig.

Den intersubjektivt begrunnede håndverksdiskursen

Om bibliotekarenes foretrukne måte å snakke om kvalitet på er den personlige fortellingen som tilrettelegger for mulige innganger til litteraturen, kan Kulturrådets vurderingsutvalg og Det litterære Råds knyttes til begrunnelse og argumentasjon. For disse gruppene formes skjønnsutøvelsen av å skulle begrunne og argumentere for hva som er bra og hva som er dårlig. Det utgjør en viktig side ved deres forpliktelse: «Jeg [er] allerede fra starten på jakt etter knagger jeg kan henge en vurdering på. I en annen sammenheng ville jeg ikke ha vært det i samme grad. Når jeg vet at jeg skal stå til rette for vurderingen min, blir det en litt mer teknisk lesning» (PD2). Den kritisk argumenterende måten å diskutere på ligger også under i Rådets skjønnsutøvelse: «[vi har] jo hele tiden den kritiske instansen i oss på alerten. Den ligger der» (FD3). Målet er konsensus, og «samtidig å finne fram til de beste argumentene» (FD9).

Den betydningen deltakerne i disse gruppene legger vekt på i sine begrunnelser henger sammen med at avgjørelsene som fattes her får andre, større og mer direkte synlige konsekvenser enn tilfellet er i biblioteket. For Rådet og vurderingsutvalgene er det generelle poenget likt – også om de konkrete konsekvensene kun delvis er de samme. Vurderingsutvalgenes beslutninger har direkte konsekvenser for forlag og forfattere, Rådets for forfatterne mer spesifikt, og sett i det lyset er ikke denne lesemåten særlig overraskende. Den ligger da også implisitt i gruppenes mandat og retningslinjer.

I avhandlingens analyser har det vært et poeng å se denne talemåten i lys av polene subjektiv/objektiv. I eksempelvis Prosautvalget ble begrunnelse og argumentasjon forbundet med en forventning om å være mer «objektiv», som at en «mobiliserer en mer nøytral side» av seg selv når en vurderer (PD4).

I diskusjonene har deltakerne behov for å objektivere verket, det vil si nærme seg verket som en «ting». Som jeg har understreket i analysene gir dette ekstra vekt på vurderingen av håndverkssiden. Det nærmeste en kan komme det objektive er de «håndverksmessige sider ved skriften og teksten» (FD9). Det er her en raskt ser om verket

fungerer eller ikke. Kvalitet lar seg enklere begrunne i håndverksferdigheter, og et uttrykk for forbindelsen mellom argumentasjon og de mer tekniske sidene ved verket er at kriteriet *nødvendighet*, slik det diskuteres i Prosautvalget, ikke kan anvendes som et formelt kriterium (jfr. avhandlingens kapittel 5.4 og 5.5).

Begrunnelsene utgjør en sentral del av Rådets og vurderingsutvalgenes kvalitetsdiskurs, men er ikke det eneste. Selv om ikke alt som vurderes anses som kunst eller har kunstnerisk kvalitet, er ikke et litterært verk en *ting*, et objekt, som fullt ut kan fastholdes eller beskrives gjennom kriterier. For å snakke om kunstkvalitet trengs et annet språk, et språk som ofte er mer metaforisk, inspirert og personlig. Dette leder fram mot det jeg vil beskrive gjennom en tredje talemåte eller diskurs for å snakke om kvalitet. Interessant nok synes denne talemåten å åpne for at det finnes en forbindelse mellom kunst og formidling.

Kunst og formidling. En utprøvende, vitalistisk diskurs

Det er lett å tenke at det foreligger en motsetning mellom det en kan kalle formidlingskvalitet og kunstkvalitet, og det er derfor interessant å se på hvordan litteraturformidlingsspråket og språket som forsøker å si noe om kunstkvalitet kan nærme seg hverandre og ha noen likheter. De viktigste synes å være at språket er utprøvende og at det har sin opprinnelse i erfaringsformidling. Det utprøvende språket vil være det som forsøker å si noe om kunst uten å redusere opplevelsen. Her er ikke det interessante selve grensesettingen for hva som regnes som kunst og ikke, men nettopp likheten en snakker om *det beste* på. Her refererer det beste til den enestående litterære erfaringen.

Gjennomgående i materialet fra Rådet og vurderingsutvalgene finnes en dobbel fordring om å skulle begrunne kvalitet uten at dette er fullt ut mulig, eller nødvendig, for å ivareta det kunstneriske ved litteraturen. Det betyr ikke at det kunstneriske ikke kan argumenteres for. Som materialet viser beskrives den kunstneriske holdningen som undersøkende og verkene som et sted der en overskrider eller tilfører noe mer enn forventet: det verket som gir en erfaring av nødvendighet, som løfter og «gjør noe helt annet» (FD2).

Det kunstneriske forbindes likevel mer med det subjektive, det flytende og personlige, enn med det mer objektive, håndverksmessige. Det «kan være flyktig eller vanskelig å ta tak i og sette fingeren på. Noe kan handle om smak» (FD9). Språket som artikulerer kvalitet og kunst har ofte en metaforisk forbundet med det som handler om økt livsenergi. Kvalitetslitteraturen er enkelt sagt livgivende, den *gjør levende*. Den lader, skaper et større nærvær og løfter leseren, som i sin tur beveges, blir skapende og så videre. Felles for alle

deltakerne i de ulike gruppene er at når de forsøker å snakke om det som er livgivende blir språket famlende.²⁵⁸

Nærmer en seg spørsmålet om kunst fra andre perspektiver er det selvsagt ulikheter og likheter mellom gruppene. Det er ikke overraskende at et kunstnerisk valgt organ som Rådet er opptatt av litteratur som kunstform (jrf. avhandlingens kapittel 7.7). I vurderingsutvalgene er tematikken mindre tydelig til stede i diskusjonen. Imidlertid er den der: «Det er ikke alt man kan kalle kunstverk.» (PD2). Liksom lesningen oppfattes som en intensjonell handling, vurderes litteratur etter intensjonen den er skrevet med. Hvilke ambisjoner en har med det en skriver gjør at bøkene leses ulikt i henhold til hva en vil – og i henhold til sjanger. Begge gruppene spør, fra kunstekspertens ståsted, om forfatteren har «en vilje til å gjøre det litterært» (PD3): «styrken er at hun gjør det med en sånn litterær vilje» (FD3). For deltakerne i biblioteket er det viktig at alle typer litteratur er tilgjengelige, og man legger store ressurser i å formidle det som ikke formidler seg selv for å oppfylle det kulturpolitiske mandatet om mangfold og bredde. Selv om underholdningslitteraturen ikke trenger like mye aktiv formidling, synes distinksjonen kunst/ikke-kunst utover dette mindre praktisk relevant for bibliotekargruppa enn for de andre gruppene. Dette peker mot en relativt stor stabilitet i verdiene som kommer til uttrykk. Som Smidt (2003) viser blir spørsmålet om skjønnlitteratur som kunst lite relevant når målet er «å nå fram til sine lesere» (s. 29).

Kvalitet kan ikke planlegges

«At finde frem til, hva der skaber kvalitet [...] forudsætter en faglig kunnen og noget ubestemmeligt mere», sier Beck Jørgensen (2009). I tråd med Jørgensens tankegang kan en se at det er en nær sammenheng mellom den utprøvende talemåten eller diskursen om kvalitet og den sterke kvalitetsopplevelsen deltakerne forteller om. En sentral forestilling om litterær kvalitet en finner i alle gruppene er at den ikke kan planlegges for. Dette skyldes at kvalitet i sterk grad forbindes med det unike og enestående og dermed blir vanskelig å forklare. Det er også i den sterke enestående leseropplevelsen, spenningen mellom en kontekstuell og en ikke-kontekstuell forklaring av kvalitet blir aksentuert. Den sørafrikanske romanen var unik: «Jeg har aldri lest noe liknende» (BD2). Det samme ble fortalt om romanen som fortryllet rådsmedlemmet: «De forholder seg ikke til det vanlige. Nei, dette ble veldig vanskelig å forklare.» (FD2). Den beste litteraturen lar seg ikke helt forklare eller plassere: «Den hører ikke hjemme noen steder» (BD2). Derfor kan den i øyeblikket heller ikke forsøkes å snakkes

258 Denne refleksjonen er inspirert av artikkelen «Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme. Et kroppslig perspektiv på formidling.» (Oterholm & Skjerdingsstad, 2012).

om som annet enn unik, som en partikulær opplevelse. Enhver forklaring av bokas kvalitet vil redusere og relativere det unike og enestående, og referanserammen for den beste litteraturen kan derfor ikke være annet enn den selv. Teksten blir sin egen kontekst (Felski, 2011). Det er her en får bruk for småordene som bare peker tilbake på verker og sier: «sånn kan poesi være» eller som i biblioteket sier «[j]a, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det». I et slikt øyeblikk finnes en verdighet i møtet mellom forfatter og leser.

Disse innsiktene om kvalitet og kvalitetserfaring er innsikter en finner i alle gruppene. Det tilhørende paradokset, som særlig vises i biblioteket, er at det som ikke kan forklares, der en ikke finner ord som dekker de kvalitetene en opplever, også er litteratur en ønsker å snakke med andre om.

Oppsummerende kan de situerte kvalitetsbegrepene jeg har lest fram vise seg i de ulike måtene deltakerne snakker om kvalitet på. I biblioteket er den mest egnede talemåten om kvalitet en mer personlig orientert, tilretteleggende og påpekende måte, mens man i de andre gruppene er mer håndverksrettet og i den forstand fører en objektiverende talemåte. Slik sett synes bibliotekarens observasjon om at de «kanskje beveger seg litt opp fra den subjektive opplevelsen, at de ser mer objektivt på det enn oss» (BD4) adekvat. Det en kan tilføye, som nyanserer bildet om to ulike talemåter noe, er at det språket som skal formidle litterær kvalitet og kvalitetserfaring synes å nærme seg det språket som skal ivareta nettopp de kunstneriske sidene ved litteraturen: det erfaringsnære språket.

Opplevelse. Litteraturens virkning på leseren

I innledningen trakk jeg fram at erfaring og opplevelse får en større betydning i diskusjonene om kvalitet fra 1990-tallet og utover. Den vekt deltakerne i alle gruppene legger på leseropplevelsen som viktig for hva som er litterær kvalitet, tyder på at opplevelsedimensjonen ved kunstkvalitet har fått sterkere feste og legitimitet.

Med leseropplevelsen mener jeg i denne sammenhengen både det som dreier seg om litteraturens virkning og effekt på leseren og det som ligger i begrepet sentiment; autentisitet, troverdighet og anskuelse (jfr. avhandlingen s. 20-22). Samlet sett kan en se dette som en forskyvning av verdier som vektlegges når kvalitet vurderes. Her er det riktignok et poeng at dette er en utvikling som har foregått over tid og at for deler av materialet finnes det ikke et komparativt grunnlag.

I biblioteket er utviklingen mot en mer opplevelsorientert formidlingspraksis veldokumentert (Balling, 2009; Grøn, 2010; Tveit & Oterholm, 2010). Det personlige og emosjonelle uttrykket vektlegges i sterkere grad enn det nøytrale og mer institusjonelt

forankrede. Materialet fra denne bibliotekgruppa gir grunnlag for å se at den personlige diskursen er blitt en viktig del av den institusjonelle. Problemstillingen som reises med dette er samtidig stor og kompleks. For eksempel peker Grøn og Balling (2012) på at den litteraturformidlingen som foregår i biblioteket i større grad tar form av en mer «personlig end som en institusjonell relation» mellom låner og bibliotekar (s. 56). I en norsk kontekst er det i denne sammenhengen også et poeng at bibliotekenes formidling for eksempel på internett for inntil for få år siden hadde et institusjonelt og nøytralt preg og at det personlig engasjerte boktipset ble etterlyst (se Oterholm, 2016). En kan derfor se formidlingen som en pågående utvikling der verdier er i bevegelse (Tveit & Oterholm, 2010). Forskyvningen mot det personlige i formidlingen kan også tenkes å gå på bekostning av det institusjonelle.

Den vekt som legges på at kvalitetslitteratur på ulike måter skal bevege leseren emosjonelt så vel som kognitivt, samt føre leseren nærmere alvoret for i sterkere grad å kunne anskue tingen selv, er tydelige kjennetegn på kvalitet også i vurderingsutvalgenes og Rådets praksis. Litteraturen «gjør et eller annet med meg som leser. Og det er jo det den gode litteraturen skal gjøre» (FD4). Litteraturen bringer en nærmere «smertepunktene», eller den løfter deg dit det er angjeldende (FD8). Et symptomatiske utsagn for den svake litteraturen er at leserne mister interessen og blir likegyldig. Bøkene som ikke er emosjonelt/kognitivt involverende blir ikke regnet som de beste. Når Prosautvalget skiller mellom gode og halvgode bøker skaper de gode bøkene leseglede eller de evner å trekke leseren lenger inn i tekstens alvor. I Lyrikkutvalget har den beste litteraturen et «språk som gjør inntrykk» (LD3), eller det som gjør at du blir «satt ut» (LD2).

Den vekt som legges på leserens erfaring og involvering i litteraturen i vurderingsutvalgene underbygger at formelle estetiske kriterier, slik Bale hevdet i 2001, ikke uttrykker utvalget diskusjonen i sin bredde. Det var nettopp ut fra praktisk vurderingserfaring Bale ønsket å supplere vurderingsutvalgenes kriterier. Det virker slik som om det overordnede kriteriet *litterær kvalitet* åpner opp for mer enn formelle og estetisk orienterte kriterier. Kanskje kan en anta at leseropplevelsen, slik den er forstått over også var til stede i tidligere grupperes diskusjoner i vurderingsutvalgene i Kulturrådet? Ser en vurderingsutvalgenes praksis i lys av den øvrige samfunnsutviklingen kan en samtidig anta at det har vært en utvikling i retning av at den litterære opplevelsen er mer sentral for å beskrive litterær kvalitet enn tidligere.

Gitt de foregående beskrivelsene av gruppene kan en ut fra materialet si at biblioteket i større grad enn de andre er mer eksplisitt konsentrert om leseropplevelsen i sin vurdering. I materialet er dette knyttet til behovet for formidling og motsvarende begrunnelser. Det som

nyanserer dette bildet mellom gruppene er at det finnes en språklig kontakt mellom det å snakke om kunstkvalitet og det å formidle det beste: Det er i større grad knyttet til det personlige, kanskje idiosynkratiske (jfr. Hagen, 2004, s. 36). En kan si at *kvalitet* da i større grad mobiliserer leserens subjektive ressurser for å tilrettelegge for estetisk erfaring hos andre, enn å argumentere for den i et mer objektivt språk.

Kapittel 9. Bidrag, begrensninger og videre forskning

I dette avsluttende kapittelet vil jeg først kort oppsummere avhandlingens viktigste bidrag, før jeg peker på mulige begrensninger ved avhandlingen og videre forskningsbehov. Kapittelet avsluttes med en kort diskusjon av resultatenes relevans og overførbarhet.

9.1 Bidrag

Avhandlingens overordna bidrag er å se forståelsen av skjønnsutøvelse som håndverk – å gi innsikt i litterære miljøers vurderinger og refleksjoner om litterær kvalitet og verdi som ikke tidligere er undersøkt. Dette kan spesifiseres i følgende punkter:

1. Avhandlingen viser at kvalitetsvurderingens mål og hensikt er viktig for vurderingen av litterær kvalitet. Slik legger de studerte gruppenes kontekstuelle utgangspunkt føringer for deres forståelse og tilnærming til hva som er litterær kvalitet.

Kvalitetsvurderingen i de enkelte praksisene styres av hensikten. Leseren framstår som et viktig styrende hensyn for biblioteket, i Det litterære Råd forfatteren og i vurderingsutvalgene en kombinasjon av de to, som jeg har kalt kulturen. Utvikling av leser, forfatter og kultur er en sentral motivasjon for skjønnsutøvelsen i de respektive gruppene. Skjønnsutøvelsens hensikt har avgjørende betydning for å forstå/klargjøre vurderingspraksisenes ulikhet.

2. Avhandlingen får fram hvordan kvalitetsvurderingen blant deltakerne i gruppene ikke er subjektiv i betydningen tilfeldig. At vurderingen skjer i en spesifikk sammenheng virker regulerende på den enkeltes personlige utgangspunkt. Den kollektive samtalen er særlig viktig som regulerende faktor. Litterær kvalitet framstår slik som resultatet av et komplekst samspill mellom leser, kontekst og verk. Litterær kvalitet kan ikke reduseres til eller forklares ut fra de enkelte elementene.

3. Avhandlingen bidrar med å konkretisere og sette ord på hvordan den praktiske vurderingen foregår i en dialog hvor teori og praksis belyser hverandre: De praksisene som har estetisk domfellelse som primært mål benytter et annet fagspråk når de snakker om kvalitet enn den praksisen som har formidling som mål. Den personlige fortellingen blir en faglig påpekende tilnærming til å vurdere litteratur som er annerledes enn den mer drøftende. Begge ivaretar situasjonens spesifikke behov.

4. Avhandlingen viser utviklingstrekk i vurderingen av litterær kvalitet. I analysen har begreper som autentisitet, troverdighet og anskuelse bidratt til å beskrive denne utviklingen. Selv om deltakergruppene har ulike mandater og motivasjoner for sine praksiser, deler de flere kriterier for hva som oppfattes som litterær kvalitet: vesentlig for alle er at verket evner å

involvere og bevege leseren. Litteraturens virkning og opplevelseskvalitet er viktig når litterær kvalitet artikuleres i diskusjonene.

5. Avhandlingen bidrar med å se ulike praksiser som vurderer litterær kvalitet i sammenheng med hverandre. Det kan gi videre muligheter for diskusjon av kvalitetsspørsmålet mellom ulike aktører og miljøer.

9.2 Begrensninger

Materialet som er studert begrenset seg til observasjon av ett møte i hver gruppe samt oppfølgende intervjuer. Observasjon av ett møte innebærer at det kun er et visst antall verk deltakerne har vurdert og som danner grunnlag for gruppenes drøfting av litteratur og analysen av kvalitetsperspektiver og kvalitetsbegrep. Et mer omfattende materiale ville gitt vurderinger av flere og andre bøker som kanskje kunne gitt grunnlag for å formulere flere og muligens andre kvalitetsperspektiv. Samtidig relaterer deltakerne, i møtene jeg observerte, seg til tidligere møter og erfaringer og diskusjoner fra disse. Det gjør at empirien relaterer seg til flere situasjoner enn det enkelte møtet og kan sies å hvile på et mer omfattende grunnlag. Den relativt faste struktur og organisering av møtene gir også grunnlag for å anta at måten forhandlingen generelt foregår på er representert i det foreliggende materialet.

I avhandlingen er ikke alle deltakerne fra Rådet intervjuet. Intervju med flere deltakere kunne tilført andre innsikter. Likevel er det mitt inntrykk at de fem som ble intervjuet belyser sentrale synspunkter og posisjoner fra rådssamtalen.

Det vil alltid ligge en begrensning i det valgte teoretiske rammeverket. Et annet teoretisk rammeverk enn det pragmatiske kunne gitt grunnlag for å lese materialet på en annen måte. Samtidig har det pragmatiske rammeverket og de ulike teoretikernes bidrag vist seg hensiktsmessig for å analysere materialet.

9.3 Videre forskning

Flere av avhandlingens bidrag peker mot muligheter for videre forskning om praktisk litterær kvalitetsvurdering. Her vil jeg framheve noen. Avhandlingens materiale utgjøres av gruppenes praktiske skjønnsutøvelse. Ved å anvende de tre kvalitetsbegrepene særlige orientering på andre gruppers skjønnsutøvelse vil en kunne få ytterligere innsikt i litterær kvalitet og kvalitetsvurdering. En kunne få innsikt i om andre gruppers vurderingssammenhenger, eksempelvis juryers eller kritikeres, vil ha andre styrende hensikter

for sin vurdering eller om disse i hovedsak ville være lignende. Eksempelvis har ikke avhandlingen undersøkt Det litterære Råds behandling av stipendsøknader. Videre forskning ville kunne undersøke om kvalitetsvurderingen – slik det foreliggende materialet antyder – skiller seg fra det som handler om medlemsopptak.

Også anvendelsen av Sennetts ideer om håndverkeren for å studere skjønnsutøvelse kan videreutvikles og anvendes på andre lesere og andre lesergrupper (for eksempel bokhandelen). På dette punktet kunne videre forskning rette seg inn mer på tvers av kunst og kulturfeltet, men også mot organiserte grupper av ikke-profesjonelle lesere. Forskning om hvordan skjønnsmessig vurdering på andre kunst og kulturfelt foregår, ville for eksempel kunne undersøke om det å vurdere litteratur er ulikt det å vurdere for eksempel kunsthåndverk.

Til slutt vil jeg peke på muligheten for en mer internasjonal komparativ studie av skjønnsmessig vurderingspraksis. Her er for eksempel likheter og forskjeller innenfor den nordiske kulturpolitikken et interessant utgangspunkt.

9.4 Overførbarhet

I avhandlingens metodekapittel diskuterte jeg kort spørsmålet om overførbarhet. Spørsmålet er om forskningens funn gir rettleiding for hva som kan komme til å skje i en annen situasjon (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 266).

Analysene bygger på et bredt materiale innenfor ulike praktiske vurderingssituasjoner med sine likheter og forskjeller. Det omfatter mange eksempler og en bredde i informantenes beskrivelser og dilemmaer knyttet til skjønnsutøvelsen. Beskrivelsene er både relatert til den spesifikke praksisen der de gjør vurderinger og mer generelle betraktninger om litterær kvalitet og verdi. Analysene bygger også på studier av praksisenes organisering, prosedyrer, vurderingskriterier og tradisjoner. Bredden i materialet gir grunn til å tro at sentrale dilemmaer i det å skjønnsmessig kvalitetsvurdere litteratur også innenfor andre aktuelle praksiser er fanget opp.

Avhandlingen viser at vurderingens hensikt motiverer kvalitetsbegrepene. Det er sannsynlig at tilsvarende grupper med nye medlemmer som arbeider i den samme konteksten vil legge samme styrende hensyn til grunn for sin vurdering. Det er også sannsynlig at vurderingens hensikt i andre kontekster vil være vesentlig og ha betydning for hvilke kvalitetsbegrep som framstår som sentrale.

Det samsvar en finner mellom avhandlingens analyse og tidligere forskning særlig på bibliotekfeltet, men også for vurderingsutvalgene gir grunn til å anta at resultatene er gyldige. (Secher, 2006; Smidt, 2002; Bale, 2001). Mer overordnet viser også avhandlingens funn nærhet til den nordiske forskningen (se for eksempel Lindsköld, 2013). Når det gjelder Rådets praksis finnes ikke et komparativt grunnlag. Avslutningsvis kan det være grunn til å trekke inn at avhandlingen også peker på at vurderingssituasjoner er dynamiske og aldri helt like. Det gir grunn til å være forsiktig med å overføre resultatene til andre grupper som likner på dem som er undersøkt i avhandlingen. Når det gjelder bibliotekmaterialet, vil overførbarhet for eksempel avhenge av bibliotekets størrelse, lokale kultur og prioriteringer, og de lokale leserne (se for eksempel Naper, 2011).

For læreinstusjoner og i undervisningssammenhenger der en arbeider med spørsmål knyttet til praktisk vurdering av litteratur kan avhandlingen ha relevans i det avhandlingen språkliggjør taus kunnskap om kvalitet og vurdering.

Avhandlingens problemstilling handlet om skjønnsmessige kvalitetsvurderinger av skjønnlitteratur og hvordan en kan forstå forskjeller og likheter mellom ulike vurderingspraksiser. De kvalitetsperspektivene og -begrepene som er analysert fram gir sammen med forståelsen av at konteksten er styrende i vurderingen et grunnlag for bedre å kunne forstå forskjeller og likheter i ulike vurderingspraksiser. Dette er relevant for forståelsen av andre og liknende profesjonelle gruppers vurderinger av skjønnlitteratur.

Referanser

- Alexander, Thomas M. (1987). *John Dewey's theory of art, experience, and nature: The horizons of feeling*. Albany, N. Y: State University of New York.
- Andenæs, Agnes. (2000). Generalisering: Om ringvirkninger og gjenbruk av resultater fra en kvalitativ undersøkelse. I H. Haavind (Red.), *Kjønn og fortolkende metode: Metodiske muligheter i kvalitativ forskning* (s. 287-320). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Andersen, Per Thomas. (1987). Kritikk og kriterier. *Vinduet*, 41(3), 17-25.
- Andersen, Per Thomas. (2001). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andreassen, Trond. (2006). *Bok-Norge: En litteratursosiologisk oversikt* (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Anagnorisis. (2013). I J. A. Cuddon og M. A. R Habib. (Red.), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (5. Utg. s. 32). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Aristoteles. (1994-2000a). *Categories*. Hentet 20 juni 2018 fra <http://classics.mit.edu/Aristotle/categories.2.2.html>
- Aristoteles. (1994-2000b). *Poetics*. Hentet 1. august 2018 fra <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.mb.txt>
- Aristoteles. (1996). *Etikk: Et hovedverk i Aristoteles' filosofi, Den nikomakiske etikk*. Oslo: Gyldendal.
- Aristoteles. (2013). *Den nikomakiske etikk*. Oslo: Vidarforlaget.
- Atkinson, Paul, Coffey, Amanda. & Delamont, Sara. (2003). *Key Themes in Qualitative Research: Continuities and Changes*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Audunson, Ragnar A. (2001). Folkebibliotekenes rolle i en digital framtid: Publikums, politikernes og bibliotekarenes bilder. I Ragnar A. Audunson og Niels Windfeld Lund (Red.), *Det siviliserte informasjonsfunn: folkebibliotekenes rolle ved inngangen til en digital tid* (s. 206-224). Bergen: Fagbokforlaget.
- Bachelard, Gaston. (1994). *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- Baert, Patrick. (2005). *Philosophy of the social sciences: Towards pragmatism*. Cambridge: Polity.
- Bakhtin, Mikhail M. (2005). *Spørsmålet om talegenrane*. Oslo: Ariadne.
- Bale, Kjersti. (2001). Mellom kunst og kitsch: Om litterære kvalitetskriterier. I C. Lund, P. Mangset, & A. Aamodt (Red.), *Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000* (s. 128-137). Oslo: Norsk kulturråd.
- Bale, Kjersti. (2003). *Tekstens temperering: Michel de Montaignes essayistiske fremstillingsmåte*. Oslo: Pax.
- Bale, Kjersti. (2004). Tendenser i nyere norsk litteratur. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 21(3-4), 444-455. Hentet fra http://www.idunn.no/ts/nnt/2004/03-04/tendenser_i_nyere_norsk_litteratur
- Bale, Kjersti. (2009). *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax.
- Balling, Gitte. (2009). *Litterær æstetisk opplevelse: Læsning, læseoplevelser og læseundersøgelser : en diskussion af teoretiske og metodiske tilgange*. Danmarks Biblioteksskole: København.
- Barthes, Roland. (1993). *S/Z*. Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, Roland. (2001). *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland. (2003). Virkelighetseffekten. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori: En antologi* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.

- Beardsley, Monroe C. (1966). The humanities and human understanding. I T. B Stroup (Red.), *The humanities and the understanding of reality* (s.1-32). Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press
- Bell, Quentin. (1989). *Bad art*. London: Chatto & Windus.
- Bennich-Björkman, Li. (1991). *Statsstödda samhällskritiker: Författarautonomi och statsstyrning i Sverige*. Stockholm: Tidens förlag.
- Berkaak, Odd Are (2016). Kvalitet som agens. I K. O. Eliassen, & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (S. 68-84). Bergen: Fagbokforlaget.
- Bernstein, Richard J. (1991). *The new constellation: The ethical-political horizons of modernity/ postmodernity*. Cambridge: Polity Press.
- Besant, Walter & James, Henry. (1885). *The art of fiction*: Boston: Cupples, Upham.
- Bjørkås, Svein. (2001). Forvaltning av kvalitet i kunsten. I A. Aamodt, C. Lund, & P. Mangset (Red.), *Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000* (Bind 22, s. 42-54). Oslo: Norsk Kulturråd.
- Bjørkås, Svein. (2004). *Risikoner: Om kunst, makt og endring* (Bind 33). Oslo: Rådet.
- Boisvert, Raymond. D. (1998). *John Dewey: Rethinking our time*. Albany: State University of New York Press.
- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, Wayne C. (1988). *The company we keep: An ethics of fiction*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Booth, Wayne C & Walter, Jost (2006). Chicago: University of Chicago Press
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax
- Bourriaud, Nicolas. (2007). *Relasjonell estetikk* (B. Christensen-Scheel, Overs., Bind nr. 16). Oslo: Pax.
- Bredella Lothar. (1999). I W. Fluck, (Red.), *REAL Yearbook of Research in English and American Literature* (s. 227-242). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Brochmann, Georg. (1952). *Den norske forfatterforening gjennom 50 år: et bidrag til norsk åndslivs historie*. Oslo: Den norske Forleggerforening
- Brooks, Peter. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess : with a new preface*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Butter, Stella. (2009). A manifesto for positive aesthetics. (Review of: Rita Felski, *Uses of Literature*, Malden, MA/Oxford: Blackwell 2008.) I JLTonline (12.11.2009).
Hentet 8. februar 2018 fra
URL:<http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/130/424>
- Byberg, Lis. (2006). Brukeren i sentrum? – noen utviklingstrekk i folkebibliotekenes samlingsutvikling. I Å. K. Tveit (Red.), *Velge og vrake: Samlingsutvikling i folkebibliotek*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Bürger, Peter. (1984). *Theory of the avant-garde* (Bind 4). Manchester: Manchester University Press.
- Caprona, Yann C. de. (2013). *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. Oslo: Kagge.
- Christiansen, Atle. (2010). *Kritikarboka: Om litteratur, journalistikk og kvalitet* (Bind nr. 183). Bergen: Fagbokforl.
- Crick, Nathan. (2012). *Democracy & Rhetoric: John Dewey on the Arts of Becoming* [Kindle Edition]. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly & Robinson, Rick E. (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- Dahlerup, Pil. (2010). Omedvetna attityder hos en recensent. I Å. Arping & A. Nordenstam (Red.), *Genusvetenskapliga litteraturanalyser* (s. 21-28). Lund: Studentlitteratur.
- Danielsen, Anne. (2016). Nyskapende, sterkt og kompetent. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104-119). Bergen: Fagbokforlaget.
- Den norske Forfatterforening. (udatert-a). *Avtaler*. Hentet 30. juli 2018 fra <https://www.forfatterforeningen.no/avtaler>
- Den norske Forfatterforening. (udatert-b). *Stipend*. Hentet 20. juni 2018 fra <https://www.forfatterforeningen.no/stipend>
- Den norske Forfatterforening. (udatert-c). *Vedtekter*. Hentet 10. august 2016 fra <http://www.forfatterforeningen.no/vedtekter>
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (2000). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Det litterære Råd. (udatert). *Retningslinjene som Rådet bruker ved sin vurdering av litterær verdi: Rådets arbeid og litterær verdi*. Hentet 20. mai 2017 fra https://www.forfatterforeningen.no/files/om_kvalitetsvurdering.pdf
- Dewey, John. (1997). *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. New York: Free Press / Simon & Schuster.
- Dewey, John. (2008). *The later works, 1925-1953. Volume 10:1934*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dreyfus, Hubert & Dreyfus, Stuart. (1986). *Five Steps from Novice to Expert* I H. Dreyfus & S. Dreyfus *Mind over Machine*. Oxford: Blackwell.
- Ducasse, Curt John. (1944). *Art, the critics, and you*. New York: Oskar Piest.
- Egeberg, Ole. & Skjerdingsstad, Kjell Ivar (2011). *Tanken sitter i øyet*. Oslo: Novus
- Egeland, Marianne. (2015). Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen. *Edda*, 102 (03), 227-242.
- Eliassen, Knut Ove. (2016a). Innledning. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7-22). Bergen: Fagbokforlaget.
- Eliassen, Knut Ove. (2016b). Kvalitet uten innhold?: Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 183-201). Bergen: Fagbokforlaget.
- Engdahl, Horace. (1988). *Om oppmärksamheten*. Lund: Tegnérssamfundet.
- Engdahl, Horace. (1995). *Den romantiska texten*. Viborg: Albert Bonniers Förlag.
- Eriksson, Birgit. (2000). «Ikke kun teori, ikke kun æstetikk: Om dannede læsninger som utfordring til æstetisk teori. I Morten Kyndrup, Carsten Madsen (Red.), *Æstetisk Teori?* (s. 115-130). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Faarlund, Jan Terje, Lie, Svein & Vannebo, Kjell Ivar. (1997). *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Falk, Hjalmar & Torp, Alf (1991). *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat.
- Fangen, Katrine. (2010). *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Feagin S. & Maynard P. (1997). *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Federico, Annette. (2016). *Engagements with close reading [Kindle Edition]*. London: Routledge.
- Fehr, Drude von der. (1996). Den estetiske erfaringen I C. W. Lund (Red.), *Det glatte lag* (s. 97-110). Oslo: Aschehoug.
- Fehr, Drude von der. (2004). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Samlaget.
- Fehr, Drude von der. (2008). *Når kroppen tenker*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Fehr, Drude von der & Løvlie, Elisabeth. (2013). *Tro på litteratur*. Oslo: Vidarforlaget.
- Feibleman, James. (1971). Bad art I *Aesthetics II. Tulane studies in philosophy*. Vol 20. (59-73). Springer: Dordrecht.
- Feldman, Martha S. (1992). Social limits to discretion: An organizational perspective. I K. Hawkins (Red.), *The Uses of discretion*. Oxford: Clarendon press.
- Felski, Rita. (2008). *Uses of literature*. Malden, Ma: Blackwell.
- Felski, Rita. (2009). After suspicion. I *Profession*, 8, 28-35.
- Felski, Rita. (2011). "Context Stinks!". *New Literary History*, 42(4), 573-591
- Fidjestøl, Alfred. (2015a). *Eit eige rom: Norsk kulturråd 1965-2015*. Oslo: Samlaget.
- Fidjestøl, Alfred. (2015b). *Å øke sansen for kvalitet draumen bak Kulturrådet*. Hentet 10. januar 2016 fra <https://www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/a-oke-sansen-for-kvalitet>
- Finess, Mari. (2009). Innkjøpsordningene: Et historisk riss. I Monica Kaasa (Red.). *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk: ABM-skrift #58* (s. 12-17). Oslo: ABM.
- Fioretos, Aris. (1991). *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*. Stockholm: Norstedts.
- Fluck, Winfreid. (1999). Pragmatism and Aesthetic Experience. I W. Fluck, (Red.), *REAL Yearbook of Research in English and American Literature* (s. 227-242). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Folkebibliotekloven. (2014). *Lov om folkebibliotek (folkebibliotekloven)*. Hentet fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1985-12-20-108>.
- Formalisme. (2007). I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg. (Red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg., s. 70). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Forslid, Torbjörn & Steiner, Ann. (2017). Bokhandeln mellan kultur och ekonomi. I *Litterära Värdepraktiker. Aktörer, rum platser*, (s. 67-125). Göteborg: Makadam Förlag.
- Forslid, Torbjörn, Helgason, Jon, Larsson, Lisbeth, Lenemark, Christian, Ohlsson Anders, & Steiner, Ann (2013). *Höstens böcker. Litterära värdeförhandlingar*. Göteborg: Makadam Förlag.
- Fossestøl, Bjørg. (2006). Hvorfor er det vanskelig å artikulere praktisk kunnskap? I A. Røysum (Red.), *Sosialt arbeid: Refleksjoner om kunnskap og praksis*. (s. 25-36). Oslo: Fellesorganisasjonen for barnevernpedagoger, sosionomer og vernepleiere.
- Fossestøl, Bjørg. (2012). *Kunnskapsbasert praksis i sosialtjenesten: Om profesjonalitet og dømmekraft i sosialt arbeid*. Oslo: Unipub.
- Freihow, Halfdan W. (2001). *Den edle hensikt - helliger den midlene?: En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur* (Bind nr 26). Oslo: Norsk kulturråd.
- Frenander, Anders. (2005). *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Frisvold, Øivind. (1998). Betyr folkebibliotek fortsatt folkeopplysning? *Norsk tidsskrift for bibliotekforskning*, Årg 4(11), 103-115, 132-133.
- Frow, John. (2006). *Genre*. London: Routledge.
- Furniss, Tom & Bath, Michael. (1996). *Reading poetry: An introduction*. London: Prentice Hall.
- Gadamer, Hans-Georg (1970). Universaliteten i det hermeneutiske problem. *Norsk filosofisk tidsskrift* (5)3/4
- Gadamer, Hans-Georg. (2012). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (L. Holm-Hansen, Overs.). Oslo: Pax.
- Gadamer, Hans-Georg. (2013). *Truth and method* (1st paperback ed. translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. utg.). London, England: Bloomsbury Academic.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

- Greve, Anniken. (1998). *Her: Et bidrag til stedets filosofi*. Tromsø: Universitetet i Tromsø. Det samfunnsvitenskapelige fakultet.
- Grimen, Harald. & Molander, Anders. (2008). Profesjon og skjønn. I A. Molander, & L. I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (179-196). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein. (2007). *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget
- Grøgaard, Stian. (2016). Om kvalitet under reformbyråkratiet. I K. O. Eliassen, & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 53-67). Oslo: Norsk Kulturråd.
- Grøn, Rasmus. (2010). *Oplevelsens rammer: Former og rationaler i den aktuelle formidling af skønlitteratur for voksne på danske folkebiblioteker*. København: Department of Information Studies. Royal School of Library and Information Science.
- Grøn, Rasmus & Balling, Gitte. (2012). *Litteraturformidling og bibliotekaren som faglig-personlig formidlingsautoritet*. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 1(3), 51–61.
- Gullestad, Marianne. (1996). *Hverdagsfilosofier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gundersen, Dag & Halbo, Leif (2018, 28. mai). Kvalitet. I Store norske leksikon. Hentet 1. august 2018 fra <https://snl.no/kvalitet>.
- Hagen, Erik Bjerck. (2000). *Litteratur og handling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Erik Bjerck. (2004). *Litteraturkritikk: En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hamsun, Knut. (1971). Psykologisk litteratur. I T. Hamsun (Red.), *Paa turné: Tre foredrag om litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Haugen, Pernille. (2000). *Litterær mediedebatt 1998: En kamp om normer, makt og posisjoner*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Hildebrand, David. (2011). *Dewey: A Beginner's Guide [Kindle Edition]*. Oneworld Publications.
- Holm, Erling Dokk. (2002). Høy standard: Utviklingen i kvalitetsforståelser og smakspreferanser. I Svein Bjørkås (Red.), *Kulturelle kontekster: Kulturpolitikk og forskningsformidling*, bind I, (s.215-232). Oslo: Høyskoleforlaget.
- Hume, David. (1757). *Four dissertations*. [London: A. Miller](https://www.amazon.com/dp/B000APLW04).
- Hydén, Margareta. (1999). Forskningsintervju som relationell praktik. I H. Haavind (Red.), *Kjønn og fortolkende metode: Metodiske muligheter i kvalitativ forskning* (1. utg). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Hylland, Ole Marius. (2012). The rhetorics of bad quality. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 15(01), 7-25.
- Indergaard, Leikny Haga. (2009). Å tilby publikum det de ikke visste de ville ha: Målsetting for biblioteket. I M. Kaasa (Red.), *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk: ABM-skrift #58* (s. 52-57). Oslo: ABM.
- Inderlig. (2018). I *Bokmålsordboka*. Hentet 10. november fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=inderlig&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok= begge
- Innrømme (2018). I *Bokmålsordboka*. Hentet 10. november 2017 fra <https://ordbok.uib.no/INNRØMME>
- Iversen, Vidar. (2018). *Tarjei Vesaas' Debutantpris*. Hentet 29. juni 2018 fra https://snl.no/Tarjei_Vesaas'_debutantpris.
- Jakobson, Roman. (1960). Closing statements: Linguistics and poetics. I T. A. Sebeok (Red), *Style in language* (s. 350-377). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Jameson, Fredric. (2002). *A singular modernity: Essay on the ontology of the present*. London: Verso.
- Janss, Christian & Refsum, Christian. (2003). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Jefferson, Ann, Robey, David & Forgacs, David. (1986). *Modern literary theory: A comparative introduction* (2nd ed. utg.). London: Batsford.
- Jochumsen, Henrik & Hvenegaard Rasmussen, Casper. (2006). *Folkebiblioteket under forandring: Modernitet, felt og diskurs*. København: Danmarks Biblioteksforening.
- Johannessen, Kjell S. (1983). *Kunstverket som estetisk objekt: En studie av Monroe C. Beardsleys kunstfilosofi og dens positivistiske forutsetninger*. Oslo: Solum.
- Johannisson, Jenny, Sandin, Amira Sofie & Lindsköld, Linéa. (2012). Läsning av den goda boken: Litteraturpolitik som demokratipolitik. I *Läsarnas marknad, marknadens läsare: En forskningsantologi utarbetad för Litteraturutredningen*. Göteborg: Nordicom.
- Jost, Walter. (2006). Introduction by Walter Jost. I W. Jost (Red.), *The essential Wayne Booth* (s. 1-21). Chicago: University of Chicago Press.
- Judgment. (2018) I *Miriam Webster Dictionary*. Hentet 20. januar 2018 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/judgment>.
- Jørgensen, Torben Beck. (1989). Kvalitet - det unævnelige. I *Uddannelse*, 8, 535-538.
- Kaasa, Monica. (2009a). Intervju med Ottar Grepstad, leder for fagutvalget i Norsk kulturråd, 2005-2009. I M. Kaasa (Red.). *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk: ABM-skrift #58* (s. 44-50). Oslo: ABM.
- Kaasa, Monica. (2009b). Innkjøpsordningenes betydning for bibliotekene. I M. Kaasa (Red.), *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk: ABM-skrift #58* (s. 18-21). Oslo: ABM.
- Kaasa, Monica. (2009c). Innkjøpsordningene: Prinsipiell og grunnleggende informasjon om de enkelte ordningene. I M. Kaasa (Red.), *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk: ABM-skrift #58* (s. 24-35). Oslo: ABM.
- Kann Christensen, Nanna & Balling, Gitte. (2011). Literature promotion in public libraries: Between policy, profession and public management. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 14(01-02), 100-119.
- Kittang, Atle. (2009). *Diktekunstens relasjoner: Estetikk, kultur, politikk*. [Oslo]: Gyldendal.
- Kjeldsen, Jens. (2006). *Retorikk i vår tid: En innføring i moderne retorisk teori* (2. utg.). Oslo: Spartacus.
- Kjørup, Søren. (2000). *Kunstens filosofi: En indføring i æstetik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kraggerud, Egil (2009). Kassios Longinos. I *Store norske leksikon* https://snl.no/Kassios_Longinos.
- Kriterium. (2018). I *Store norske leksikon* <https://snl.no/kriterium>.
- Krogh, Thomas. (2009). *Hermeneutikk: Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kulturdepartementet. (2017). *Bibliotek*. Hentet 1. August 2017 fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/arkiv-bibliotek-og-museum/innsiktsartikler/bibliotek/id115235/>.
- Kultur- vitenskapsdepartementet. (1985-86). *Lov om folkebibliotek*. (Ot.prp. nr. 14 (1985–86). Oslo : Kultur- vitenskapsdepartementet.
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend, (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. (2011). *Interview: introduktion til et håndværk* (2. udg. utg.). København: Hans Reitzel.
- Kvale, Steinar. (2008). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Ladet. (2017). I *Bokmålsordboka*. Hentet fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+lade&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge.
- Landøy, Ane & Zetterlund, Angela. (2013). Similarities and dissimilarities among Scandinavian library leaders and managers. I P. Hernon, & N. O. Pors (Red.), *Library*

- leadership in the United States and Europe: A comparative study of academic and public libraries* (s. 93-108). Santa Barbara, Calif: Libraries Unlimited.
- Langsted, Jørn. (2000). Kvalitet i kulturpolitikk - kvalitet i kunst. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 2000(2), 6-34.
- Langsted, Jørn & Eriksson, Birgit. (2010). *Spændvidder: Om kunst og kunstpolitikk*. Århus: Klim.
- Lie, Sissel. (1988). *Sjelen har intet kjønn: Kvinner og kjærligheten i franske romaner på 1600-tallet og 1700-tallet*. Oslo: Aschehoug.
- Lie, Sissel. (1995). Hun skriver som en mann! I S. Lie, & L. Nysted (Red.), *Samtale med et svin: En antologi om litteraturkritikk* (s.186-204). Oslo: Cappelen.
- Lindseth, Anders. (2012). Being ill as an inevitable life topic: Possibilities of philosophical practice in health care and psychotherapy. *Philosophical Practice*, 7(3), 1081-1096.
- Lindsköld, Linnéa. (2013). *Betydelsen av kvalitet: En studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975-2009*. Borås: Valfrid.
- Littau, Karin. (2006). *Theories of reading: Books, bodies, and bibliomania*. Cambridge: Polity.
- Longinus, Pseudo. (1996). *Om det opphøyede i litteraturen*. Oslo: Aschehoug.
- Lytard, Jean- François. (2008). Det sublime og avantgarden (A. Øye, Overs.). I *Estetisk teori: En antologi* (s. 473-490). Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, Per, Kangas, Anita, Skot-Hansen, Dorte-Skott & Vestheim, Geir. (2008). Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), 1-5.
- Martinsen, Kari. (2005). *Samtalen, skjønnnet og evidensen*. Oslo: Akribe.
- Materialize. (2018). (2018) Hentet 20. mai 2018
<https://www.dictionnaire.com/browse/materialize>
- Melberg, Arne. (1996). Läsarplikter. I C. W. Lund (Red.), *Det Glatte lag: Tanker om litteraturkritikk*. Oslo: Aschehoug i samarbeid med Norsk litteraturkritikerlag.
- Meld. St. 16 (1968-69). (1969). *Norsk kulturfond: Innstilling om innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- Meld. St. 23 (2008-2009). (2009). *Bibliotek: Kunnskapsallmenning, møtestad og kulturarena i ei digital tid*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Meld. St. 48 (2002-2003). (2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Meld. St. 61. (1991-1992). (1992). *Kultur i tiden*. Oslo: Kulturdepartementet
- Miller, Jody & Glassner, Barry. (2011). The «inside» and the «outside»: Finding realities in interviews. I D. Silverman (Red.), *Qualitative research: Issues of theory, method and practice* (3rd. utg.) (s.125-139). Los Angeles, California: Sage.
- Moi, Toril. (2013). *Språk og oppmerksomhet*. Oslo: Aschehoug.
- Morgan, David L. (2001). Focus Group Interviewing. I (Red.), Jaber F. Gubrium & James A. Holstein. *Handbook of interview research: context & method* (141-159). Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Naper, Cecilie. (2009). Fra mangfold til enfold: Norsk litteraturpolitikk og norske lesevaner i forandring. *Nytt norsk tidsskrift*, 26 (1), 28-37.
- Naper, Cecilie. (2011). "Gjør døren høy gjør porten vid": Folkebibliotekaren og formidlingen. I R. Audunson (Red.), *Krysspeilinger* (s. 205-222). Oslo: ABM-media.
- NESH. (2016). *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Hentet fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>.
- Neumann, Iver B. (2001). *Mening, materialitet, makt: En innføring i diskursanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Nielsen, Hans Jørn (2006). *Litteratursiden.dk: Netbibliotek og litterart netmagasin*. Aalborg: Dansk Biblioteksforskning, Hentet 14. august 2015 fra www.danskbiblioteksforskning.dk/e-serie/nr.%201-hjn.pdf.
- Nielsen, Henrik Kaare. (2006). Smagskulturer, kvalitet og dannelse. I B. Eriksson, C. Jantzen, K. Hvidtfeldt Madsen & A. S. Sørensen (Red.), *Smagskulturer og formidlingsformer* (s.14-31). Århus: Klim.
- Nielsen, Henrik Kaare. (2001). *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlaget.
- Norsk kulturråd. (1989). *Årsmelding 1989*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd. (2005). *Avtale mellom Norsk kulturråd, Den norske Forleggerforening og Norsk Forleggersamband og Den norske Forfatterforening om regler for statens innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur for voksne*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd. (2012). *Avtale mellom Norsk kulturråd, Den norske Forleggerforening og Norsk Forleggersamband og Den norske Forfatterforening om regler for statens innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur for voksne*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd. (2013). *Høringssvar – NOU 2013:4 Kulturutredningen 2014*. Hentet 20. april 2018 fra https://www.regjeringen.no/contentassets/94c4bfac03354d338363bd4fd1a1662a/kulturutredningen_223_norsk_kulturrad_m.pdf.
- Norsk kulturråd. (2014, 12. desember). *Retningslinjer for innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Norsk kulturråd. (2018). *Mandat språkkonsulent*. Oslo: Norsk Kulturråd. [Upublisert.]
- Norske Kunsthåndverkere. (udatert). *Medlemskap*. Hentet 10. juli 2018 fra <http://norskekunsthandverkere.no/medlemskap>
- Norsk kulturråd. (2015). *Rapport fra vurderingsutvalget for norsk prosa 2015*. Oslo: Norsk kulturråd. [Upublisert].
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- NRK Radio. (2012). *Kulturnytt: Medlemmer i forfatterforeningen*. Hentet fra http://nl.nrk.no/podkast/aps/382/nrk_kulturnytt_2012-1217-0516_6349136144.mp3.
- O'Reilly, Karen. (2009). *Key concepts in ethnography*. Los Angeles: Sage.
- Oterholm, Knut. (2016). Folkebiblioteket og kvaliteter i litteraturen: Et formidlingsperspektiv. I K. O. Eliassen, & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 140-161). Oslo: Norsk Kulturråd.
- Oterholm, Knut & Skjerdingstad, Kjell Ivar. (2011). Å tenke kvalitet. I R. Audunson (Red.), *Krysspeilinger* (s. 37-63). Oslo: ABM-media.
- Oterholm, Knut & Skjerdingstad, Kjell Ivar. (2012). Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme: Et kroppslig perspektiv på formidling. I *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskap og Kulturformidling*, 1(3), 19-29.
- Oterholm, Knut & Skjerdingstad, Kjell Ivar (2013a). Forlagsredaktørers vurderingspraksis: Skjønnsutøvelse som håndverk. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 16(2), 106–127.
- Oterholm, Knut & Skjerdingstad, Kjell Ivar. (2013b). Mot et mindre språk: Om kvalitetsperspektiv, forlagsredaktører og samtidslitteratur. I J. K. Smidt & T. Vold (Red.), *Litteratursosiologiske perspektiv* (s.168-198). Oslo: Universitetsforlaget.
- Oterholm, Knut & Skjerdingstad, Kjell Ivar. (2015). Aktualitetens fire former og lyrikken som mulighet. I H. Ridderstrøm, & T. Vold (Red.), *Litteratur- og kulturformidling Nye analyser og perspektiver* (s. 261-288). Oslo: Pax.
- Peer, Willie van. (2008). *Quality of literature: Linguistic studies in literary evaluation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Petterson, Per. (2004). *Månen over Porten: Litterært og personlig*. Oslo: Oktober.

- Polanyi, Michael. (2000). *Den tause dimensjonen: En innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Proust, Marcel. (2000). *På sporet av den tapte tid: 7 : Den gjenfundne tid* (A.-L. Amadou, Overs., 2. utg. utg., Bind 7). Oslo: Gyldendal.
- Rheinberger, Hans-Jörg. (1997). *Towards a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford University Press
- Ringdal, Nils Johan. (1993). *Ordenes pris: Den norske forfatterforening 1893-1993*. Oslo: Aschehoug.
- Rita. (2015, 28. april). Gudbrandsdalen i stråleglans. Hentet 17. april 2016 <https://lomfolkebibliotek.blogspot.no/2015/04/>.
- Rosenblatt, Louise M. (1994). *The reader the text the poem: The transactional theory of the literary work; with a new preface and epilogue*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ross, Catherine Sheldrick. (1987). Metaphors of reading. *The Journal of Library History* 22(2), 147-163.
- Røyseng, Sigrid. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Bø: Telemarksforskning.
- Sandve, Gerd Elin Stava. (2018). Forfattere i fagforeningsstrid. *Dagsavisen*. Hentet fra <https://www.dagsavisen.no/kultur/forfattere-i-fagforeningsstrid-1.1113656>.
- Schoenbach, Alisa Marion. (2002). *Pragmatic modernism and the politics of recontextualization* (Doctoral dissertation). Virginia: University of Virginia. Department of English.
- Schoenbach, Lisi. (2012). *Pragmatic modernism*. New York: Oxford University Press.
- Secher, Claus. (2006). Litteraturformidling. I B. Eriksson, C. Jantzen, K. H. Madsen & A. S. Sørensen (Red.), *Smagskulturer og formidlingsformer* (s. 53-77). Århus: Klim.
- Se. (2017). I *Bokmålsordboka*. Hentet 10. november fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+seende&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge.
- Sennett, Richard (1977). *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.
- Sennett, Richard. (2003). *Respect in a world of inequality*. New York: W.W. Norton & Company.
- Sennett, Richard. (2008). *The craftsman*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Sennett, Richard. (2012). *Together: The rituals, pleasures and politics of cooperation*. New Haven: Yale University Press.
- Shusterman, Richard (1988). *T.S. Eliot and the philosophy of criticism*. London: Duckworth.
- Shusterman, Richard. (2000). *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Shusterman, Richard. (2001). Livskunst, levende kunst. *Samtiden*, 3, 109-115.
- Shusterman, Richard. (2005). Pragmatism: Dewey. I B. Gaut, & D. Lopes (Red.), *The Routledge companion to aesthetics* (s. 121-132). London: Routledge.
- Silverman, David. (2006). *Interpreting qualitative data: Methods for analyzing talk, text and interaction* (3rd ed. utg.). Los Angeles: Sage.
- Silverman, David. (2011). *Qualitative research: Issues of theory, method and practice*. Los Angeles, California: Sage.
- Sjablong. (2018, 10. januar). I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet fra <https://www.naob.no/ordbok/sjablong?elementRefid=53057607#53057607>.
- Sjklovskij, Viktor B. (1991). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori: en antologi* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget.

- Skap. (2018). I *Bokmålsordboka*. Hentet 10. november 2017 fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=skap&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar & Oterholm, Knut. (2016). Tempering ambiguity: The quality of the reading experience. I P. M. Rothbauer, K.I. Skjerdingsstad, L. E.F. McKechnie & K. Oterholm (Red.), *Plotting the reading experience theory, practice politics* (s. 115-130). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Skjervheim, Hans. (1996). *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- Smidt, Jofrid Karner. (2001). Bibliotekarenes smak og litteraturformidlingens normer. I R. A. Audunson & N. W. Lund (Red.), *Det siviliserte informasjonssamfunn: Folkebibliotekenes rolle ved inngangen til en digital tid* (s. 206-224). Bergen: Fagbokforlaget.
- Smidt, Jofrid Karner. (2002). *Mellom elite og publikum: Litterær smak og litteraturformidling blant bibliotekareri norske folkebibliotek*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Smidt, Jofrid Karner. (2003). Kunst er et annet sted: Rapport fra mellomsmakens selvbevisste domene. *Sosiologi i dag*, 3, 5-32.
- Smith, Dorothy E. (2005). *Institutional ethnography : a sociology for people*. Lanham, Md: AltaMira.
- Statens Kulturråd. (2018). Kulturrådet. Hentet 10. August 2018 fra <http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/litteratur/Litteraturstod/Bedomning-av-litteraturstod/>
- Sullivan, William. M. & Rosin, Matthew. S. (2008). *A new agenda for higher education: Shaping a life of the mind for practice*. San Fransisco: Jossey-Bass.
- Sundin, Olof & Johannisson, Jenny. (2005). Pragmatism, neo-pragmatism and sociocultural theory: Communicative participation as a perspective in LIS. *Journal of Documentation*, 61(1), 23-43.
- Survey. (2018). I Merriam-webster Dictionary. Hentet 20. mai 2018 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/survey>
- Svennevig, Jan. (2009). *Språklig samhandling: Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse* (2. utg.). Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen akademisk forlag.
- Thagaard, Tove. (2013). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode* (4. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Thomassen, Magdalene. (2006). *Vitenskap, kunnskap og praksis: innføring i vitenskapsfilosofi for helse- og sosialfag*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Thorhauge, Jens. (1989). Luk op for skønlitteraturen. I E. Munch-Petersen (Red.), *Litteratursociologi: En antologi* (s. 102-111). Ballerup: Bibliotekcentralen.
- Todorov, T. (1995). Kriminalromanens typologi. I A. Elgurén og A. Engelstad (Red.) *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s. 202-214 Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Toulmin, Stephen. (1990). *Cosmopolis: The hidden agenda of modernity*. New York: The Free Press.
- Trilling, Lionel. (1972). *Sincerity and authenticity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tveit, Åse Kristine & Oterholm, Knut. (2010). Verdier i bevegelse: Litteraturformidlingen, bibliotekarprofesjonen og utdanningen. *Dansk biblioteksForskning*, 6(1), 5-14.
- Tygstrup, Frederik. (2016). Kultur, kvalitet og menneskelig tid. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz, (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 23-35). Bergen: Fagbokforlaget.

- Van Riel, Rachel. (2011). *Det leservennlige biblioteket* (R. Engetrøen, Overs.). Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- Vassenden, E. (2004). *Den store overflaten*. Oslo: Cappelen Damm
- Vassenden, E. (2007): God vs. viktig?: Om forholdet mellom kvalitet og relevans i vurderingen av litteratur. *Norsklæreren*, 4, 15-23.
- Vestheim, Geir. (1997). *Fornuft, kultur og velferd: Ein historisk-sosiologisk studie av norsk folkebibliotekpolitikk*. Oslo: Samlaget.
- Vestheim, Geir. (2001). *Ni liv: Om legitimitet og overlevingssevne i innkjøpsordningane for ny norsk skjønnlitteratur* (Bind nr 25). Oslo: Norsk kulturråd.
- Wackerhausen, Steen. (1992). Teknologi, kompetence og vidensformer. *Philosophia*, 20(3-4), 81-117.
- Watt, Ian. (1972). *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin Books Cox & Wyman Ltd.
- Wibeck, Victoria. (2011). *Fokusgrupper: Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod* (2. [korrigerede] uppl. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Wilkinson, Sue (2011). Analysing focus group data. I D. Silverman (Red.), *Qualitative research: Issues of theory, method and practice* (3rd ed. utg.). Los Angeles, Calif: Sage.
- William-Olson, Magnus. (2011). *Läsningen föregår skriften: Poesins aktualitet*. Jelgavas: Ariel Litterær Kritik.
- Wilpert, Gero von. (1989). *Sachwörterbuch der literatur* (7., verb. und erw. Aufl. utg., Bind Bd. 231). Stuttgart: Kröner.

Personlig kommunikasjon

Heidi Marie Kriznik, leder i Den norske Forfatterforening.

Arne Vestbø, seksjonsleder for litteratur, kulturvern og allmenne kulturformål.

Vedlegg

Vedlegg 1 Tilrådning fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N 5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org nr. 985 321 884

Knut Oterholm
Institutt for arkiv, bibliotek- og informasjonsfag Høgskolen i Oslo og Akershus
Pilestredet 48
0167 OSLO

Vår dato: 22.01.2014

Vår ref: 36701 / 2 / IB

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 16.12.2013. All nødvendig informasjon om prosjektet forelå i sin helhet 21.01.2014. Meldingen gjelder prosjektet:

36701 *Kvalitet i praksis – studier av den profesjonelle leseren*
Behandlingsansvarlig Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig Knut Oterholm

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i melde skjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.01.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Inga Brautaset

Kontaktperson: Inga Brautaset tlf: 55 58 26 35

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontoret / District Offices
OSLO NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel. +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel. +47-73 59 19 07. kjyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel. +47-77 64 43 36. nsdmaa@svt.uit.no

Vedlegg 2 Samtykkeerklæring

Prosjektet *Kvalitet i praksis – en studie av profesjonelle lesere*. Det er et doktorgradsprosjekt ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Prosjektet handler om hvordan vurdering av litteratur skjer i praksis innenfor ulike grupper av profesjonelle lesere i Norge. Hensikten er å få kunnskap om ulike perspektiver på litterær kvalitet og hvordan denne viser seg i praksis. Et utgangspunkt for undersøkelsen er hvordan ulike grupper profesjonelle lesere veier litteraturens ulike funksjoner og verdier mot hverandre når litterær kvalitet artikuleres og bestemmes. Et viktig mål for prosjektet er å komme nærmere en forståelse av litterær kvalitet ved å studere hvordan vurdering skjer i praksis.

Prosjektet er interessert i en gruppes blikk på kvalitet, ikke enkeltindividets. Alle deltakerne i prosjektet er profesjonelle lesere som arbeider i ulike i midlertidige grupper eller fastere institusjonelle sammenhenger når de vurderer litteratur. Undersøkelsen vil ha form av observasjon, gruppeintervju og intervju. I gruppeintervjuene vil deltakerne være fra den gruppen du tilhører. Deltakelse i prosjektet medfører at du svarer på spørsmål som er knyttet til ditt arbeid som leser og profesjonell leser.

Intervjuene og observasjonen vil bli tatt opp på lydbånd. Observasjonene vil, om det gis samtykke, foregå på de enkelte gruppenes ordinære møtesteder – for eksempel i kulturrådets møtelokaler i forfatterforeningens møtelokaler og så videre. Observasjonene vil begrenses til 2- 3 møter med hver gruppe. Møtenes varighet vil tilsvare gruppens oppsatte møtetid. Der det foretas intervjuer vil disse foregå enten i Høgskolen i Oslo og Akershus sine lokaler eller om det er mer praktisk i lokaler der gruppen / deltakerne holder til.

Alle opplysninger om deg vil behandles konfidensielt, det vil si at ingen opplysninger som fremkommer i rapport og andre publikasjoner vil kunne tilbakeføres til enkeltpersoner. Doktorgradsprosjektet vil avsluttes omkring årsskiftet 2016/2017. Alle personopplysninger vil bli slettet ved prosjektets slutt.

Prosjektet gjennomføres i henhold til bestemmelsene i personopplysningsloven og er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS. Det er frivillig å delta. Selv om du velger å delta, har du rett til å trekke deg når som helst, uten begrunnelse, og be om å få slettet de opplysninger som er registrert om deg.

Stipendiat Knut Oterholm har det daglige ansvaret for prosjektet. For mer informasjon om prosjektet kan knut.oterholm@hioa.no eller på telefon 482 28 175.

Veileder vil av Prosjektet vil ha tilgang til materialet i prosjektperioden. Veileder for prosjektet er Kjell Ivar Skjerdingstad ved Høgskolen i Oslo og Akershus.

Vennlig hilsen
Knut Oterholm

Samtykkeerklæring

Jeg samtykker herved i å delta i observasjon, gruppeintervju og den individuelle intervjuundersøkelsen i prosjektet *Kvalitet i praksis – en studie av profesjonelle lesere*. Jeg er informert om alle sider ved prosjektet og er orientert om at deltakelse skjer på frivillig basis.

Sted: _____ Dato: _____ Underskrift: _____

Vedlegg 3 Temaer for intervju med bibliotekarene

Dette en spørsmålsguide som viser noen temaer for en samtale / et intervju om vurderingspraksis, litteratur og kvalitet. Utgangspunktet er deres arbeid med å vurdere litteratur. Det viktige er at vi er innom temaene ikke nødvendigvis rekkefølgen slik den er satt opp her.

- a. Alder
 - b. Kjønn
 - c. Utdanning
-
1. Kan dere beskrive deres vurderingspraksis?
 2. Hvilken rolle spiller kvalitet for deres vurdering av litteratur? Hva gjør en tekst god for dere?
 3. Hvordan finner dere fram til det dere velger å formidle?
 4. Hva tenker dere er forskjellene og likhetene mellom kvalitet og verdi i vurderingen av litteratur.
 5. Om dere skulle tenke høyt om hvordan andre profesjonelle lesere vurderer litterær kvalitet, hva ville dere si da? Det kan for eksempel være juryer, kritikere eller forfattere.
 6. I de sammenhengene dere vurderer litteratur er det stor enighet eller uenighet om hva som er en god bok?
 7. Hva ville dere si om forskjellene og likhetene mellom å lese litteratur privat og profesjonelt?
 8. Er det andre temaer dere mener er viktige for å beskrive deres vurderingspraksis og kvalitetsforståelse?

Vedlegg 4 Oppfølgingsintervju med bibliotekarene.

1. Kan du si noe om hva du legger i begrepet litterær kvalitet?
2. Hvis du skulle beskrive den beste litteraturen, hva ville du si da?
3. Hva tilfører andre i kollegiet / andre lesere din vurderingspraksis.

Vedlegg 5 Temaer for intervju med Vurderingsutvalget for lyrikk

Dette en spørsmålsguide som viser noen temaer for en samtale / et intervju om vurderingspraksis, litteratur og kvalitet. Utgangspunktet er deres arbeid med å vurdere litteratur. Det viktige er at vi er innom temaene ikke nødvendigvis rekkefølgen slik den er satt opp her.

- a. Alder
 - b. Kjønn
 - c. Utdanning
-
1. Kan dere starte med å beskrive hvordan det er å vurdere litteratur – gir det mening å snakke om vurdering gjennom begreper som praksis, erfaring, kunnskap og kriterier, eller vil dere bruke andre ord?
 2. Kan dere si noe om hva dere legger i begrepet litterær kvalitet?
 3. Rommer begrepene kvalitet og verdi noe forskjellig, eller har de samme betydning i deres vurderingspraksis.
 4. Med utgangspunkt i at lesning er en individuell og som regel privat aktivitet, kan dere beskrive prosessen fra individuell lesning til kollektiv samtale og vurdering? Kan dere i forlengelsen av dette si noe om forskjellene og likhetene mellom å lese litteratur privat og profesjonelt?
 5. Dere kommer fra ulike ståsteder eller profesjoner i litteraturfeltet – hvordan preger det deres møter og vurderinger? Hva tilfører diskusjonene / samtalene dere har i lyrikkutvalget deres vurderinger og forståelse av kvalitet?
 6. Om dere skulle tenke høyt om hvordan andre grupper av profesjonelle lesere vurderer, forstår og tenker omkring kvalitet, hva vil dere si da? Det kan for eksempel være juryer, kritikere bibliotekarer eller andre.
 7. Hva tenker dere er styrende for deres vurderingspraksis i lyrikkutvalget. Hva er god skjønnsutøvelse for dere i denne sammenhengen?
 8. Er det andre temaer dere mener er viktige for å beskrive deres vurderingspraksis og kvalitetsforståelse?

Vedlegg 6 Temaer for intervju med Vurderingsutvalget for prosa

Dette en spørsmålsguide som viser noen temaer for en samtale / et intervju om vurderingspraksis, litteratur og kvalitet. Utgangspunktet er deres arbeid med å vurdere litteratur. Det viktige er at vi er innom temaene ikke nødvendigvis rekkefølgen slik den er satt opp her.

- a. Alder
 - b. Kjønn
 - c. Utdanning
-
1. Kan dere starte med å beskrive det å vurdere litteratur – gir det mening å snakke om det gjennom begreper som praksis, erfaring og kunnskap eller kriterier, eller vil dere bruke andre ord?
 2. Kan dere si noe om hva dere legger i begrepet litterær kvalitet? Hva gjør en tekst god for dere?
 3. Rommer begrepene kvalitet og verdi noe forskjellig, eller har de samme betydning i deres vurderingspraksis.
 4. Med utgangspunkt i at lesning er en individuell og som regel privat aktivitet, kan dere beskrive prosessen fra individuell lesning til kollektiv samtale og vurdering av litteratur? Om dere i forlengelsen av dette kan si noe om forskjellene og likhetene mellom å lese litteratur privat og profesjonelt?
 5. Dere kommer fra ulike ståsteder eller profesjoner i litteraturfeltet – hvordan preger det deres møter og vurderinger? Hva tilfører diskusjonene / samtalene dere har i prosautvalget deres lesninger, vurderinger og forståelse av kvalitet?
 6. Om dere skulle tenke høyt om hvordan andre grupper eller kollektiver av profesjonelle lesere vurderer, forstår og tenker om kvalitet hva vil dere si da? Det kan for eksempel være juryer, kritikere, bibliotekarer ellere andre.
 7. Hva tenker dere er styrende for deres vurderingspraksis i lyrikkutvalget. Hva er god skjønnsutøvelse for dere i denne sammenhengen?
 8. Er det andre temaer dere mener er viktige for å beskrive deres vurderingspraksis og kvalitetsforståelse?

Vedlegg 7 Temaer for intervju med medlemmer i Det litterære Råd

Dette en spørsmålsguide som viser noen temaer for en samtale / et intervju om vurderingspraksis, litteratur og kvalitet. Utgangspunktet er deres arbeid med å vurdere litteratur. Det viktige er at vi er innom temaene ikke nødvendigvis rekkefølgen slik den er satt opp her.

- a. Alder
 - b. Kjønn
 - c. Utdanning
-
1. Kan du starte med å beskrive det å vurdere litteratur – gir det mening å snakke om vurdering gjennom begreper som praksis, erfaring og kunnskap eller vil du bruke andre ord?
 2. Kan du si noe om hva du legger i begrepet litterær kvalitet? Hva gjør en tekst god for deg?
 3. Hva tenker du er forskjellene og likhetene mellom kvalitet og verdi når det gjelder litteratur? Er det noen forskjell på disse to begrepene?
 4. Med utgangspunkt i at lesning er en individuell og som regel privat aktivitet, kan du beskrive prosessen fra individuell lesning til kollektiv samtale og vurdering av litteratur? Er det mulig i forlengelsen av dette å si noe om forskjellene og likhetene mellom å lese litteratur privat og profesjonelt?
 5. Dere er ulike forfattere. Hvordan preger det deres møter og vurderinger? Hvordan preger det at dere er forfattere og at dere sitter i det litterære råd deres vurderingspraksis? Hva tilfører diskusjonene / samtalene (det at dere er et kollektiv) dere har i Rådet deres lesninger, vurderinger og forståelse av kvalitet?
 6. Om du skulle tenke høyt om hvordan andre grupper eller kollektiver av profesjonelle lesere vurderer, forstår og tenker om kvalitet hva vil du si da? Det kan for eksempel være juryer, kritikere, bibliotekarer, eller andre
 7. Hva er god skjønnsutøvelse for deg i denne sammenhengen? Hvilken funksjon har for eksempel de kriteriene dere har i Rådet.
 8. Er det andre temaer du mener er viktige for å beskrive deres vurderingspraksis og kvalitetsforståelse?