

# Forlagsredaktørers vurderingspraksis. Skjønnsutøvelse som håndverk

Knut Oterholm og Kjell Ivar Skjerdingsstad  
Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag  
Høgskolen i Oslo og Akershus  
Pilestredet 48  
0167 Oslo

[Knut.Oterholm@hioa.no](mailto:Knut.Oterholm@hioa.no)

[kjell-ivar.skjerdingsstad@hioa.no](mailto:kjell-ivar.skjerdingsstad@hioa.no)

## Abstract

The editor as a craftsman — on aesthetical judgment as practice.

In this article, we explore how quality assessment takes place in practice. Based on in-depth interviews with editors working with contemporary literature in major Norwegian publishing houses, we show how judgment may be understood in terms of a craft. We argue that as craftsmen (Sennett, 2008) these editors work with three reading strategies. Firstly, reading for a standard establishing criteria that bind and hold a material together, secondly, reading cautiously for metaphors directed towards articulating the (non-verbal, tacit) experience and thirdly, reading with a belief that is hesitant, uncertain and exploring. Thus we formulate an understanding of literary quality which both recognizes the subjective as a non-random requisite and the need for an objective basis – an understanding of *how* judgment and assessment is practiced.

## Key words

The literary institution, contemporary literature, literary quality, aesthetical assessment, craftsmanship.

Vurderinger av estetisk eller litterær kvalitet vil alltid kunne avfeies med at de er subjektive. Henvisning til universelle estetiske standarder kan motsvarende imøtegås ved å vise til at smaken er individuell eller betinget av sosiokulturell bakgrunn (Feagin & Maynard, 1997, s. 339–441). Samtidig oppfattes vurderinger av litterær kvalitet i praksis som både nødvendige

og meningsfulle (Hagen, 2004). I denne artikkelen undersøker vi nettopp kvalitetsvurderinger i praksis gjennom hvordan forlagsredaktører arbeider med å utvikle kvalitet i møte med manus og forfatter som et praktisk håndverk (Sennett, 2008). Som håndverkere arbeider redaktørene med og mellom tre verktøy eller lesestrategier – kriterier som holder fast, utprøvende metaforer og en tro basert på tvilrådighet. På denne måten formulerer vi på bakgrunn av dybdeintervjuer med forlagsredaktører en forståelse av litterær kvalitet og utøvelse av skjønn som både anerkjenner vurderingens subjektive komponent som ikke-tilfeldig og nødvendigheten av en objektiv forankring.

## Humes mellomposisjon og behovet for ulike språk

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, er det også visse kvaliteter i verket som generer dem. Og selv om Hume for å finne et universelt grunnlag for estetisk dømmekraft befinner seg i dette paradokset, holder han også fast på at det er i selve forholdet mellom verket og subjektet, i «[t]he relation, which nature has placed between the form and the sentiment», at «the catholic and universal beauty» (# 10) kan lokaliseres. Humes paradoks er kun et paradoks om man insisterer på å lokalisere skjønnhet eller kvalitet i den ene eller den andre av de involverte instansene, og ikke aksepterer at det er i selve forbindelsen det skjer. Humes mellomposisjon tydeliggjør vårt utgangspunkt i denne artikkelen: Det er i den konsentrerte sammenhengen *mellom* verk og leser at bedømmelse av litterær kvalitet foregår.

Hvilken posisjon man mer eller mindre rendyrket og uttalt inntar, har følger for hvordan vurderingen artikuleres (Feagin & Maynard, 1997, s. 339). De som heller mot et objektiverende syn (for eksempel Beardsley, 1958) vil lettere kunne «give reasons as logical support for a value judgment» (Feagin & Maynard, 1997, s. 339) fordi kunstverkets ontologiske status samsvarer med det argumenterende språkets epistemologi: Likesom kunstverket anses å være en avgrenset om enn kompleks enhet, forutsettes det at språket kan gripe om og forstå kunstverket. Subjektive posisjoner vil derimot ha problemer med å gjøre rede for verkets beskaffenhet, fordi det ikke er verkene som skiller seg fra hverandre, men

vurderingene av dem. Som eksempel på en subjektivistisk posisjon viser Feagin og Maynard (1997, s. 339) til Curt Ducasse.

The great difference between the judgment of goodness and badness passed by a trained critic and those passed by the ordinary, unsophisticated consumer of art is that the critic traces his evaluation of the object he is judging to the specific features that make it for him predominately pleasing or displeasing; whereas the unsophisticated amateur of art is pleased or displeased by the given object without knowing which, in particular, are the features that cause the pleasure or displeasure he finds in it. That is, the ordinary amateur's judgment is wholesale, unanalytical; that of the critic, detailed, analytical. (Ducasse, [1944] 1997, s. 343)

00

I Ducasse sitt svar på spørsmålet om hvordan vi kan vurdere kunst og litteratur, tydeliggjøres det hvor viktig selve artikuleringen av vurderingen er uansett posisjon. For oss er det mest interessante her at Ducasse på samme tid som han lokaliserer den estetiske dømmekraften i det følelsesmessige, har så stor tillit til at språket kan redegjøre for hva som avstedkommer de estetiske reaksjonene i det som nærmest fortøner seg som et årsak–virkningsforhold. Hans subjektive estetiske posisjon synes i dette lyset å være uforenlig med det språksyn han forfekter. Det han slik sett eksemplifiserer er at vurderinger av kvalitet i kunst og litteratur ikke kan forstås uavhengig av språket de kommer til uttrykk gjennom. Å vurdere estetiske uttrykk er et spørsmål om artikulering, samtidig som estetiske uttrykk har noe ved seg som allerede Hume viser at språket kanskje ikke har umiddelbar adgang til – estetikken tilhører det sanselige, affektive, kroppslige, ubestemmelige.

For aktører i litteraturfeltet er bedømming av kunst og litteratur å utøve et faglig skjønn. Ordet skjønn betyr «dømmekraft; forstand, omdømme, vett; vurdering». Men begrepet har også en praktisk komponent i betydningen å 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 skjønnen har en subjektiv komponent, er det begrunnet i et kollektiv som gjennom erfaring, utdanning og dokumenterte kvalifikasjoner har fått et mandat til å avgjøre. Å utøve et faglig skjønn er basert på kunnskap og at man kan veie ulike sider ved en sak. I det ligger også at skjønnen først viser seg i et praktisk og prosessuelt arbeid. I den grad å utøve skjønn er å vurdere kvalitet må det kunne undersøkes som et håndverk (Sennett, 2008).

Kritikere, bibliotekarer eller forlagsredaktører utøver faglige skjønn innenfor visse institusjonelle rammer. Vi har intervjuet åtte redaktører i like mange forskjellige forlag.<sup>1</sup> Alle arbeider med utgivelser av det vi kan karakterisere som kvalitets- eller samtidslitteratur.<sup>2</sup> Flere arbeider også (eller har arbeidet) med utgivelser av kriminalromaner, barnelitteratur og litteratur i andre sjangre. Bakgrunnen for intervjuene har imidlertid vært samtidslitteraturen. At rammebetingelser som tidspress, kommersielt trykk eller organisatoriske føringer foruten oppgaver knyttet til produksjon og samordning internt og eksternt i forlaget er viktig for redaktørarbeidet, er dokumentert tidligere (Kirkaune og Nordlie, 2007, s. 29, 30) og fremgår også av vårt materiale (Oterholm og Skjerdingsstad, unpubl.). I hovedsak synes studier av forlags eller redaktørers vurderinger og forståelse av kvalitet likevel i liten grad å berøre hvordan det konkrete vurderingsarbeidet foregår i et samspill mellom redaktør, tekst og forfatter. Heller enn å være opptatt av *hvilke* kriterier, verdier, normer eller kvalitetsforståelser som anvendes, vil vi nærme oss forutsetningene for vurderingene: *hvordan* skjønn utøves og dommer om litterær kvalitet felles i et praktisk arbeid.

Intervjuene vi gjorde var avtalt som samtaler om kvalitet – det har selvsagt også lagt føringer for hva og hvordan samtalen har løpt og redaktørene har ordlagt seg. Det er derfor ikke overaskende at de *er* opptatt av kvalitet. «Hele tiden, hele tiden. Det er bare det vi jobber med. Det er det vi tenker på hele tiden, og det er det vi leser for, det er det det handler om. Vårt liv og vår dag og alt» (A)<sup>3</sup>. «Vi snakker om det hele tiden synes jeg. Vi bærer det med oss under huden» (B). Når redaktørene gjennomgående hevder at redaksjonen er suveren i sin vurdering og at kvalitet betyr alt, så kan det selvsagt problematiseres. Forlag er markedsaktører som lever av at noen velger å bruke penger på bøker. Det vil måtte innvirke på vurderingen. Man behøver imidlertid ikke se dette som en motsetning. Det «kommersielle» kan også formuleres som at en bok ikke blir til før den leses. I enhver vurdering av kvalitet som har utgivelse som

---

<sup>1</sup> Et metodisk problem ved vår undersøkelse i så måte, er at vi ikke følger redaktørene i deres hverdag slik de faktisk leser manus eller bøker og samtaler med sine forfattere, men de tilganger vi får gjennom intervjuene.

<sup>2</sup> De redaktørene vi har snakket med utgir alle litteratur som er aktuell for Norsk kulturråds innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur. De fleste arbeider eller har arbeidet med oversatt skjønnlitteratur. Hanne Ørstavik, Kjartan Fløgstad, Kjell Askildsen, Jørn Sværen, Tina Åmodt og Vigdis Hjorth er eksempler på noen av de norske navnene som er kommet opp og blitt diskutert innenfor disse rammene, mens Dave Eggers og framfor noe Alice Munro er tilsvarende oversatte. Forholdet mellom det som utgis på etablerte forlag og en undergrunn diskuteres kort (på poesens område) av Eirik Vassenden. Vassenden er kritisk til forestillingen om at poesien i Norge er delt mellom «[e]n smal institusjonalisert poesi og en stor undergrunn; mange små forlag» der den smale litteraturen utgis og distribueres i undergrunnen (Vassenden, 2004 s. 65–67, og Norheim, 2012 s. 12–13). I norsk sammenheng er samtidslitteratur et «nyord [...] 30–40 år gammelt, og oftest betyr det vel helst nåtidslitteratur, det vi si litteratur som er utkommet helt nylig» (Karlsen, 2012, s. 63–64). For videre diskusjon av begrepet, se Vassenden, 2007a.

<sup>3</sup> Selv om vi her leser intervjuene som en samlet tekst skiller informantene med betegnelsene A til H.

mål vil lesbarhet/salgbarhet måtte inngå. I denne sammenhengen spør vi da heller ikke i hvilken grad redaktørene jobber med kvalitet, men etter hvordan de gjør det når de faktisk gjør det. Selv om manusarbeid og forfatterkontakt får mindre tid, eller pushes i retning økt salgbarhet, vil redaktørene fortsatt vurdere ved å skjelle til kvalitet.

Begrepet kvalitet blir første gang diskutert av Aristoteles i *Kategoriene* (1999–2000). Her defineres kategorien kvalitet i forhold til relasjoner, kvantitet og substans. Det særegne med kvalitet er at det er kun med hensyn til kvalitet at forskjell kan bestemmes.<sup>4</sup> Hos Aristoteles har begrepet en klar og avgrenset betydning i overensstemmelse med det senere latinske *qualitas* –«hvordan, hva slags» (Kvalitet 2011). Kvalitet kan således defineres som tings måte å være på, av hvilken art de 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). I samtalen om litteratur har begrepet tatt med seg denne grunnleggende fastheten, samtidig som det har vist seg åpent og ubestemmelig i den grad at selve åpenheten er blitt forstått som en del av begrepet (Gallie, i Vassenden 2007, s. 18). Denne tvetydigheten har det også i hverdagspråket. På den ene siden handler kvalitet om en iboende stofflighet, på den andre har det også her en normativ funksjon (hvor noe vurderes som godt eller ikke godt, bedre enn eller best) som forutsetter en sammenligning med noe annet – og ikke uten videre kan atskilles fra en deskriptiv betydning. Spørsmålet om hva noe er, bærer i seg kimen til om dette noe er godt nok i henhold til den situasjon og tilhørende funksjon eller intensjon som spørsmålet springer ut av. Motsvarende kan ikke spørsmålet om hvorvidt noe er godt besvares overbevisende uten i sammenligning med noe annet og med utgangspunkt i av hva slag eller art det er.

## **Skjønnsutøvelse som håndverk**

Redaktørens dilemma er å se kvaliteter de ikke kjenner. For redaktørene arbeider strengt tatt ikke med samtidslitteratur, men med det uferdige som først og fremst tilhører framtiden som *mulig* samtidslitteratur. Deres emne er manus, ikke bøker. De jobber med og mot utgivelser som ennå ikke er innlemmet i litteraturens offentlige kretsløp. «Men å jobbe med samtidslitteratur, er å jobbe med ting som ikke er kanonisert, ikke bare samtid, men også ting som er in the making. Det krever at man leser grundigere og at man er litt mer ..., man må være litt modig, om man skal prøve å utgi noe bra» (E). En implikasjon av forskyvningen fra

---

<sup>4</sup> For en nærmere redegjørelse for kvalitetsbegrepet, se for eksempel Oterholm og Skjerdingsstad 2011.

samtid til framtid er at i et verk som er «in the making», «en tekst som ikke er skrevet» (B), er det *noe* som avgjør om en skal jobbe (lese) videre med det. Spørsmålet er hva dette noe er og hvordan man forholder seg for å fornemme det, for å konsentrere oppmerksomheten slik at det blir tydeligere og for å artikulere det så presist som mulig overfor forfatteren.

En utfordring i så måte er å lese teksten på dens egne premisser. «Og det er søren ikke så lett å finne ut hva som er litterær kvalitet, og så er det da at det hele tiden skal leses på teksten sine egne premisser, det er det blitt nesten en klisjé å si, men det er veldig sant» (B)<sup>5</sup>.

Betydningen av å lese på tekstens premisser blir likevel indirekte presisert: «Hvis du er en noenlunde god leser, så kan du på et eller annet tidspunkt på et eller annet vis avlese hva slags grammatikk den teksten har, legger til grunn, – hvis man kan bruke en sånn metafor. Og det er det eneste du har å gå etter. Du kan faktisk ikke gå etter ideer du hadde på forhånd om hva som skal til for at en bok er god. For de gjelds ikke der» (C). Å avlese tekstens grammatikk dreier seg ikke bare om å lese teksten, men om å stille seg spørsmålet: «Hva er det dette mennesket vil skrive? Hva er dette for en slags bok?» (B) Det særegne for redaktørene er at spørsmålet ikke bare stilles til teksten, men til forfatteren òg. For redaktøren kan teksten heller ikke i dette lyset være fullt ut autonom. Det handler ikke bare om å følge språket, men om å kunne avlese hvorvidt den som har skrevet er i stand til å arbeide teksten fram til utgivelse. Kan forfatteren gjøre det teksten legger opp til? Redaktøren arbeider i rommet mellom forfatteren, teksten og ham selv –med henblikk på kanon og litteraturhistorien, samtidslitteraturen og samtiden, den litterære institusjonen og det øvrige kultur(politiske) feltet.

Dette viser hvordan arbeidet mot bedre kvalitet fordrer en fleksibel holdning og en særlig evne til å kunne arbeide praktisk. På den ene siden handler dette om å kunne håndtere de institusjonelle rammevilkårene (Kirkaune og Nordlie, 2007), men også om at det å vurdere litteratur oppfattes som et praktisk arbeid<sup>6</sup>: «Det er jo veldig praktisk arbeid, det å være redaktør. Man skulle kanskje tro at det var mer teoretisk, utenfra sett. Du jobber med litteratur. Du er med på å forme litteratur, du er med på å initiere forfatterskap, men i det store

---

<sup>5</sup> Vassenden skriver i *Den store overflaten* at kanskje forstår ikke kritikken den nye litteraturen, noe han mener blant annet henger sammen med «en grundig problematisering (og i noen grad avvisning) av tanken om at kunstnerisk kvalitet kan måles objektivt». (Vassenden, 2004, s. 65)

<sup>6</sup> Kjersti Bale peker i «Mellom kunst og kitsch – om litterær kvalitets vurdering» på det samme: vurdering er en konkret *praksis* innenfor en kontekst (Bale, 2001, s. 130).

og hele så er det veldig praktisk arbeid» (G). Redaktørens oppgave er å få øye på, ivareta og formidle til forfatteren det som skal til for at teksten skal kunne formes videre og bidra til å danne et forfatterskap. Det sentrale er å spørre om det er noe å jobbe videre med og om hvordan det kan gjøres (F). I intervjuene med oss kommer det gjennomgående fram at redaktørene heller snakker om konkrete tekster enn om verdi og smak – eller kvalitet for den del. Litterær kvalitet og vurdering viser seg gjennom det praktiske. Praktisk kunnskap kan vi med Sullivan og Rosin definere i motsetning til en utelukkende 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)

Selv om perspektivet her er uttalt pedagogisk, så illustrerer det også hvordan redaktører oppfatter sitt arbeid som praktisk i den forstand at de, selvsagt gjennom teoretiske kvalifikasjoner, er i stand til å arbeide med forfatteren og hans materiale slik at det på sine premisser gir bedre mening og synes tydeligere organisert også for forfatteren som skal bearbeide det videre. Redaktørens skjønnsutøvelse kan vi tentativt forstå som spent ut mellom en generell idé om litterær kvalitet og det enkelte verkets karakteristika, mellom bevissthet om egen subjektiv smak og om at det finnes objektive kriterier (Hume), mellom egen kunnskap om kanon, samtid og kvalitet og visshet om at man *kan* være uvitende også om det vesentligste i en litterær tekst, mellom fornemmelse for at noe er mer eller mindre godt og en evne til å artikulere det fyllestgjørende i språket.

Vi forstår skjønn som et håndverk i Marx' betydning av en skapende handling der arbeideren og produktet gjensidig omformer hverandre (Sennett, 2008, s. 29) og der teori og praksis gjennomgående involverer hverandre. For redaktøren gjelder dette i dobbel forstand. Han omformer en tekst forfatteren er en del av, både teksten og forfatteren kan da i sin tur virke omformende tilbake på det han er og gjør. Motsvarende vil forfatteren – i hvert fall om redaktøren lykkes – omforme manuset og se det (bli) annerledes gjennom hans spørsmål og kommentarer. Når vi med Richard Sennett forstår redaktørene som håndverkere, er det med utgangspunkt i at de jobber med mål for øye som ikke er utvendige. De drives av å ville gjøre et arbeid så godt som mulig for dets egen del nettopp på dets egne premisser: En drift mot å oppfylle arbeidets bestemmelser slik det er nedfelt i materialets art så vel som dets formål. Håndverkerens arbeid/ blikk/språk veksler således ifølge Sennett mellom tre ulike modi eller «dimensions»: ferdigheter (skills), forpliktelse (commitment) og dømmekraft (judgement)

(2008, s. 9). Det er ikke her snakk om faser i arbeidet, men om aspekter som kun analytisk kan skilles fra hverandre – perspektiver håndverkeren kontinuerlig veksler mellom for å avmåle ulike sider ved arbeidet. Felles for de tre dimensjonene er at 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). Og selv om Sennett i *The Craftsman* forholder seg noe uklart til de tre dimensjonene – det er nødvendige konsekvenser av at de i praksis overleirer hverandre – gir de en anvendelig referanseramme for også å forstå redaktørene som håndverkere.

## **Ferdigheter. Kriterier**

Mens forfatterens oppgave er å dyrke fram det særegne og unike, vil redaktørens idet han eller hun arbeider innenfor denne dimensjonen av håndverket, være å føre det tilbake til det allmenne og sørge for at hun gjør det i overensstemmelse med litterære *standarder*. Når flere av redaktørene snakker om en standard, kan det forstås som et verktøy for å håndtere dette. «Veldig mange av de manusene som kommer inn reflekterer nok at de som skriver ikke leser litteratur [...] Så de vet på en måte ikke hvor standarden ligger, de vet ikke hva det er, de har noe på hjertet og tror det holder med det.» (H). Her forbinder redaktøren standarden med å kjenne til annen litteratur. Samtidig konkretiseres ikke dette verken til noen spesifikk kanon, til trekk ved samtidslitteraturen eller for den del til en mer spesifikk estetikk. Prinsipielt kunne standarden (for eksempel) på Harold Blooms vis (1996) vært konkretisert til forestillingen om en normativ kanon. Slik det framstår her er det imidlertid ikke standardens art som viser seg vesentlig, men *at* den eksisterer i kraft av å gi et sammenligningsgrunnlag.

Idet Sennett beskriver håndverket som *ferdigheter*, så handler det om å vite hvordan man behandler et materiale i henhold til hva man vil med det. Her er vi opptatt av hvordan redaktøren arbeider med manus – og med forfattere, som nesten blir å regne som et av de verktøy redaktøren har til rådighet og behersker. Sennett framhever at «craftmanship focuses on objective standards, on the thing in itself» (2008, s. 9). Overført til vår sammenheng betyr ferdigheter å ha kunnskap om kanon, om samtidslitteratur og om litteraturfaglige perspektiver for å kunne nærme seg et grep om manuset «som en ting» og å ha noe å sammenligne med. Et litterært manus er imidlertid selvsagt bare i begrenset grad en slik ting i seg selv. I det minste siden klassisismens regelestetikk finnes ingen entydig objektiv standard som et litterært eller estetisk verk kan måles opp eller arbeides fram mot.



Men selv om det entydige bildet av manuset – i henhold til et syn på den litterære tekstens ontologiske status som uavklarbar – er umulig eller i det minste vanskelig, så avhenger bedømmelsen likevel av at det litterære på en eller annen måte forsøkes fastholdt.

Både tanken og arbeidet behøver en forankring i *noe*, i «a tangible reality» (Sennett, 2008, s. 21). Vår hypotese er at redaktørene anvender kriterier for å gi tanken eller vurderingen et slikt feste. Kriteriene fungerer *objektiverende* og gir vurderingen et holdepunkt i noe håndgripelig. Gjennom mer eller mindre eksplisitt å aktivere kunnskaper om litteratur (i form av kriterier) kan de omdanne manusmaterialet slik at det blir mulig å se om det kan bli litteratur. En slik forankring er, slik vi tolker dette materialet, nødvendig, men ikke tilstrekkelig, for å kunne utøve et godt skjønn.

I dagligtalen så vel som i redaktørspåket er kriterier mer spesifikke uttrykk for en standard. Ordet kriterier signaliserer holdepunkter i arbeidet. «Mens smak og verdier er ustabile begreper det er vanskelig å arbeide konkret med, så er kriterier noe du kan gå inn i teksten og påvise» (A). Kriterier brukes altså som ledd i en konkretiserende eller fastholdende strategi hvor nettopp ustabile og bevegelige fasetter av kvalitet forsøkes grepet. «Ja, altså kvalitetskriterier vil jeg si at er noe du kan argumentere rasjonelt for. Du kan vise det konkret. Det har et argumentativt vitenskapelig grunnlag» (A). Kriteriene synes å fungere som hjelpemidler for at arbeidet med litteraturen kan bli *mer* objektivt. Ordets etymologi tydeliggjør således dets funksjon i denne sammenhengen. Det greske *kriterion* betegner «skjelnemerke», «kjennetegn, ting som gir grunnlag for bedømmelse» (SNL) eller «holdepunkt» (BM). Kriteriene er verktøy som bidrar til å kunne kjenne igjen det en fra før vet er godt under forutsetning av at det som stemmer helt overens med kriteriene likevel ikke er godt nok.

Eksempler på ord som brukes for å påvise slike stabiliserende kriterier er «karakteren bærer», «originalitet», «konsistens», «troverdighet», «presisjon», «nyansering», «levende bilder», «klarhet», «kompleksitet», «vendinger», «underliggjøring», «ambivalens», «uvisshet». Motsvarende ses mangel på kvalitet som «det sentimentale», «forterpede», «kjedelige», «flatt», «refererende», «det abstrakte», «terapeutiske», «fiksfakserier» eller «trivielt språk». Likesom et sett av kriterier både hver for seg og som her (tilfeldig) listet opp har noe statisk ved seg, så legger også en videre kartlegging eller kategorisering på grunnlag av kriterier

føringer mot å se stillstand – en stillstand som kanskje motsier kvalitetsfenomenets grunnleggende bevegelighet. Samtidig ser vi også at kriterier i seg selv kan peke mot bevegelse eller uorden, som for eksempel «ambivalens» gjør. Likevel vil vi hevde at de grunnleggende sett fungerer objektiverende og stabiliserende. De setter fingeren på noe. Igjen er poenget at vi ikke er ute etter hva kriteriene viser til, men hva de gjør og hvordan: De bidrar til å gjøre manuset, teksten, litteraturen håndterlig ved å gi det/den (en fiktiv) materialitet.

Her skal vi gripe fatt i et knippe kriterier som illustrerer deres funksjon. De er videre valgt ut fordi de framstår som vesentlige gjennom betoningen de har fått i forskjellige intervjuer og ved at de refereres til av flere informanter. Selv om vi ikke primært er ute etter å kartlegge kriteriene i materialet, skal vi likevel ta utgangspunkt i en tentativ kategorisering i tre grupper. Den første er språklige, den andre estetiske mens en tredje inneholder et forskjelligarta spekter som trekker veksel på litteraturens forhold til andre kontekster – på andre nivåer enn det språklige respektive estetiske. Den første gruppen av kriterier handler om hvorvidt språket er i orden. «Er det en roman som vi er interessert i å ha? Og bærer språket i tilfelle vi vil ha den. Og veldig ofte gjør det jo ikke det. Det er ofte det. Språket som ikke funker. Hva er det som gjør at språket ikke funker?» (B) Det vesentlige spørsmålet her er hvorvidt forfatteren behersker det materialet han arbeider med. Vi har utskilt to aspekter ved hvorvidt språket fungerer. Det første kan vi betegne *retorisk effektivitet*. Forfatteren må mestre håndverket det er å skrive. Mer presist betyr dette at de språklige ressursene må være økonomisk forvaltet til en balanse mellom effektivitet og presisjon. «Redaktøren ønsker svært ofte at forfatteren skal være klarere [...] Mens forfatteren ikke vil være overtydelig» (A). Dette dilemmaet foreslås det at kan utlignes gjennom *nyansering*:

Du kan leve deg inn i den opplevelsen det er å oppleve din fars overgrep på den måten. Samtidig skjønner du at dette må ha hendt for lenge siden. Fordi det har en så sterk evne til nettopp å nyansere. Det gjør også veldig sterkt inntrykk å se faren ikke bare som morens morder, men som en person som hadde en sårbarhet selvfølgelig, men også sider som viste ham som et menneske som fortjente at noen var glad i ham (D).

Nyansering handler om å balansere mellom det knappe og det nødvendige, men avhenger også av evnen til å lese ut en intensjon (fange den opp). Tekstens evne til å utsi noe «sant» eller troverdig henger på nyanseringene. Samtidig problematiserer nyanseringene grensene mellom retorisk effektivitet og et språklig ideal om det presise på bekostning av det overflødige.

Et annet kriterium for språklig kvalitet er *poetisk ladning*. En av redaktørene formulerer det som at «[e]n kan ha en kort setning, og ordene er jo helt vanlige [...], men den er ladet på en måte som du gjenkjenner med en gang [...] det er der det skjer» (C). Det kan handle om at noe stikker ut, at språket gir seg til kjenne som språk (rytme, musikalitet, etc.) i en poetiserende funksjon. (Jakobsson, 1960; Barthes, 2001). Språket materialiserer seg, ord og bokstaver peker ikke bare på en referanse eller sier *der*.

[Kvalitet] kan bli formulert på ting som har med karakterbygging å gjøre, at du bruker ord som at her må du jobbe mer med karakterbygging eller her må du jobbe mer med å situere. Du sier: «Jammen, du må få fram noe mer sansbart her, det blir så abstrakt, er det ikke noe som lukter her, er det ikke noe bevegelse, hva ser personen som det handler om, hva hører han?» Teksturen rundt handlingene eller situasjonene, for eksempel for å få fram livet i handlingen eller å si at her er det klisjeer eller oppbrukt språk (D).

Ladningen forstås her kontrastivt som noe *annet enn* «et helt trivielt språk [...] en vellykka skolestil» (H). Språket lades poetisk når det får fram noe «mer sansbart» gjennom konkretisering eller billedanning. Her påkalles et kriterium som fungerer i den grad det stiller leseren overfor en situasjon som oppleves helhetlig eller som om den skaper sin egen virkelighet på et sett av forutsetninger som er tilstrekkelige for å gjøre nettopp det: fiksjonens evne til å skape (poesis) «språkopplevelser eller språkerfaringer» (Hagen, 2004, s. 30).

Den neste gruppen av kriterier – helhet, kompleksitet og intensitet – svarer til de tre overordna estetiske kriteriene til Beardsley i *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958, s. 462–464). På den ene siden kan det tolkes som at nykritikken ennå har en sentral ideologisk posisjon blant forlagsredaktører slik også tidligere undersøkelser bekrefter (Kirkaune og Nordli, 2007, s. 93–95). På den andre siden speiler det en strategi for å *kunne* vurdere noe konkret:

Man må tenke på verket som en helhet. Det er kanskje snakk om form og innhold. Her har du noe som forfatteren vil uttrykke, han må finne en form som passer bedre til å uttrykke akkurat dette. [...] hvis innhold og form harmonerer på best mulig måte vil effekten av erkjenning og gjenkjenning komme av seg sjøl. (F)

Det er forholdsvis uproblematisk å si at måten redaktøren her snakker på, bærer preg av den nykritiske terminologien og tankemåten. Spørsmålet om hva en annen form kunne gjort, gjenspeiler umiddelbart av Beardsley som setter likhetstegn mellom enhet og helhet:

the whole is organically unified if any change in its parts or their relations would make it less unified. The test of organic unity would then at least be clear; you would try changing the colors in a painting, or shifting the masses to see if every change lessens the unity. (Beardsley, 1958, s. 192)

Når redaktøren her vurderer helhet som samspill mellom form og innhold, er det derfor ikke primært i termer av fortellingens forløp (som når alt i krimmen må bygge opp under løsningen), men i forhold til om formen fungerer optimalt for å sannsynliggjøre innhold/stoff/intensjon. *Pustegyng* (2010) av Herta Müller er «skrevet på en så rar måte at man må lese mange ganger for å skjønne det, samtidig som det viser seg at alt er nødvendig, ikke tull og påfunn. Det blir naturliggjort» (E). Betraktet som et objektiviserende kriterium er enhet/helhet temmelig selvfølkelig helt grunnleggende. Helhetlig er det som med selvfølgelighet innpasser noe og med autoritet forteller eller viser at dette ikke kunne vært gjort annerledes.<sup>7</sup>

Når helheten fungerer gir den også noe de øvrige kriteriene kan begrunnes i: «Kriterier som skaper helhet jobber sammen mot det beste. Jeg tenker at det finnes en type kvalitetshierarki [...] hvis alt dette er oppfylt peker det mot det aller beste [...] om alle disse kriteriene var godt gjennomført hadde man en perfekt tekst [...] et slags ideal» (A). I dette lyset blir kvalitet et samvirke mellom egenskaper (kriterier) betinget av en forestilling om at det beste finnes som mulighet. Bevegelsen mot det beste fordrer at noe beskrives så objektivt som mulig. De objektiviserende beskrivelsene ved hjelp av kriterier er derfor ikke naive forsøk på å se virkeligheten an sich, men nødvendige posisjoner som må inntas for å kunne lese, tenke, skrive og samtale *videre* slik at manuset som helhet skal bli så godt som råd.

*Kompleksitet* gir assosiasjoner til det sammensatte og mangesidige. Det henviser til mengden av deler, ulikhetene mellom dem (Beardsley, 1958, s. 205 ff) og hvordan de fungerer i helheten. Av redaktørene forbindes kompleksitet med «at en tekst har fylde, eller at den er rik» (A). Det henger sammen med hvor mye helheten kan romme, hvor mett den er: «Det er på en måte uuttømmelig. Du finner kanskje nye ting hver gang du leser det» (F). Å finne nye ting, se andre sider, forstås i motsetning til det klisjefylte og det formelbaserte: det uskarpe, unyanserte. Der helhet i sin mest grunnleggende betydning handler om det avgrensa og

---

<sup>7</sup> Helhet er selvsagt ikke likt med kvalitet. «Coherence, for example, will be found in many works that fail to move us, and a supreme work may contain incoherences. Order in art is like logic in science, a built-in demand, but not enough to give a work the distinction of greatness. There are dull and interesting orders, plain and beautiful ones, orders full of surprise and subtle relations, and orders that are pedestrian and banal.» (Schapiro, 1966. Gjengitt etter Feagin & Maynard, 1997, s. 347)

identifiserbare, handler kompleksitet om at denne helheten gjennom en form for spill ikke bare fanger, men holder på oppmerksomheten slik at redaktøren eller leseren ikke bare ser over eller umiddelbart beveger seg videre.

Alle informantene våre omtaler *intensitet* som kriterier. Kanskje kan vi si at intensitet på et overordnet nivå fungerer sammenbindende. Det kan være en spenning i for eksempel plottet som gjør at en leser videre (Andersen, 1987, s. 24). Likevel framhever redaktørene at den spenningen eller intensiteten de leter etter er en annen: «Ja, litteratur skal jo være spennende. Ikke sånn krimspennende, men det skal jo ikke være kjedelig. Det kan godt være kjedelig, men da skal det være et bevisst grep om hvorfor det er kjedelig. Og da er det noe med det du uttrykker gjennom det [...] At det er en driver der». (H) At driverne ikke skal være krimmens søken etter en løsning på gåten reflekterer hvordan å lukke plottet strider mot én fornemmelse for hva kvalitet er. «Hvis den [Herta Müllers *Pustegyng*e] hadde vært en pageturner så hadde den vært annerledes enn det den skal være. Det ville jo vært helt støtende hvis den hadde vært en pageturner» (E). Hvis Müllers roman hadde vært drevet, eller primært hadde vært drevet, av et begjær etter slutt (Brooks, 1984), ville den vært en pageturner på linje med et melodrama, en kriminalroman eller en annen sjanger konstituert av en narrativ spenning. Her synes det likevel å stå i en slags nødvendig motsetning til å få tilgang til det dype. Kriteriet intensitet slik det anvendes av redaktørene, bidrar til å holde litteraturen og dens kvaliteter sammen ved holde sammen form/struktur/overflate og stoff/essens/vesen/dybde.

Som eksempel på en siste gruppe av kriterier skal vi kort nevne *originalitet*. Likesom helhet – symptomatisk fordi kriteriene også har den egenskap at de kan fungere i ulike hierarkier som henholdsvis er over- og underordna andre – kan *originalitet* ses som et slags masterkriterium i vårt materiale i den forstand at «du skal lete lenge etter en redaktør som vil ha noe uoriginalt» (G). Som i dagligtalen konnoterer originalitet det som skiller seg ut i motsetning til det «forterpede» (G), det man har sett tidligere. Ordet stammer fra det latinske *origo* som betyr opprinnelse, men betegner også nullpunktet i et koordinatsystem. Richard Sennett sporer begrepet tilbake til det greske poesis, å skape noe, men presiserer at originalitet innebærer et skille i tiden – det sedvanlige avbrytes av det uforutsette. «Originality is a marker of time; it denotes the sudden appearance of something where before there was nothing» (Sennett, 2008, s. 70). Originalitet kan derfor forstås som at noe kommer plutselig til syne, et overrumplende avvik i forhold til det man vet og kjenner til slik det er historisk bestemt. Bakgrunnen for oppfatningen av at noe er originalt kan være litteraturhistorien slik en kjenner den og slik den

utfolder seg som et landskap som originalitet kan framtre mot. Som kriterium betraktet er originaliteten likevel også paradoksalt idet det handler om å kjenne igjen (det er kriterienes *eidos*) det man ikke kjenner fra før. Mest interessant i vår sammenheng er likevel at originalitet slik Sennett definerer kan forstås som selve det litterære masterkriterium: Originalitet viser til at her er det noe som ikke var der før: Det er også en presis sammenfatning av kriterienes funksjon.

«Objektive» estetiske kriterier<sup>8</sup> kan ikke fastholde et verk, men de kan gjøre teksten mindre abstrakt og derfor også mer håndterlig. Samtidig kan man opplagt tenke seg andre måter å gjøre dette på enn gjennom nykritikkens begrepsapparat. Retorisk effektivitet og poetisk ladning er to tilsvarende strategier for å se og kunne forholde seg til språkets kvaliteter. Også strukturalisme og narratologi tilbyr tilsvarende begrepsapparat som forsøker å isolere teksten, litteraturen. Det er således også først på grunnlag av en analyse av kriterienes epistemologiske funksjoner at man kan diskutere deres eventuelle normative betydninger og hvordan de virker i estetiske ideologier. Vi vil likevel understreke at en analyse av vurdering som praksis ikke erstatter studier av litteratursyn og kamper i det litterære feltet, men at de også må reflektere over, eller på bakgrunn av, hvordan for eksempel kriterier fungerer i et vurderingsarbeid.

Slik vi leser dette materialet viser standarden seg som et raster av kriterier for å kjenne igjen kvalitet. Dette synes imidlertid ikke utelukkende å være det samme som at bare det som lar seg sammenligne med noe annet kan bedømmes: «It is impossible to continue in the practice of contemplating any order of beauty, without being frequently obliged to form *comparisons* between the several species and degrees of excellence, and estimating their proportion to each other» (Hume, 1757, # 20). Selv om vurderingsarbeidet innebærer sammenligning også slik Hume formuler det her, så er ikke det primært. Det har i det minste for en del å gjøre med at Hume leser litteratur, redaktørene uferdige tekster. Dermed kreves også en annen epistemologisk inngang. Som håndverk betraktet handler ikke skjønnets om å sammenligne et uferdig og kanskje også ubegripelig manus med en standard. Derimot handler det om at redaktøren fra sitt repertoar av kunnskap er i stand til å finne de kriterier (kategorier) som i sterkeste grad får det uferdige og foreløpige til å nærme seg det håndgripelige og konkrete slik

---

<sup>8</sup> «I call a reason [kriterie] objective if it refers to some characteristics – that is, some quality or internal relation, or set of qualities and relations – within the work itself, or to some meaning-relation between the work and the world» (Beardsley, 1958, s. 462).

at redaktør og forfatter har noe å samtale videre *om*. Slik kan vi også se redaktørens lesning som et ontologisk prosjekt hvor det handler om å skape noe. Det åpner i sin tur for et perspektiv på lesing (av skjønnlitteratur) i videre forstand.

Kriterier gjør det mulig å se litteraturen (manuset) som et materiale. Det abstrakte omdannes gjennom det redaksjonelle blikket for kriterier. Dette synliggjør en dobbelthet i hvordan kriterier fungerer. De konkretiserer ikke, de virker konkretiserende. De fastholder ikke, men virker fastholdende. Bruken av kriterier impliserer derfor mer presist en bevegelse. Dette viser seg også ved at bruken av dem hele tiden støter mot noe annet enn det de er: Det helhetlige gir inntrykk av ikke å kunne ha vært annerledes, som kriterium lever det av en enhet som alltid også består av deler. Man kan identifisere høydepunkter av intensitet, men likevel aldri peke entydig på hvor eller når eller hvordan det inntreffer. Tilsvarende er det som om hvert kriterium helst må forstås gjennom antonymer eller andre begreper. Intensitet forutsetter at det også finnes kjedsomhet eller likegyldighet, poetisk ladning at noe kan være dvaskt eller uengasjerende.

På den ene siden reflekterer ikke dette resonnementet annet enn banale språklige innsikter. Språket er referensielt og påpekende, men aldri identisk med hva som påpekes. Ord forstås ikke bare alene, men også i kraft av sine relasjoner til andre ord i semantiske strukturer.<sup>9</sup> På den andre siden kan vi forstå det redaksjonelle arbeidet med kriterier som et epistemologisk grunnarbeid hvor ledetråden er følgende spørsmål: Hva slags materiale er det nå vi har for oss i denne teksten, i dette manuset? I så måte peker de kriteriene vi her har valgt ut likevel også på et mønster som *kan* være mer allment: En dynamikk mellom å søke etter det som gjør at en tekst ikke faller fra hverandre, *og* det grensesprengende: mellom *sentripetale* og *sentrifugale* krefter. Standarden for litterær og estetisk kvalitet slik den viser seg i vårt materiale, kan derfor forstås som en dynamikk der kriterier både konsentrerer og samler, og overskrider eller ikke lar seg fastholde. Samtidig kan vi også se en tilsvarende dynamikk mellom kriteriene der for eksempel helhet eller språklig effektivitet overveiende virker sentripetalt, mens poetisk ladning og kompleksitet er primært sentrifugale krefter. Denne dobbeltheten i det redaksjonelle arbeidet med litteraturen – redaktørene som leter etter kvaliteter som *både* konsentrerer og fastholder *og* unndrar seg forståelse – reflekterer også et annet mulig

---

<sup>9</sup> Intensjonen her er imidlertid ikke å diskutere verken essensialistiske eller strukturalistiske tilnæringer til språket eller deres gyldighet og eventuelle hegemoni i materialet.

overordna kriterium i vårt materiale: Den gode litteraturen «holder deg i et sånn svart grep der det er jævlig ubehagelig å være» (H). Den gode litteraturen faller aldri helt til ro:

Det er jo mye mer spennende å få en type manus som er uferdig og som spriker i alle retninger, men hvor det er et potensiale (H).

Men jeg holder det også som et helt klart kvalitetskriterium at teksten har en bevegelse mellom at du aldri vet helt. Bildet av det teksten nå prøver å presentere blir aldri helt utfyllt (A).

## Forpliktelse – metaforen som prisme

Ut fra de intervjuene vi har gjort går det gjennomgående fram at kriterier er nødvendige, men likevel ikke tilstrekkelige for å kunne arbeide med kvalitet. Den objektiviserende måten å se på som kriteriene henger sammen med må korrigeres: «Dette med kriterier blir litt teknisk, tenker man tilbake på de beste bøkene man har lest [...] sitter man med et inntrykk av at dette var en fantastisk leseropplevelse. Opplevelsen er vel et stikkord veldig mange vil bruke, både kritikeren og leseren i gata» (F). Her erindres kvalitet som noe forholdsvis uklart, men likevel sterkt, en opplevelse som likevel bare med forbehold kan betegnes som opplevelse. Det er strengt tatt ikke selve opplevelsen som minnes, men noe informanten ikke, i hver fall ikke her, finner noe bedre språk for. Leseopplevelsen viser seg likevel som et av flere andre mulige steder å begynne.<sup>10</sup> «Kvalitet er et vagt begrep som man kan begynne å fylle ut med ord som opplevelse, at det gjør et inntrykk, kanskje det er relevant eller viktig på et eller annet vis, at det kjennes viktig» (E). Kriterier påpeker og identifiserer, men når det gjelder å forstå og fremme kvalitet viser de også fram sin egen bakside. De er til hjelp, men idet de peker på noe, viser de at noe annet unnslipper:

Men dette synes jeg er en av de vanskelige tingene i forhold til å jobbe med kvalitet i et forlag, følelsen av at det viktigste i en god tekst kanskje ikke blir sett. Selv om jeg ofte tenker at det blir sett likevel. Det viktigste i en god tekst er noe som de fleste av oss har vanskeligheter med å finne et godt språk for. Inkludert kritikere og forlagsfolk og forfatteren selv (C).

Dette som ikke blir sett av det objektiviserende språket peker mot den andre dimensjonen ved det redaksjonelle håndverket: Å sette ord på den tause kunnskapen, «the tacit dimension» (Polanyi, 1983) eller fornemmelsen for at noe mer eller mindre avgrenset, et manus eller deler av det, er slik eller slik. Å omsette denne fornemmelsen til et språk som gjør at også forfatteren blir oppmerksom på hvordan han eller hun kan komme videre i sitt arbeid, handler slik vi ser det om å finne dekkende og treffende *metaforer*. Språkbilder som kan overføre

---

<sup>10</sup> I sin avhandling om litterær estetisk opplevelse gjør Gitte Balling et definatorisk arbeid basert på skillet mellom Erlebnis og Erfahrung der opplevelsen tilordnes kroppen og det sanselige (Balling, 2009, s. 61 ff).



betydning mellom ulike enheter basert på en underforstått om enn ikke nødvendigvis avklart likhet. Metaforens funksjon er å bygge betydning basert på en åpning hvor det ikke er mening. Den er en språklig strategi for å finne et språk for det man ikke har språk for.

Det Sennett betegner som «commitment» har vi her oversatt med *forpliktelse* selv om ordet også kan bety ansvar og engasjement. Forpliktelse er å utnytte materialet, å ikke ville gjøre mer eller mindre enn det kan tåle. Når håndverkeren tenker gjennom hendene i konkrete bevegelser blir han kjent med materialet slik det er, men åpner samtidig for det som *kan* skje. Om redaktøren ikke som Sennetts håndverker må tenke gjennom hendene, må han ha sansene åpne for å oppfatte materialet, manuset, tekstens egen grammatikk. Hvor snekkerne kan gripe med hendene, må redaktøren kunne fornemme for eksempel hva opplevelsen bunner i og kunne artikulere noe av det som står på spill. Han eller hun må kunne gi kommentarer og tilbakemeldinger som er best mulig (asymptotisk) avstemt. I dette perspektivet handler forpliktelse om å gjøre et så godt arbeid som mulig ut fra litterære standarder, de forutsetninger som ligger i materialet, det forfatteren synes i stand til å gjøre, en innsikt i og forståelse av egne evner og ferdigheter, og ut fra rammebetingelser som tidsfaktorer, økonomi, muligheter for bruk av konsulenter etc.

Redaktører arbeider i og med språk. De bruker kriterier til å holde fast, men vet også at for å se kvalitet må de se til side for kriteriene, gjennom et skjevt blick for de gode metaforene:

Så er det syntaks, setningsrytme, rytme, fart, fortetning og intensitet, perspektiv i teksten. Og da tenker jeg at den [teksten] ikke skal ha et sentralperspektiv. Den må jo ikke bare handle om det den handler om, men også være litt til side, altså ha et litt skjevt perspektiv. Og så er det fylde, rikdom, dybde, klarhet, og så er det også ned på ordnivå. Altså, jeg mener at det er noen ord som er finere og bedre enn andre ord, og i noen tekster så kan selv det riktige valget av ord være med på å være en type kvalitetskriterium. Det kan du ofte gjenkjenne en god tekst på, bare du åpner en bok så kan du se på ordene at dette er en, du skjønner at dette er en god tekst da [...] presisjon, men også en type sånn eleganse, eller snert, eller en, altså at du skjønner at det er en type ordtilfang som er rikere enn det vanlige (A).

Ett er å peke på kriterier, noe annet er å se og finne språk for at teksten handler om mer enn den gjør – det som er vesentlig for vurderingen kan ikke gripes av ord. Symptomatisk nok blir talen famlende når den flytter seg fra det som er identifiserbart i teksten. Utprøvende nærmer språket seg metaforen «snert» – et samlet, men òg forbigående bilde på hvordan teksten *rammer* subjektet. Den som snakker forsøker ikke lenger å artikulere egenskaper i teksten, men leter etter noe i relasjonen til teksten, opplevelsen, slik den også involverer ham. Et slikt blick betrakter ikke distansert og objektivt, men ser at noe ved de litterære kvalitetene blir borte idet en forsøker å se dem utenfra. For å unnsnippe kriteriene og det objektiverende

språket om kvalitet leter redaktørene etter sine egne metaforer for det de ser, opplever eller hører (etc.) til side for standarden og det de umiddelbart kan identifisere. For å kunne artikulere fornemmelsen for det gode, trengs et språk som ikke står og faller på sitt entydige forhold til virkeligheten. Redaktørene må derfor også kunne *bruke* fiksjonen, metaforen, bildespråket. De må kunne artikulere fornemmelsen av teksten – og sin fornemmelse av tekstens forhold til forfatteren og omvendt – gjennom (blant annet) den slående og gjenkjennelige, men nødvendigvis også idiosynkratiske metaforen. Hver metafor – eller hver språklige sammensetning av metaforer – brukes slik vi ser det som et prisme for å bryte det egne blikket og gjøre perspektivet skjevt slik at språket kan nærme seg det som er utenfor standarden.

Behovet for et annet og metaforisk språk i arbeidet med kvalitet handler om det man ikke vet hvordan man skal sette ord på eller entydig kan si noe om – for eksempel opplevelsene. Ett slikt metaforisk prisme er å se etter «det som ikke lar seg bryte ned».

Man kan snakke om det som nedbrytning. Fordi visse tekster kan framstå som usedvanlig sterke, så går det en tid, så brytes de på en måte ned. Så er de ikke gyldige eller ikke like gyldige lenger, like oppsiktsvekkende, men det som ikke lar seg bryte ned. Jeg tenker jo at deler av Solstads forfatterskap fremstår ikke som så lett nedbrytbart. Det ser ikke ut til at det lar seg bryte ned [...] Det er også en måte å tenke kvalitet på. [...] Du kan se på en helt annen type forfatter, som Alice Munro, som mange har ... sett på som at hennes bøker lot seg bryte ned, det var en type kvinnelitteratur, nå er vi ferdige med det, og så bare står det der. De lot seg ikke bryte ned likevel. Det er noe annet på ferde der som vi akkurat nå i hvert fall ikke helt vet hva er. Så på sett og vis tenker jeg at det for meg er en måte å snakke om kvalitet på. (C)

Utgangspunktet her er hvordan tiden kan tydeliggjøre at noen kvaliteter ikke står seg. Alice Munros bøker ble hyllet som kvinnelitteratur. Forfatterskapet forsvant, hevdes det her, men har siden vist seg å ha andre mindre tidsavhengige kvaliteter som gjør at det nå skrives inn i kanon igjen. Historien er definitivt ingen absolutt garantist for kvalitet, samtidig som kanon gir en mulig bakgrunn for å forstå når man ikke helt vet hvordan kvalitetene man opplever skal artikuleres. «Det er noe på ferde der», men det presise språket for dette finnes ikke nå. Det handler likevel om det som mer ut fra en livsverdenssammenheng enn ut fra kanon *ikke* lar seg redusere. Negasjonen indikerer da også at i det bestandige er det noe ubestandig og åpent som holder kvaliteten oppe. Det ikke-nedbrytbare har noe udefinerbart i midten som reflekterer at estetisk kvalitet er noe åpent. Kvaliteten vedvarer fordi den ikke fastholdes, og den har noe bestandig ved seg i kraft av den kontinuerlige forflytningen bort fra inntatte posisjoner. Redaktøren uttrykker det her som at han ikke lenger bare står der og ser. Men han kan heller ikke peke og si «der er det ikke nedbrytbare».

Ut fra denne metaforen som kanskje mest av alt handler om behovet for metaforen, den som paradoksalt (igjen nesten orfisk) peker og sier «det er der det skjer», så innebærer vårt neste eksempel en tentativ utfylling. Den forsøker å overkomme de kvaliteter man ikke kjenner, men *vet* at ikke lar seg bryte ned.

For noe av det som foregår er jo ofte en følelse av at teksten åpner for en forståelse som er veldig bred, som er intellektuelt stimulerende, som er emosjonelt stimulerende, som på en måte får deg litt tent og samtidig får deg til å tenke, så det er vel noe der på en måte, tror jeg da. Og så er det noe med motsetninger. Jeg tror grunnen til at jeg liker den litt sånn slafsete metaforen, *det som lever*, er at du ofte ... Prosa jobber grunnleggende sett veldig ofte med en eller annen form for forståelse av personer. [...] Og da er det vel ofte sånn at man får en sånn, nå famler jeg fælt her, hvis du da får en følelse av sammensatthet, av krefter som jobber i ulike retninger. Så begynner du å nærme deg ett eller annet. (C)

Her framheves det hvordan emosjonelle og sanselige stimulanser ut over det kognitive skaper begjær og nysgjerrighet. Og selv om – eller kanskje nettopp fordi – språket er famlende, når det fram til en forståelse av «det som lever», som noe personlig og menneskelig i en dynamikk der nettopp emosjonelle, sensuelle og intellektuelle krefter virker i forskjellige retninger. I spillet mellom de ulike kreftene forholder redaktøren seg også til teksten som uttrykk for en personlighet. Teksten både viser fram forfatteren og skjuler henne.

Når det gjelder å jobbe med tekster og forfattere, så opplever jeg at det er ikke bare det tekniske. Men hva er det denne teksten prøver på?... Jeg mener jo at når man forholder seg til et forfatterskap, så forholder man seg til en personlighet og en viss form for personlig ladethet. I hvert fall i et forfatterskap av en viss kvalitet (C).

I dette perspektivet bunner litterære kvaliteter i det ikke-nedbrytbare, som igjen virker gjennom det menneskelig sammensatte (en personlig ladethet) og i muligheter som lar seg følge, men ikke avgjøre. Det er derfor også en forskjell på intensjonen i teksten og det som står på spill i den for redaktøren. «Det å forstå sånn noenlunde, hva er det han eller hun prøver på er jo så sin sak, men hva er det som står på spill her?» (C) Dette «hva som står på spill» kan belyses videre ved nok et metaforisk bilde; stemmens autoritet.

En måte å si noe annet om kvalitet på kan være å bruke ordet autoritet. Du må gi stemmen din, din fortellerstemme autoritet, du må tro på din egen autoritet, ellers så bare glipper teksten unna [...] Jeg synes novellene er veldig sterke. Det er noe med [forfatter]stemmen hennes, med stilen og stemmen som er så personlig, og jeg tenker litt på det i forhold til autoritet fordi autoritet ikke er det samme som autoritær, det er ikke en autoritær stemme, og det er en stemme som på en måte er veldig vibrerende, du hører det når hun leser, som er nesten litt, sånn veldig sprø, ikke usikker, men det er noe veldig sårbart i den [...] Det er hennes, denne forfatterens stemme som greier å formidle veldig forskjellige typer menneskers opplevelsesverden og sårbarhet og sansbarhet og sanselighet, som er veldig sterkt. (D)

Det personlige viser seg i stemmen man lytter til fordi den har autoritet. Der det autoritære er framherskende, bestemmende og påtvingende, hviler autoritet på anerkjennelse i en relasjon

hvor lytteren er prinsipielt likeverdig, og frivillig følger. Aktelsen for forfatteren henger her sammen med at stemmen er sårbar, vibrerende og skjør. Stemmen kan relateres til oppriktighet som kan ses som et av tre urkriterier for litterær kvalitet (Hagen, 2004).<sup>11</sup> For Hagen er et litterært verk oppriktig om det sier noe om virkeligheten «på en måte som teksten eller opphavsmannen antas å stå fullt inne for» (45). For stemmens autoritet betyr dette at man ikke lytter til den som later som han vet mer enn han gjør eller utgir seg for å være en annen enn han framtrer som. Hvis stemmen har autoritet så følges dens moduleringer uten at man spør seg om det er sant eller forstilt – det oppfattes som relevant: Dette angår meg. Stemmens autoritet viser seg også i måten den profesjonelle lesingen omtales som en «veldig rar og blind måte å lese på» (C) i motsetning til den private.<sup>12</sup> Redaktørene leser den litteraturen som ikke er ferdig. «For å kunne lese bra kreves det noe annet enn den måten jeg ellers hakker opp, analyserer og bruker teksten på, på min måte, når jeg er en [ikke-profesjonell] leser.» (C). Å lese ikke-profesjonelt er slik det her framstilles å plukke de biter man selv finner for godt. Den som derimot lytter etter stemmens autoritet, vil lukke øynene for det han umiddelbart vil ta til seg. Han må lukke øynene for det han *vil* se. Han må forsøke å lytte forbi de kriteriene for det gode som han vet han allerede har. *Der* kan en fornemme de kvalitetene en ikke kjenner igjen. Autoriteten leder derfor dit en ellers ikke ville gått, mot det man ikke ville sett eller tatt i.

Når redaktørene med «det som lever» framhever en spenning eller kompresjon hvorfra noe kan løses ut, så viser det at det *også* er noe der som ennå ikke er, et slags «not quite yet». Dette spillet av at noe viser seg og trekker seg tilbake, bygger opp mot at man er ute etter det som *kan bli noe*. En må kunne se visjonært. «Hvordan skal dette bli godt nok? Hvis du får et manus som er midt i mellom, som har en form for potensiale, det er da man sliter, sant. Skal man velge å ikke arbeide videre med det, eller skal man velge å ta det videre» (F). Enten en ser etter kvalitet i form av det som lever, eller det som ikke lar seg bryte ned, handler det ikke

---

<sup>11</sup> Han definerer det med kritikeren F. R. Leavis som det som bare kunne «ha blitt skrevet av en mann som hadde erfaringen av et liv å erindre gjennom» (Leavis, 1998. Gjengitt etter Hagen, 2004, s. 45).

<sup>12</sup> «Redaktørarbeidet skiller seg i mye større grad enn jeg hadde trodd fra det tradisjonelle leserarbeidet» (G). Redaktør er profesjonelle lesere slik det eksempelvis kan defineres som «alle som i sitt yrke bedømmer, velger ut, tar initiativ til eller formidler tekster eller script for et publikum». Den profesjonelle leseren karakteriseres her av at «han ikke bare leser for seg selv, men [...] har ansvar også for å bestemme hva andre skal lese» (Undheim, 1997, s. 2). I denne artikkelen har vi ikke lagt stor vekt på dette skillet. Vi er ute etter hvordan tekster bedømmes. At dette i neste omgang også kan si noe om leseprosessen i videre betydning skal vi ikke diskutere i denne sammenhengen. Men i så måte er det interessant at redaktørene i dette sitatet også karakteriserer alminnelig lesning som et arbeid. Etter vårt syn vil det kunne være fruktbart å tenke videre i den retningen.

om å se hva noe er, men hva det *kan* bli. Redaktøren må både kunne se for seg hvor teksten og forfatteren skulle kunne komme, og ha forestillinger om mulige veger eller strategier som kan føre dit. Disse forestillingene, der hver metafor får øye på og rommer en ny som igjen skjuler en ny, reflekterer dynamikken i redaktørens arbeid med kvalitet: Å kunne beskrive et materiale så presist som mulig gjennom stadig nye metaforer.

En eksemplarisk illustrasjon av dette har vi i den selvbiografiske *Et annat liv* der Per Olov Enquist forteller om da Nordstedts redaktør Lasse Bergström viser ham en konsulentuttalelse fra Olle Hedberg.

Denne Hedberg tycker sig se en storartad begåvning, men ojämn.

Men, ja, ojämn. Läs allting, vädjar han [P.O.E.] när Bergström liksom tankfullt tystnar vid en passage, hoppar över något: han har en oroande känsla av att där döljer sig skymten av kritik. Bergström tvekar, säger sedan *Ja han skriver också här något om «osmält Freud»*.

*Osmält Freud?!!* Han blir alldeles kall. Nästan det värsta man kan säga. Stod det verkligen *osmält Freud!* [...] Han anar var det finns. Mest mot slutet. Psykologiserande och osmält Freud. Han känner sig plötsligt tacksam. *Slagget i denna annars fullödiga roman heter «osmält Freud!»* Han har anat det hela tiden. Tanken att stå med sitt namn på en bok där renheten nersmutsas av osmält Freud gör honom alldeles kall. Har han kanske alltid varit förorenad av osmält Freud. (Enquist, 2009, s. 163)

En ung Enquist treffes av en metafor for de kvaliteter som denne manusversjonen av *Kristallögat* (1961) ikke har. «Ufordøyd Freud» blir en upresis, men nettopp derfor antydende og treffende metafor. I ham treffer den noe kroppslig, affektivt eller ubevisst som gjør ham i stand til å arbeide videre.

Så langt har vi brukt metaforen forholdsvis upresist om et språklig bilde. Enquists fortelling tydeliggjør imidlertid at de famlende språklige bevegelsene («ufordøyd Freud») over det som ikke lar seg sette ord på, er basert på at man kjenner *hvordan* noe er – det oppleves som *godt* eller riktig. Dermed kan vi spørre om det ikke ville være mer presist å betegne dette som metonymier – her forbindes elementer som er nærliggende, som støter mot og berører hverandre eller henger sammen. Fra en side sett er det dette som skjer når språket slik noen av våre redaktører har uttrykt det, *rammer* subjektet med «snert». Metonymien tar ikke bare høyde for, men forutsetter en forbindelse av et annet slag idet den forbinder et språklig nivå med et ikke-språklig. Når vi likevel holder oss til metaforen som begrep, er det fordi eksempelvis «snert», som opplagt har en metonymisk base i det affektive, (selvsagt) også overfører betydning mellom to semantiske områder, mellom leseopplevelse og piskerapp. Den åpningen metaforen alltid har i sin midte i og med at den overfører betydning mellom to

betydningsfærer, kan vi derfor si at fordobles fordi det som metaforen skal bidra til å erkjenne eller kaste lys over, selv er belemret med en motsvarende åpning eller dobbelthet: Opplevelsen, reaksjonen, inntrykket, emosjonen, sansningen *er* en ordløs berøring mellom verk og subjekt (Gumbrecht, 2004).

Opplevelsen blir banal idet den forsøkes artikulert (Balling, 2010). Men det er gjerne også språket og metaforen som famler seg fram for å formulere det som er på spill: «Osmält Freud». Men det banale kan ikke umiddelbart forstås som kompleksitetens eller presisjonens umiddelbare motsetning: Med utgangspunkt i intervjuer med ikke-profesjonelle lesere reflekterer Gitte Balling over hvor vanskelig det er å artikulere en leseopplevelse uten at det skjer gjennom fraser, banaliteter og forenkling: «At den italesatte læseopplevelse kan koges ned til at være *den gode historie* som er *godt skrevet* kan siges at være banalt. I det hele taget er informanternes utsagn præget af en enkelhed, som synes at stå i modsætning til læsningens kompleksitet» (Balling, 2010, s. 136). Men om vi heller aksepterer at opplevelsen *aldri* kan nås fullt ut av språket, er banalitetene eller den språklige hjelpeløsheten uttrykk for en famlende bevegelse over noe som ikke kan forstås i termer av et objektiverende språk.

I stedet for å forsøke å *forklare* det banale, vil vi her avslutningsvis med Hannah Arendt problematisere det banale som en oppfordring til å stille spørsmål. I sin bok om Eichmann i Jerusalem viser hun hvordan han er en mann som kun kan tale i fraser, og at dette henger sammen med en manglende evne til å tenke, som igjen henger sammen med ikke å kunne betrakte fra en annen parts synsvinkel. En av Eichmanns ytringer er myntet på boken *Lolita* som han fikk i fengselet for å koble av. «Etter to dager leverte Eichmann boken tilbake, synlig forarget: Das ist aber ein sehr unerfreuliches Buch, sa han til vekten.» (s. 62) Det Arendt ser, som nesten ingen andre i rettsalen gjorde, var at Eichmanns tomme språk var nettopp tomt. «De [andre] trodde nettopp at tomheten var falsk» og dekket over noe annet. Arendt viser imidlertid at frasene hos Eichmann ikke er en løgn. Han prøver ikke å dekke over noe. Tvert imot. Språket hans forholder seg bare ikke til virkelighet. Frasen og det han selv unnskyldende omtaler som det eneste språket han kan, har rett og slett ingen referanse. Det er ingenting bak, det er ingenting der. For bak selve språkliggjøringen, som Eichmanns, trenger det ikke være noe som helst. Den banale frasen kan derfor både leses som Eichmanns språklige gitter over ingenting og som (hjelpeløse) sondringer i det som er viktig. Altså som forsøk på å bygge språklige broer i et fellesskap. Da blir banalitetene også uttrykk for fornemmelser – å legge merke til noe man ennå ikke vet hva er, men som også ansorer en

erkjennende bevegelse i en eller annen retning (von der Fehr, 2008, s. 74, Oterholm og Skjerdingsstad, 2012). Det banale kan slik vi ser det også være et svar på hvorfor det er så vanskelig å artikulere praktisk kunnskap. Med Toulmin (1990) beskriver Fossetøl den praktiske kunnskapen som kunnskap om det muntlige, det lokale, det forbigående eller tidsbundne og det partikulære eller det særskilte (Fossetøl, 2006, s. 26). Banalitetens banale motsetning er da presisjonens banalitet: Presisjon er ikke nødvendigvis identisk med entydighet. Innenfor en sosialarbeiderpraksis artikuleres dette «presist» som at «[p]resisjon handler [...] om å unngå slurv og uoppmerksomhet. Det gjelder å få med seg de nyanser som kan vise seg å være skjebnesvangre, og sjalte ut det uviktige. Og aller viktigst; det gjelder ikke å handle vilkårlig» (s. 28).

## Dømmekraft og tro

I motsetning til for eksempel kritikere, bibliotekarer eller vanlige lesere vurderer ikke redaktører primært ferdige tekster – deres lesemodus er stilt inn mot det uferdige. De leser med øye for at dette kan være noe annet enn det synes å være, og som vi har vært inne på kanskje også med det uferdige eller ikke-fastlagte som et ytterste kriterium.

Første siden i et manus, når vi får det, hva er det som gjør at vi da leser bare fire sider og sier at nei, dette kan vi ikke bruke tid på, ta sjansen på at det ikke tar seg opp på side 50, for vi er nødt til å gjøre sånne ting, eller om vi blir fanget inn og begynner å lese, hva er det som gjør det, jo det er en klo i et eller annet, hva er en klo i en tekst da, hva er det for noe, det er retorikk selvfølgelig, det er semantikk, det er syntaks, det er oppbyggingen, det er bildebruken, det er fargebruken, det er, hva er det. Man ser det lett når man ser det. (B)

Redaktøren peker på noen tentative kriterier, men ser også at opplevelsen av at noe er godt ikke kan reduseres til dem: «det er, hva er det». Det avgjørende kan i siste instans ikke fullt ut artikuleres, «[m]an ser det lett når man ser det», men avhenger av erfaring og dømmekraft. «Jeg leste et intervju med Zadie Smith der hun sa at du skal jo selvfølgelig følge din egen smak, men du må huske på å lese et par tre bøker i året, som du ikke tror du vil like.» (G). Denne selvpålagte øvelsen hos en av redaktørene vi intervjuet illustrerer en innsikt om at ikke bare for å kunne vurdere, men for overhodet å kunne lese, må man lese noe som er utenfor ens horisont. Kvalitetsforståelse og dømmekraft avhenger av bred erfaring som går utover det man kjenner til. Dømmekraft viser seg i redaktørenes arbeid som en evne til å ta avgjørelser om hvorvidt noe er godt nok eller ikke uten å kunne vite det i absolutt forstand som å slå endelig fast at teksten holder mål på egne premisser og i forhold til litteraturhistorien så vel som det omkringliggende litterære landskapet.

For Sennett handler dømmekraft om hva håndverkeren gjennom sin erfaring er i stand til å utføre og anslå i det praktiske arbeidet uten å avhenge av eksplisitt og språklig refleksjon utenfor selve prosessen. En dyktig snekker trenger ikke måle lengden på bordet, han vet om det er stort nok. Han kan intuitivt avlese materialet og avstemme sine handlinger optimalt i forhold de samlede forutsetninger som ligger til grunn – intensjon, materiale, evner, tid, økonomi etc. Men dømmekraft forutsetter dermed også at man kan skille mellom målet, idealet eller det beste på den ene siden, og godt nok på den andre. Motsetningen er besettelsen der godt blir synonymt med ikke-godt-nok. «This is the crux of obsession: good and not-good-enough had become inseparable» (Sennett, 2008, s. 245). Besettelsen med det perfekte svarer til at arbeidet kontinuerlig underlegges en standard i betydningen ett sett av kriterier for absolutt eller endegyldig kvalitet. Å være besatt av det perfekte er derfor også å parkere eller ikke stole helt på dømmekraften. Den som kun forholder seg til forhåndsgitte mål og standarder vil hindre seg selv i å se andre og bedre muligheter. Sennett skiller her mellom å ha det absolutte og det funksjonelt praktiske som ledesnor i arbeidet. Han bruker et lett gjenkjennelig 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 ff.)

Som forfatterhåndverkeren søker ikke redaktøren (idealtypisk) etter det perfekte. Han er ute etter det som fungerer i forhold til manuset, verket, forfatteren og forfatterskapet. For

hvor ofte skjer det at en tekst er virkelig forløst, hvor man får følelsen av at forfatteren har forløst det i seg som hun eller han kan antas å bære på av muligheter. Hvis du ser på et forfatterskap, et langt forfatterskap, så vil man kunne si, de fleste vil kunne enes om der og der og der, så vil man kunne krangle om resten på en måte. (C)

Relasjonen mellom det perfekte (idealet) og det tilstrekkelige beskriver det dilemmaet redaktørene i det daglige står i. På den ene siden arbeider de med og mot standarder, på den andre siden for at noe skal bli godt nok for utgivelse. Og selv om de har en forestilling om det perfekte, så kommer de i arbeidet med det enkelte verket uansett til et punkt der «du bare må si at nå går det ikke lenger, nå må vi bare utgi, vi må jo ofte det, utgi ting som, vi kan se at, ja det er så langt vi kan se at forfatteren kommer denne gangen, neste gang håper vi at det går an å gå et skritt videre» (D). Den endelige utgivelsen skal markere en kvalitet utover det tilstrekkelige. *Godt nok* er derfor relatert både til forfatterens og verkets fortid (emne,



produksjon) og dets framtid forstått som mottagelse. *Godt nok* betyr imidlertid også *bedre enn*. Det gjelder både i forhold til hvordan noe var før, men utgivelsen av det som er godt nok nå, åpner også for et framtidig verk som kan bli *bedre enn*.

Arbeidet mot det best mulige handler om å sette en grense med bevissthet om at den kunne vært satt et annet sted. Hvor grensen settes varierer med teksten, men også med hvor i forfatterskapet det aktuelle manuset er. «Vi er jo mest interessert i å utvikle forfatterskap» (H). Men med en utvikling over flere verk for øyet betyr det også at ikke alle utgivelsene når like høyt. I dette spenningsfeltet er redaktørens arbeid å utvikle kvalitetspotensialet så langt som råd. Teksten skal oppfylle sine muligheter, bli bedre enn seg selv. Redaktørens vurdering av hva manuset kan bli og forfatteren er i stand til, kan vi forstå som at blikket veksler mellom tro og avvisning.

Ja, mer. Jeg liker ... Det er ikke alt som er blitt bra, men på et eller annet tidspunkt har jeg syntes det har vært bra nok til å anta det. Så kan man ta feil, det ble ikke perfekt, sånn er livet. Jeg har stått for det på ett tidspunkt og trodd at det blir bra [...] Og refusert som mange andre det jeg ikke har tro på (E).

Hvorvidt en forfatter får tillit, eller et manus er noe man velger å arbeide videre med, er som det her mer enn antydes et spørsmål om tro. Troen viser seg som en forutsetning for dømmekraften. Med bakgrunn i en pragmatisk tradisjon kan vi kontrastivt nærme oss en presisering av hvordan dømmekraften avhenger av tro. I *Principles of Psychology* definerer William James tro som å bli fylt av noe:

*In its inner nature, belief or the sense of reality, is a sort of feeling more allied to emotions than to anything else [...] It resembles more than anything what in the psychology of volition we know as consent. Consent is recognized by all to be a manifestation of our active nature. It would naturally be described by such terms as 'willingness' or the 'turning of our disposition.' What characterizes both consent and belief is the cessation of theoretic agitation, though the advent of an idea which is inwardly stable, and fills the mind solidly to the exclusion of contradictory ideas (James, 1890, s. 285).*

I James' perspektiv handler tro om å bli overbevist – om autoritet, innordning og villighet. Tro henger sammen med å følge etter eller å vende seg med. At manuset trekker leseren i sin retning, kan som vi har vært inne på tidligere skyldes autoritet eller en klo som griper. Men der James definerer troen som at noe fylles og stabiliseres mot undergravende eller motstridende impulser, så er redaktørens tro også rådvill. For dem er det snarere slik at om ikke troen samtidig trues, så er det ikke grunn til å følge den.

Men forsøk å argumentere for hvorfor en tekst er god, det er mye, mye vanskeligere, ikke sant. Og jeg synes jo at det å oppleve at noe er bra nesten kan forvarsles av en følelse av usikkerhet, av en følelse av at «er dette egentlig bra?» [...] Og det går ikke an å lage en formel ut av det heller, men

jeg vil si at i de tilfellene hvor jeg har lest tekster som jeg synes er veldig bra, så har jeg ofte vært veldig usikker [...] Det synes jeg. Og jeg vet ikke jeg, og noen ganger er jeg overraskende usikker for jeg kan se at andre som leser det med en gang sier – «veldig bra», hvordan kan du si det? Jeg synes det krevde litt tid og komme rundt hva dette var. Så det er definitivt ikke det samme, at det er det samme i det hele tatt. Virkelig ikke. (C)

Her kan det se ut til at kvalitet som grunnlag for skjønnsutøvelse så og si *innvarsles av uvisshet* eller tvil. Det som fortoner seg «veldig bra» holder likevel kanskje ikke fordi teksten sammenfaller med rasteret av kriterier og derfor ikke er mer enn det. Slik sett er troen på et manus' kvalitet bare mulig hvis troen *ikke* slik James forstår det er tvilens motsetning (Janack, 2004, s. 160), men dens korreks. For redaktøren er troen avhengig av tvilen som resonansbunn. Tvilen arbeider i troen. Snekkeren må tro at han har valgt rett emne til rett formål. Men for å få et godt produkt må hendene søke seg fram i materialet ved hjelp av verktøyene (språket), som om det skjuler noe han og hendene ikke vet. Redaktøren er overbevist, men overbevisningen arbeider med tvilen som rettesnor. «To do good work means to be curious about, to investigate, and to learn from ambiguity» (Sennett, 2008, s. 48). Vi kan sammenligne redaktøren med håndverkeren som lytter til det han ikke vet hva er.

[...] å lese James Woods [...] jeg merker at jeg veldig sjelden leser ham om igjen nettopp fordi det er ganske autoritært, det er ganske retorisk suverent, men ja [...] Det er kanskje en eller annen form for ydmykhet som mangler. Jeg leste en artikkel om Paul Auster som var den artikkelen som – når du leser denne artikkelen så trenger du aldri mer å lese en artikkel om Paul Auster. Og hvis Paul Auster leste den selv så behøvde han aldri heller å skrive en bok. Det var liksom ferdig. Knust. Ferdig med det. Den følelsen varte for min del i ti sekunder, så strømmer det opp igjen, det var noe utrolig presist der, men det er noe som mangler. Nå er jeg ikke en gang en stor tilhenger av Paul Auster, men det er et eller annet med det. En viss ydmykhet må nok til her. (C)

Ydmykhet handler ikke her om beskjedenhet, men om å se at noe ikke passer inn i det en trodde det var, om en refleksiv bevegelse omkring det som også *kan* være egen uvitenhet. Når manuset sammenfaller med rasteret av kriterier, er det bare (selv-)bekreftelse igjen. Da er det ikke lenger plass til «det som lever». Derfor må det også være en motstand i materialet, en gjenstridighet, begrensninger: et rom for at materialet eller manuset selv definerer retninger og vil noe kriteriene ikke kan ta hånd om eller befeste og kontrollere.

## **Mot blindheten**

I det foregående har vi på grunnlag av forlagsredaktørers utsagn om kvalitet forsøkt å vise hvordan tenkning om og vurderinger av litterær kvalitet kan forstås gjennom skjønnsutøvelsen slik den igjen kan arte seg som et håndverk. Dimensjonene ferdigheter, forpliktelse og dømmekraft har gjort det mulig å rette oppmerksomheten mot redaktørenes praktiske arbeid. Her er kriterier, metaforisk språk og tro nødvendige verktøy (strategier).

Samtidig er det først i forskjellen mellom ulike tilnærminger at vurderingen skjer. Å ettersøke det man kjenner igjen på grunnlag av en standard, er noe annet enn å lytte seg fram til de mest treffende metaforene for en intuisjon eller opplevelse, som igjen er noe annet enn å være oppmerksom på og ha tillit til materialets beskaffenhet for å se hvor godt det kan bli.

I denne artikkelen har vi ikke forsøkt å avdekke noen spesifikk forlagsstandard eller villet sammenligne den redaksjonelle standarden med for eksempel kritikeres eller bibliotekarers. Likevel er det verdt å påpeke at noe av kunsten i en hvilken som helst vurdering av et ikke-kvantifiserbart materiale uavhengig av kontekst forøvrig er å ha kunnskap om ulike standarder og å kunne identifisere og tilpasse det sett av kriterier som best stemmer overens med det som materialet tilkjenner. Allerede det forutsetter ikke bare et blikk for standarden, men for hva de ulike standardene *kan gjøre* – som at en vurdering av kriminallitteratur krever et annet blikk enn en novelle av Alice Munro. I forlagsredaktørens arbeid viser imidlertid standarden seg ikke bare som et mer eller mindre eksplisitt sammenligningsgrunnlag, men også som en objektiviserende grep: Gjennom å bruke kriterier blir det mulig å forholde seg til manus og litteratur som en materiell størrelse.

Redaktørens skjønnsutøvelse avhenger slik vi her har tolket materialet også av å kunne oppdage det man ikke vet hva er eller kan se. Gjennom metaforer blir det mulig å se mellom, til side for eller skjevt forbi kriterier og standarder. Gjennom det metaforiske språkets virkemåte blir det mulig å bruke den subjektive fornemmelsen som en integrert del av den praktiske vurderingen. Metaforen bidrar til en presisjon som ikke er retta mot det entydige og fastholdende. Til sammen navngir de metaforene vi har trukket fram denne bevegelsen fra å ane at her kan det være noe å feste seg ved som en ikke bare kan gå forbi («det ikke-nedbrytbare»), gjennom en anerkjennelse av at her finnes det noe som gjør krav på en egen eksistens og som nettopp ikke lar seg avgjøre eller identifisere med et kriterium, men som stritter imot og spriker («det som lever»), og videre *krever* å bli lyttet til («stemmens autoritet»).

Når vi her har valgt å sammenligne redaktørens skjønnsutøvelse og forståelse av kvalitet med håndverkernes så er det blant annet med utgangspunkt i betydningen av å lese på tekstens premisser, av å avkode en intensjon, av å se hva slags beskaffenhet *den* boken, *dette* stoffet har. Vi snakker om en praktisk dømmekraft som ikke har til oppgave å komme med den endelige vurderingen eller dommen, men som har sin bestemmelse i å gjøre noe bedre ved å

synliggjøre muligheter. Med Sennett kan vi si at det krever konkrete ferdigheter, en engasjert forpliktelse og god dømmekraft avgjort av tro og tillitt. Den redaksjonelle troen holdes imidlertid oppe av usikkerheten. Tvilen er avgjørende for om dømmekraften skal kunne se mulighetene. Kanskje kan vi si at dette henger sammen med uroen for ikke å se det som kunne blitt noe – for å være blind for det som kunne vist seg (en god bok). Allerede Hume understreker hvordan denne evnen til å kunne sette seg selv i parentes er nødvendig for gjennom erfaring å oppøve god dømmekraft:

A critic of a different age or notion, who should peruse this discourse, must have all these circumstances in his eye, and must place himself in the same situation as the audience, in order to form a true judgment of the oration. In like manner, when any work is addressed to the public, though I should have a friendship or enmity with the author, I must depart from this situation; and considering myself as a man in general, forget, if possible, my individual being and my peculiar circumstances. (Hume, 1757, # 21)

Alle perspektiv er blinde for noe, det å ikke se er like viktig som å se. At noe er «godt nok» betyr at en velger å se bort fra noe – og kanskje er det i *virkeliggjøringen* av den særlige blindheten som redaktørblikket er forlent med, at vi kan identifisere det vi ikke kan tenke det uten; dets eídos. Blindheten skiller den profesjonelle kvalitetsvurderende lesningen fra den private. «For å kunne lese bra kreves det noe annet enn den måten jeg hakker opp, analyserer og bruker [litteraturen] på, på min måte når jeg er en [privat] leser. Jeg opplever det som helt forskjellige måter å gå inn i en tekst på» (C). Hvor den alminnelige lesningen ser det den vil se, plukker ut det begjæret trenger der og da, karakteriseres den kvalifiserende lesningen av at den som bedømmer ser blindt, lytter på en bortvendt måte. Kanskje kan det sies som i Shakespeares *King Lear* at når man ikke kjenner målet, ikke vet veien, så trenger man ingen øyne. «I have no way therefore I want no eyes», sier Gloucester etter å ha fått øynene stukket ut. Ved ikke å se suspenderes eller vanskeliggjøres en synsmåte som analytisk skiller ut og objektiviserer i henhold til et formål. Samtidig er altså blindhet også en måte å se på. Berøvet blikket overtar ører og hender øynenes funksjon, og blindheten eller bortvendingen gjør en mulig helhet mulig – en utopisk og imaginær helhet. Redaktøren står alltid overfor den uferdige teksten. Hans jobb er gjennom troen på at den kan bli bedre og visjonen om at det er mulig, å artikulere sin fornemmelse og fingerspitzgefühl. Å utøve et skjønn er å se stadig klarere gjennom språket: Å beskrive slik at man også oppdager mer, stiller åpne spørsmål som ikke venter endelige svar:

Og likevel må vi  
se og se

etter det som var der

før øyet

lå åpent, det som blir igjen  
etter at øyet

har sett.  
(Ulven, 2000, s. 208)

## Litteratur

- Andersen P.T. (1987). Kritikk og kriterier. *Vinduet*, (3), s. 17–25.
- Arendt, H. (1998). *Eichmann i Jerusalem: en beretning om det ondes banalitet*. Oslo: Pax.
- Aristoteles. (overs. 1999–2000). *Categories*. Hentet fra <http://classics.mit.edu/Aristotle/categories.html>
- Bale, K. (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.
- Balling, G (2009). *Litterær æstetisk opplevelse: læsning, læseoplevelser og læseundersøgelser: en diskussion af teoretiske og metodiske tilgange*. København: Danmarks Biblioteksskole.
- Barthes. Roland (2001). *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [1980], Oslo : Pax
- Beardsley. M. C. (1958). *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Bloom, H. (1996): *Vestens litterære kanon*. Oslo: Gyldendal.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the Plot*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ducasse, C. (1997). Criticism as Appraisal. I: Feagin S. & Maynard P.: *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Enquist, P. O. (2009). *Et annat liv*. Stockholm: Nordstedts.
- Feagin S. & Maynard P. (1997). *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Fehr, D. von der (2008). *Når kroppen tenker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fossestøl, B. (2007): Hvorfor er det vanskelig å artikulere praktisk kunnskap? I: Røysum, A. (red.): *Sosialt arbeid. Refleksjoner om Kunnskap og praksis*. Oslo: FO.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hagen, E. B. (2004). *Litteraturkritikk: En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, E. B. (2012). *Kampen om litteraturen. Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Hume, D. (1757). Of the Standard of Taste. <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html>
- Jakobson, R. (1960): Linguistics and Poetics. I: Sebeok (red.): *Style In Language*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1960, pp. 350–377).
- Jakobson, R. (2002). The Metaphoric and Metonymic Poles. I: Dirven, Renë & Pöring, (ed.): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- James, W. (1890): Chapter XXI. The Perception of Raéality. Belief. I: *The Principles of Psychology*. <http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles/prin21.htm>
- Janack, M. (2004). Changing the epistemological and psychological subject. I: R. Shusterman (Red.): *The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy*. Malden: Blackwell.
- Karlsen, O. (2012). Ekfrasen i norsk samtidslyrikk. I: Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi: særlig Jo Eggens forfatterskap*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Kittang, A. (2009). *Diktekunstens relasjonar: Estetikk. Kultur. Politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Kirkaune, C. E. og Nordli, H. (2007). *Balansekunst. Den skjønnlitterære forlagsredaktøren og kommersialisme, tid og litterær vurdering*. Masteroppgave i litteraturformidling. Institutt for lingvistiske og nordiske studier. Universitetet i Oslo.
- Müller, H. (2010): *Pustegyngje*. Oslo: Tiden.
- Norheim, T. (2012). «Picts af univrs parallell» Om samtidslyrikk i Norge (2000-2010). I: Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi: særlig Jo Eggens forfatterskap*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Oterholm K. og Skjerdingsstad K. I. (2011). Å tenke kvalitet. I: Audunson (red.): *Krysspeilinger*. Oslo: ABM-utvikling.
- Oterholm K. og Skjerdingsstad K. I. (2012): Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme. Et kroppslig perspektiv på formidling. I: *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskap og Kulturformidling nr. 3*.
- Oterholm K. og Skjerdingsstad K. I. (upubl.): Mot et mindre språk – om kvalitetsperspektiv, forlagsredaktører og samtidslitteratur.
- Schapiro, M. ([1966] 1997) On the Perfection and Coherence in Art. I: Feagin S. & Maynard P. (red.): *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. London: Penguin.
- Shakespeare, W. (1994). *King Lear*. Dover.
- Sullivan, W. M. og Rosin, M. S. (2008): *A New Agenda for Higher Education. Shaping a Life of the Mind for Practice*. San Fransisco: Jossey-Bass.
- Ulven, T. (2000). *Og likevel må vi... Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.

Undheim, T. A. (1998): *Den profesjonelle leser – kvalitet som kulturell strategi*.

Hovedoppgave i sosiologi. Norges Teknisk Naturvitenskapelige Universitet

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* 4/07.

Østerberg, D. (1988). *Fortolkende sosiologi*. Oslo: Universitetsforlaget.