

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.02.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Forfatter

Ordet “author” stammer fra ordet “ojas” i sanskrit, som betyr “makt”, “kraft”, “opprinnelse” (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 139). En forfatter er en person som får leseren til å vokse, øke: “auctor” kommer fra det latinske “augere” (<http://babel.revues.org/1965>; lesedato 10.04.15). Infinitiven “augeo” betyr på latin å vokse, øke, gi vekst, få til vokse, gjøre større. Leseren tar på en måte til seg tekstens næring og vokser på grunn av den.

På engelsk skilles det mellom “writer” (den som skriver noe) og “author” (den som med sitt eget navn gir identitet og autoritet til sin egen tekst) (Chartier 1997 s. 32). En forfatters skrift fungerer som en “underskrift” på at teksten har en spesiell autentisitet (Neuhaus og Holzner 2007 s. 495). Teksten blir et dokument for forfatterens unike eksistens og personlige skrift. Noen forfattere blir en kjent “merkevare” som signaliserer kvalitet (Schütz 2010 s. 28). Merkevarer fungerer som en slags åndelig “adling” av forfatteren.

Forfatteren fungerer som en samlende instans for verket, et prinsipp for sammenheng og mangfold, i siste instans en garanti for at verket har mening (Renaud 1994 s. 137).

“Det som forfatteren signerer, er ikke et tema (som allerede finnes), men den formale utformingen som er spesiell for forfatteren.” (Jurt 1998)

Den tyske forfatteren Alfred Döblin oppfattet en dikter som “en spesiell type vitenskapsmann [...] Han er, med en spesiell legering, psykolog, filosof og samfunnsobservatør.” (sitert fra Scheuer 1994)

Den spanske maleren Leonardo Alenza malte i 1839 et satirisk bilde som viser en fortvilet dikter som begår selvmord, kanskje fordi inspirasjonen har forsvunnet. Den svenske forfatteren August Strindberg gjennomgikk kriser, og uttrykte en gang avsky for forfatteryrket: “Vilken sysselsättning: att sitta och flå sina medmänniskor och sedan bjuda ut skinnen med anspråk på att de skola köpa dem ...” (sitert fra Berendsohn 1945 s. 102).

“Den som gir ut sin første bok er automatisk å regne som selvstendig næringsdrivende. Det eksisterer ingen arbeidsgiver, det er ingen som tilrettelegger med rammer for skriveingen. Innen film og tv-drama er det etter hvert mer vanlig med forfatterkollektiver, men fremdeles er regelen for de aller fleste som skriver romaner, noveller eller poesi, at de jobber alene. Ingen ber dem om å skrive det de skriver. Ingen garanterer for at det de skriver blir antatt. Det er det samme for både etablerte og uetablerte forfattere. Om en forfatter må gi opp halvveis i skriveingen av en bok, får vedkommende heller ikke betalt for den tiden som er brukt. Det skjønnlitterære arbeidet innebærer med andre ord risiko. En må klare å organisere sin egen arbeidsdag” (Oterholm 2021). Forfatterens “viktigste kapital er selvtilliten” (Rune F. Hjemås i *Dagbladet* 19. desember 2012 s. 60).

Noen verk fra middelalderen har kjent forfatter, og det at forfatternavnet har blitt bevart og tett knyttet til verket gjennom mange hundre år, er et tegn på at publikum var opptatt av kunstneren bak verket (<http://www.cosmovisions.com/litterature-courtoise.htm>; lesedato 24.02.21).

Italiensk-fransk Christine de Pisan levde i middelalderen, og skrev mange verk. “Simultaneously suing for her rights in court and writing poems, Christine became what later ages have called France’s “first professional woman of letters.” In essence, she became a professional writer long before the profession existed, because she had no other identity to which she could lay claim, neither one derived from a social function, such as an office at court, nor one based upon her attachment to powerful male relatives. She was also something of a scribe and may have, in fact, supported herself in this way, but such a money-making skill would have been subsumed into her identity as writer as soon as she began presenting her own poems to wealthy courtiers.” (Maureen Quilligan i <https://www.jstor.org/stable/pdf>; lesedato 05.03.21)

Den moderne oppfatningen av en forfatter etter boktrykkerkunsten er en navngitt person som er den samme fra bok til bok. Forfatteren får en personlig identitet og kan bli berømt.

“Fra og med det 18. århundre skriver forfattere også for å finne ut hva de ikke vet, dvs. de går eksperimentelt fram når de skriver. På starten av ethvert eksperiment står spørsmålet: “Hva skjer hvis ...?” Hvis-setningen gjelder betingelsene og forutsetningene for en prosess som settes i gang og som ingen ennå kjenner resultatet av.” (Vietta 1983 s. 114) Teksten blir det uforutsette resultatet av prosessen.

Tyskeren Friedrich Schlegel skrev på 1800-tallet: “Å være forfatter er, avhengig av hvordan man forholder seg til det, en forbannelse, en utsvevelse, et dagverks slit, et håndverk, en kunst, en dyd.” (sitert fra Grimm og Schärf 2008 s. 7) Noen forfattere har blitt framstilt som unntaksmennesker som i materiell nød “skriver med sitt hjerteblod” (Grimm og Schärf 2008 s. 78). Forfatteren, og spesielt romantikkens

geniale dikter, framtrer som “det absolutte subjekt” (Sauvaire 2013 s. 22). Forfattere, særlig innen “a Romantic tradition” ble oppfattet som å ha “an innate capacity for telling moral truths” (Stewart 2009 s. 99). I og med romantikken fra slutten av 1700-tallet oppstod ideen om forfatteren som et geni som er gitt en særlig gave fra “naturen”, og som er helt annerledes enn den tradisjonelle lærde, diktende forfatter (“poeta doctus”) (<https://www.grin.com/document/371245>; lesedato 19.10.20).

Den tyske forfatteren Martin Walser hevdet at “den som forandrer seg selv i skriveprosessen, er forfatter.” (i Brackert og Lämmert 1976 s. 88) Vi kan forstå forfatteren slik hun eller han har skapt seg selv gjennom sitt verk, og altså ikke eksisterte på samme måte før verket (Jean Starobinski i Spitzer 1970 s. 26).

“Jeg er forfatter, og det er ikke bare et yrke, men også beslutningen om å se verden som språk.” (Günter Eich sitert fra Völker 1986 s. 83)

Noen forfattere oppfatter seg som opposisjonelle, om ikke politisk, så i livssyn og moralske verdier: “Å være forfatter består i det vesentlige i dette: å stå utenfor; å gå til høyre når alt går til venstre, og gå til venstre når alt går til høyre. Det betyr: å forsvare det unike individ mot samfunnets konformitetspress. Det betyr: å erkjenne bløffen i det som de fleste mener med å lykkes, og nederlaget i det som de fleste oppfatter som lykke.” (den tyske forfatteren Burkhard Spinnen i Zeh, Ingendaay m.fl. 2002 s. 45)

Når en forfatter eller kunstner signerer sitt verk, signaliserer det vilje til å skape selvstendig kunst, løsrevet fra politikk og religion (Joch og Wolf 2005 s. 56). En forfatter har blitt oppfattet som alt fra en person med en gudegitt gave til en arbeider som skaper et produkt som er underlagt de samme kommersielle lovene som andre varer (Grimm og Schärf 2008 s. 7).

Begrepet “individual authorship” er “a notion that, at the frequent extreme it often takes in our culture, denies the social”, dvs. ser bort fra den sosiale sammenhengen som tekster utgår fra og er skapt i (Johnson-Eilola 1997 s. 202). Begrepet “individual authorship” henger dessuten tett sammen med “ideas of textual authorship having roots in romanticism and capitalist ownership of property.” (Johnson-Eilola 1997 s. 218)

Bilder av forfattere har blitt vanlig på pengesedler og frimerker, og deres navn har blitt brukt på institusjoner (f.eks. bibliotek og universitet) (Plachta 2008 s. 25).

Den tyske forfatteren Juli Zeh valgte forfatteryrket fordi hun oppfattet forfattere som “intellektuelle versjoner av popstjerner”, fordi man ikke trenger å se pen ut og selv bestemmer sin arbeidstid (Zeh, Ingendaay m.fl. 2002 s. 107).

“Linnéa Myhre (33) er en norsk forfatter, blogger og TV-profil. Hun har skrevet bøkene “Evig søndag”, “Hver gang du forlater meg”, “Kjære” og “Meg, meg, meg”. Nå har hun imidlertid lagt forfatterkarrieren på hylla [...] I tillegg avslører hun inntekten av å skrive bøker, noe som ifølge 33-åringen ikke er nok til å leve av. [...] Hun forteller blant annet at det er en jobb som fører til mye ensomhet. Dessuten opplever hun at de fleste i dagens samfunn ikke er interessert i å lese bøker. - Jeg synes ikke ensomheten med å skrive er verdt det. Folk leser ikke bøker lenger, og det er utrolig mye langvarig arbeid og tungt arbeid som man blir helt ko-ko av, og du er fullstendig alene, sier Myhre [...] Du må opp på et nivå der du må selge helt sinnssykt mye for å tjene penger.” (<https://www.msn.com/nb-no/livsstil/other/linn%C3%A9a-myhre-advarer-mot-forfatteryrket-ikke-verdt-det/>; lesedato 11.06.23)

“The concept of the author, originator, or creator at first was separate from the writer. Writers were people who inscribed texts from other sources or transcribed others’ words. They were the scribes, the scriptors, the amanuenses, the copyists. The author, by contrast, had a voice, not a pen. We know the names of some early authors – Hammurabi, David, Homer, a Pharaoh or two, Amos. We know the names of only a very few early scribes. It was not until writing had become fairly common that it became important for someone to be named as the writer. [...] We still hold to the idea that an author is an originator and the author can be seen through the visible writing. The author who could both set forth ideas and images has authority and thus is to be revered or respected. But familiarity breeds contempt, and as the number of authors increases, so their special powers appear to diminish. What happens to authors in a world of the information explosion? Do they disappear? Do they reconstitute themselves?” (Purves 1998 s. 30 og 32)

“A vital issue at and before the second Council of Constantinople of 553 was whether authors who had died in the peace of the church could be subject to retrospective condemnation. In one sense it was outrageous that such postponed judgment should be imposed. But if the question is not the living deeds, but the dead textual word of an author that lives on after him, then condemning authors was only an acknowledgment that books had begun to dominate discourse.” (O’Donnell 2000 s. 74-75)

I middelalderen var en forfatter ikke primært skaper av en tekst, men en som overleverte den, og garantist for innholdet i teksten (Schütz 2010 s. 25).

Den tyske munken Otfried (800-tallet) er den første forfatteren som er kjent med sitt navn og som skrev på tysk (Schütz 2010 s. 25-26). Men da han skrev forord til en religiøs tekst, så han seg selv bare som en formidler av Guds ord. Forfatteren var bare et ledd i en overleveringskjede, og teksten ikke et særegent, nytt produkt skapt av en unik person. Å motta honorar for å skrive en religiøs tekst var som å profanere en gave gitt av Gud (Schütz 2010 s. 26).

“Medieval Scholasticism reserved the term “author” (*auctor*) for those ancient authorities that had produced great truths in accordance with Christian doctrine” (Karen Bennett sitert fra Brisset 2012 s. 28). Forfatterbegrepet ble etter hvert mer knyttet til individet og den europeiske kulturens individualisme, og ifølge den franske litteraturforskeren Roland Barthes også knyttet til den personlige tro og overbevisning innen både reformasjonen, den franske rasjonalismen, og den engelske empirismen (gjengitt fra Brisset 2012 s. 29).

“In common usage the term “author” applies to a wide range of activities. It can refer to someone who starts up a game, or invents a machine, or asserts political freedom, or thinks up a formula, or writes a book. Depending on the activity and the application, the term can connote initiative, autonomy, inventiveness, creativity, authority, or originality. A common procedure whereby an anonymous agent turns into an individual binds the term to these different activities. [...] At the time of its inception, for example, the word “author” was used interchangeably with its predecessor term “auctor,” which did not entail verbal inventiveness, as “author” did but the reverse – adherence to the authority of cultural antecedent.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 105)

“The word “author” derives from the medieval term *auctor*, which denoted a writer whose words commanded respect and belief. The word *auctor* derived from four etymological sources: the Latin verbs *agere*, “to act or perform”; *auieo*, “to tie”; *augere*, “to grow”; and from the Greek noun *authentim*, “authority.” In the Middle Ages every discipline in the *trivium* had *auctores* (Cicero in rhetoric, Aristotle in dialectic, the ancient poets in grammar) and similarly in the *quadrivium* (Ptolemy in astronomy, Constantine in medicine, the Bible in theology, Boethius in arithmetic) (see Minnis 1984, 1-73). *Auctores* established the founding rules and principles for these different disciplines and sanctioned the moral and political authority of medieval culture more generally. [...] Unlike the medieval *auctor* who based his authority on divine revelation, an author *himself* claimed authority for his words and based his individuality on the stories he composed.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 106-107)

“From the fifteenth century through the first half of the twentieth century, the term “author” enjoyed a more or less constant rise in social prestige. The beneficiary of the esteem that cultures had previously bestowed on their *auctores*, the author and his work signified a break from the cultural constraints imposed by feudal kings. Authors maintained this affiliation with cultural freedom through the creation of alternative worlds wherein individual human subjects could experience the autonomy denied them in their cultural world. [...] the author’s work underwent a related change – from a reciprocal workaday relationship with other cultural activities into the realm of “genius,” which transcended ordinary cultural work. Like the medieval *auctor*, the “genius” identified the basis for his work with the laws of the Creator. Consequently, the realm of genius was defined as utterly autonomous. Free from determination by any cultural category other than the

absolutely free constructions of his creative imagination, the genius broke down the reciprocal relationship between the author and the rest of culture.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 108)

Forfattere i senmiddelalderen og renessansen, f.eks. Christine de Pisan i Frankrike og Dante, Petrarca og Boccaccio i Italia, har miniatyrbilder av seg selv i bok-utgavene. Ofte viser disse illustrasjonene forfatterne mens de skriver, og dermed som “forfattere snarere enn kopister” (Chartier 1997 s. 31-32).

Noen bøker inneholder et bilde av forfatteren i boka (dvs. ikke bare på baksideomslaget): “A plate in a book bearing a full-page image of the author, usually a photograph or reproduction of a painting, drawing, or engraving, printed on the verso of the leaf preceding the title page or, in some cases, on the title page itself, as in the First Folio of Shakespeare (Huntington Library). Common in books published in the 19th and early 20th centuries, most show just the head and shoulders, with the author’s name and the source of the portrait given in a caption. In modern book production, a small portrait photograph of the author is usually printed on the back flap of the dust jacket in hardcover editions with a brief biographical note. In medieval manuscripts, the authors of the Gospels were sometimes depicted in a drawing or miniature preceding the text of their work, probably to aid the reader in identifying the text (see St. Mark shown pen-in-hand in a late 13th-century Byzantine Gospel book [...]). In 13th-century Bibles, it was common practice to open each book with a picture of the author contained in the initial letter (David for Psalms, Solomon for Proverbs, St. Paul for Epistles, etc.)” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

“Hvor henter teksten sin autoritet fra? Fra tradisjonen – ved sin lærdhet, hvordan den passer inn i antikke mønstre – eller gjennom å gjenspeile forfatteres indre erfaringer? spør Jørgen Sejersted. - Spørsmålet om forfatterens autoritet står på spill [...] i norske tekster fra 1600-tallet [...]. Disse tekstene er ofte konvensjonelle i sitt innhold – men de kan også være pakket inn i forord og det vi kaller paratekster av ulike slag, som understreker det personlige og inderlige. Slik kan Samuel Bruun trekke fram sin sykdom som bakgrunn for diktningen, Dorthe Engelbretsdatter sine døde barn (“Ny sorg forårsaket nye sange”), og Edvard Edvardsen kan antyde at han har skrevet i en form for trance. [...] På ulike måter bruker forfatterne parateksten til å knytte litteraturen til deres private sfære og individuelle erfaringer. Dette kan også ha en mer materiell side; som at man reagerer sterkt på uautoriserte ettertrykk som forandrer teksten slik at den ikke lenger er “deres”, eller rent økonomisk, som når Dorthe Engelbretsdatter får en slags copyright på tekstene sine og dermed et økonomisk, så vel som et sjelelig “eierskap” til dem. Engelbretsdatter kalles ofte den første norske forfatter. Hun prøver både materielt og åndelig å utøve autoritet over sine tekster. Mange tekster fra denne perioden kretser om spenningen mellom litteraturen henholdsvis som konvensjonalitet og som uttrykk for forfatterens indre erfaring. Slikt blir dessverre borte i antologier; man må ha originalutgavene i hånden for å se det. Forfatterholdningen reforhandles kort og

godt. En interesse for slike problemer finner man f.eks. i Foucaults kjente essay “Hva er en forfatter?” som kan sies å være en grunntekst for nyhistorismen.” (<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1952744.html>; lesedato 29.03.16)

I boka *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (1995) hevder Mark Rose at “it was the author’s style – the clothes he selected to dress his thought – that was considered most indicative of his individual personality, so style was also associated with the originality that was rapidly becoming the touchstone of literary value. These interrelations were further extended through metaphors that identified style with the author’s face. Note that it was the face and not the body. Not only was the body hidden by clothes; more significantly, the body was not recognized as a proper site in which the author’s unique identity could be located. The final move was to reconstitute the author from the “face” exhibited in the style of his works, but by now bodies of all sorts had been left so far behind that critics felt free to attach this ethereal, noncorporeal face to any appropriate subject. (The prime example was the detachment of “Shakespeare” from the historical actor and playwright and the reassignment of his “face” to such august personages as Francis Bacon.) As Rose observes, these developments operated as a chain of deferrals sliding from the embodied to the disembodied, the book to the work, the content to the style, the style to the face, the face to the author’s personality, the personality to the author’s unique genius.” (Hayles 2005 s. 145)

“In response to the property discourse, another discourse was taking shape during the mid 18th century: namely the discourse of the original genius. Unlike the property discourse, which was mainly the product of the booksellers, this discourse was primarily fostered by the authors themselves. Facing the risk of being reduced to mere producers of commodities authors, such as Edward Young and Samuel Richardson, started to spread the image of the author as a transcendental genius who through the use of his creativity and his inner, imaginative powers created works of literature that were original expressions of the authors own personality. It was this conception of the author that in the late 18th and early 19th century found its warmest proponents among the English and German romanticists. This discourse did not oppose the property discourse; on the contrary, it blended well with it. So well that the conception of the literary text as both an original, unique work and the natural property of the author mixed into a twin-discourse that [...] has laid the conceptual foundations for modern copyright thinking.” (Martin Fredriksson i <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Fredriksson.pdf>; lesedato 07.05.15)

“As Mark Rose (1993) observes, the notion of intellectual property reflects a romantic conception of the author as a creative genius who draws from the depth of his interiority an absolutely original work whose style bears the imprint of his unique personality. Readers no longer ask of the work to take them into a familiar

world, but on the contrary expect from it a passport to a *terra incognita*.” (Pier og Landa 2008 s. 397)

Da det moderne forfatter-begrepet ble etablert på 1700-tallet, skyldtes det en kombinasjon av teorien om “naturlige rettigheter” og geni-estetikk (Chartier 1997 s. 49). Enhver har rett til fruktene av sitt arbeid, også de som skriver nye tekster og øser av sitt mentale skattkammer. Forfatterens ånd er innskrevet i hennes/hans verk. Karen Bennet skriver om slutten av 1700-tallet: “Clearly, individual authorship was by now becoming important and people had started to become precious about their words” (sitert fra Brisset 2012 s. 29).

“The name of the author turns discourse into legal property, and the notion of legal property in turn supports and is supported by related discourses concerning entitlements, liberties, duties, rights, constraints, impediments, obligations, and punishment. The name of the author saturates the entire network of legal relations, thereby empowering the attribution of discourses to the procedures that result from them.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 113)

“From the second half of the eighteenth century onwards [...] the role of the author became professional, and in Germany the ‘freier Schriftsteller’ (freelance writer) emerged, on the one hand insisting on the autonomy of his creativity, and on the other having to subordinate himself to the laws of the emergent anonymous traffic in goods. This necessity for self-prostitution on the market before an anonymous public induced the author to have intensive contact with the recipient of his work, and vice versa, leading to a spiritual community created by the book.” (Wittmann 1999 s. 301)

Den engelske dramatiker Ben Jonson (en samtidig av Shakespeare) sørget for å tjene penger både på at hans skuespill ble spilt på scenen og at dramatekstene ble publisert. Han ville ha rettighetene til sine egne tekster og forhandle om prisen når han solgte dem til trykkere/bokutgivere. Jonson var den første dramatiker som ga ut en samling av sine egne skuespill i en folio-utgave. Dette skjedde i 1616 med tittelen *The Workes of Benjamin Jonson*. Tittelens “Workes” var en slags etterligning av utgaver av klassiske verk og viser hvor høyt Jonson satte sin egen produksjon. Det er en sterk bekreftelse av hans rolle som forfatter (Chartier 1997 s. 60). Han var vant til å få en viss prosent av prisen for teaterbillettene når hans skuespill ble spilt, og dette kan han ha brukt som modell for å regne ut hva han ønsket som sin andel av boksalget (Chartier 1997 s. 60).

I Tyskland steg antall forfattere fra 1776 til 1806 antakelig fra ca. 3.000 til 11.000 (Neuhaus 2009 s. 151). Det har gjennom århundrer skjedd en langsom profesjonalisering av forfatterrollen.

Den tyske filosofen og dikteren Friedrich von Schlegel skrev i et av sine fragmenter på slutten av 1700-tallet: “Å være forfatter [“Schriftstellerei”] er, avhengig av hva

man gjør det til, en skam, en utskueelse, et daglønnerarbeid, et håndverk, en kunst eller en dyd.”

Den franske dikteren Charles Baudelaire sammenlignet tidlig på 1800-tallet det å være dikter med å være prostituert. “In an early manuscript poem, Baudelaire writes of his love, “To have shoes she has sold her soul, but God would laugh if I ... put on high airs by this disgrace, I who sell my thought and want to be an author” [...]. If the prostitute sells her soul by selling her body, does not the writer do even worse by selling his thought? The journalistic market in *esprit*, wit, intelligence, made the writer deeply complicit in the bourgeois mechanisms that he opposed and that stifled him. The ideal of free thought, confronted with the necessities of the free market, created a partially paralyzing conflict marked by key terms like “ennui” and “spleen” in Baudelaire’s work. As a productive writer, one contributed to the din, the traffic, that drowned out value.” (Jonathan Arac i <https://ay12-14.moodle.wisc.edu/>; lesedato 06.04.16) Den tyske dikteren Detlev von Liliencron levde på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, og sa om seg selv: “En hore selger jo bare sin kropp, mens jeg selger også mitt navn og min sjel.” (sitert fra Perrig 2009 s. 97)

Den østerrikske forfatteren Ingeborg Bachmann uttalte da hun fikk en litteraturpris i 1972: “jeg eksisterer bare når jeg skriver, jeg er ingenting når jeg ikke skriver, jeg er helt fremmed for meg selv, ute av meg selv, når jeg ikke skriver” (sitert fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 496).

Den franske filosofen Michel Foucault oppfattet forfatteren som “et prinsipp for gruppering av diskurser”, en funksjonsmåte for tekster som forankrer dem i individer. En forfatter blir konstituert gjennom diskurser, forfatteren er ikke en instans som oppfinner diskurser. “For Foucault the subject itself – and the subject of the author in particular – is a product of discourse rather than the origin of discourse” (Gaggi 1997 s. 57).

Foucault skrev: “The coming into being of the notion of “author” constitutes the privileged moment of individualization in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy, and the sciences. Even today, when we reconstruct the history of a concept, literary genre, or school of philosophy, such categories seem relatively weak, secondary, and super-imposed scansions in comparison with the solid and fundamental unit of the author and the work. [...] The form of ownership from which they spring is of a rather particular type, one that has been codified for many years. We should note that, historically, this type of ownership has always been subsequent to what one might call penal appropriation. Texts, books, and discourses really began to have authors (other than mythical, sacralized and sacralizing figures) to the extent that authors became subject to punishment, that is, to the extent that discourses could be transgressive. In our culture (and doubtless in many others), discourse was not originally a product, a thing, a kind of goods; it was essentially an act – an act placed in the bipolar field of the sacred and the

profane, the licit and the illicit, the religious and the blasphemous. Historically, it was a gesture fraught with risks before becoming goods caught up in a circuit of ownership.” (Michel Foucault i “Hva er en forfatter” fra 1969; her sitert fra http://www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf; lesedato 09.10.15)

“How, then, can one attribute several discourses to one and the same author? How can one use the author function to determine if one is dealing with one or several individuals? Saint Jerome proposes four criteria: (i) if among several books attributed to an author one is inferior to the others, it must be withdrawn from the list of the author’s works (the author is therefore defined as a constant level of value); (2) the same should be done if certain texts contradict the doctrine expounded in the author’s other works (the author is thus defined as a field of conceptual or theoretical coherence); (3) one must also exclude works that are written in a different style, containing words and expressions not ordinarily found in the writer’s production (the author is here conceived as a stylistic unity); (4) finally, passages quoting statements made or mentioning events that occurred after the author’s death must be regarded as interpolated texts (the author is here seen as a historical figure at the crossroads of a certain number of events). [...] The author is also the principle of a certain unity of writing – all differences having to be resolved, at least in part, by the principles of evolution, maturation, or influence. The author also serves to neutralize the contradictions that may emerge in a series of texts: there must be – at a certain level of his thought or desire, of his consciousness or unconscious – a point where contradictions are resolved, where incompatible elements are at last tied together or organized around a fundamental or originating contradiction. Finally, the author is a particular source of expression that, in more or less completed forms, is manifested equally well, and with similar validity, in works, sketches, letters, fragments, and so on. Clearly, Saint Jerome’s four criteria of authenticity (criteria that seem totally insufficient for today’s exegetes) do define the four modalities according to which modern criticism brings the author function into play.” (Foucault i “Hva er en forfatter”; her sitert fra http://www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf; lesedato 09.10.15)

“But the author function is not a pure and simple reconstruction made secondhand from a text given as inert material. The text always contains a certain number of signs referring to the author. These signs, well known to grammarians, are personal pronouns, adverbs of time and place, and verb conjugation. Such elements do not play the same role in discourses provided with the author function as in those lacking it. In the latter, such “shifters” refer to the real speaker and to the spatio-temporal coordinates of his discourse (although certain modifications can occur, as in the operation of relating discourses in the first person). In the former, however, their role is more complex and variable. Everyone knows that, in a novel offered as a narrator’s account, neither the first-person pronoun nor the present indicative refers exactly to the writer or to the moment in which he writes but, rather, to an

alter ego whose distance from the author varies, often changing in the course of the work. It would be just as wrong to equate the author with the real writer as to equate him with the fictitious speaker; the author function is carried out and operates in the scission itself, in this division and this distance.” (Foucault i “Hva er en forfatter”; her sitert fra http://www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf; lesedato 09.10.15)

I en tekst kalt “Den maskerte filosof” skrev Michel Foucault: “Jeg foreslår et spill: ‘året uten navn’. Ett helt år skulle bøker offentliggjøres uten forfatternavn. Kritikerne måtte forholde seg til en helt anonym produksjon. Men kanskje – kommer jeg på nå – ville de ikke hatt noe å uttale seg om: alle forfattere ville ventet til neste år med å publisere bøkene sine.” (sitert fra Köhnen 2001 s. 219) Radikale (postmoderne) tanker om “forfatterens død” har ikke fått gjennomslag i offentligheten, der forfatternavn er merkevarer på det litterære feltet (Plachta 2008 s. 32).

Roland Barthes ville forlate det tradisjonelle forfatter-begrepet og frigjøre teksten fra “forfatter-guden” som begrenser tekstens mangfold: “Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as *I* is nothing other than the instance saying *I*: language knows a ‘subject’, not a ‘person’, and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language ‘hold together’, suffices, that is to say, to exhaust it. [...] We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.” (Barthes sitert fra Hild 2007 s. 10-11) Forfatteren fungerer for Barthes ikke lenger som tekstens betydningsstiftende kjerne.

“Barthes famously declared the Death of the Author back in the 1960s: “We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. [...] Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. [...] Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. We are now beginning to let ourselves be fooled no longer by the arrogant antiphrastical recriminations of good society in favour of the very thing it sets aside, ignores, smothers, or destroys; we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.” (Barthes, 1977: 146-48) According to Barthes, the attempt to determine a specific, fixed meaning is futile; the creation of meaning is dependent upon the reader, not upon an Author-God, an omnipotent determiner of semantic parameters who declares that the text definitely means *this* and

definitely *not* that.” (Steve Brie og William Rossiter i <https://pdfs.semanticscholar.org/5f41/002f8bdf74f64295e782e22f7ab8ff21486a.pdf>; lesedato 13.02.20)

“Foucault argued that fiction is a potentially cancerous growth, and that without limitations on its proliferation, it would spread without limit. We might well argue that this has in fact happened in today’s world. Hoaxes, spams and scams abound on the internet, and often the reason that people get so upset by these cases is precisely that the author function has begun to slip. We can no longer trust that the person who claims to be the author of a text is its true author” (Jill Walker i <http://jilltxt.net/txt/FeralHypertext.pdf>; lesedato 03.05.17).

“Fixity is to our eyes the only satisfactory guarantee of authenticity (the U.S. Copyright Act requires fixity as a condition of its protection), but fixity brings with it rapid obsolescence. There is scarcely a page I have published in a decade and a half of scholarly writing that I would not now change if I could, but I cannot. Words that I know to be inadequate and in some cases untrue continue to speak for me. I am no longer the person I was when I wrote them, but I am still somehow their author.” (O’Donnell 2000 s. 41)

Da den tyske forfatteren Günter Grass fikk Nobelprisen i litteratur i 1999, sa han i sin takketale at en forfatters oppgave er “å rive opp igjen sår som har grodd for fort, å grave fram lik i forseglete kjellere, å tre inn i forbudte rom, å spise hellige kuer” (oversatt fra sitat i Neuhaus og Holzner 2007 s. 640).

“The phenomenological philosopher Hubert Dreyfus argues that ‘an artist ... does not have a criterion of what counts as a solution to his artistic problem. He invents the problem and the solution as he goes along’ ” (sitert fra Chandler 1995 s. 77).

“I essayet “Why I Write” lister George Orwell, en av [den britiske forfatteren Christopher] Hitchens’ store idoler, opp fire forklaringer for hvorfor skribenter tar pennen fatt. Det kan være en lengsel etter å forskjønne verden (estetiske grunner), eller et ønske om å observere og formidle hendelser for ettertiden (historiske grunner). Ingen av disse har vært spesielt viktige for Hitchens. Men de to neste drivkreftene konkurrerer hardt om å trone på toppen: et behov for å dytte verden i en spesiell retning (politiske grunner), og en trang til å framstå som smart, bli husket for ettertiden og bli snakket om (egoistiske grunner).” (*Dagbladet* 15. juli 2010 s. 60)

Den kanadiske forfatteren Robertson Davies har skrevet: “You like the mind to be a neat machine, equipped to work efficiently, if narrowly, and with no extra bits or useless parts. I like the mind to be a dustbin of scraps of brilliant fabric, odd gems, worthless but fascinating curiosities, tinsel, quaint bits of carving, and a reasonable amount of healthy dirt. Shake the machine and it goes out of order; shake the dustbin and it adjusts itself beautifully to its new position.” (sitert fra Porteous 1996 s. 16-17)

Den engelske barnebokforfatteren Enid Blyton “wrote of her own writing that ‘sometimes a character makes a joke, a really funny one that makes me laugh as I type it on my paper, and I think: “Well, I couldn’t have thought of that myself in a hundred years!” And then I think: “Well, who *did* think of it?” ’ (McKellar 1957, p. 137).” (Chandler 1995 s. 79)

Den østerrikske krimforfatteren Bernhard Aichner ba på sine facebooksider om hjelp fra sine lesere, f.eks. etterlyste han råd om en utspekulert torturmetode han kunne beskrive og lovet at den beste ideen skulle komme med i den neste boka (Böck, Ingelmann m.fl. 2017 s. 118).

“Blir bøker bedre dersom forfatterne visste hvordan bøkene ble lest? Det finner de som bruker Scribd ut. Det er et slags Spotify for bøker, der brukerne mot en sum får adgang til et digitalt bibliotek. Men Scribd beholder også data på hvordan bøker leses: Hvilke bøker folk gir opp etter ti sider og når de hopper rett til slutten. Disse data tilbys forfattere, som kan optimalisere sitt produkt.” (*Dagbladet* 3. januar 2014 s. 53)

“[W]riters become their own categories (“Have you got any more Catherine Cookson?”)” (Matthews og Moody 2007 s. 32) Cookson var en bestselgende forfatter i Storbritannia i flere tiår.

Paul Dicksons bok *Authorisms: Words Wrought by Writers* (2014) handler om ord som er skapt (såkalte neologismer) eller popularisert av forfattere. “William Shakespeare’s written vocabulary consisted of 17,245 words, including hundreds that were coined or popularized by him. Some of the words never went further than their appearance in his plays, but others – like *bedazzled*, *hurry*, *critical*, and *anchovy* – are essential parts of our standard vocabulary today. Many other famous and lesser-known writers have contributed to the popular lexicon. According to the *Oxford English Dictionary*, Sir Walter Scott ranks second to Shakespeare in first uses of words and giving a new and distinct meaning to already existing words (*Free Lances* for freelancers). John Milton minted such terms as *earthshaking*, *lovelorn*, *by hook or crook*, and *all Hell broke loose*, and was responsible for introducing some 630 words. Gifted lexicographer Paul Dickson deftly sorts through neologisms by Chaucer (*a ha*), Jane Austen (*base ball*), Louisa May Alcott (*co-ed*), Mark Twain (*hard-boiled*), Kurt Vonnegut (*granfalloon*), John le Carré (*mole*), William Gibson (*cyberspace*), and many others. Presenting stories behind each word and phrase, Dickson enriches our appreciation of the English language” (<http://www.amazon.com/Authorisms-Wrought-Writers-Paul-Dickson/dp/1620405407/>; lesedato 04.03.16).

Henrik Wergeland brukte i første halvdel av 1800-tallet vanlige norske ord for å erstatte danske (f.eks. “Fos” i stedet for det danske “Vandfald”). Også andre diktere, blant andre Bjørnson og Ibsen, bidro gjennom sine forfatterskap til å skape

et norsk skriftspråk til forskjell fra dansk. For det nye landsmålet (nynorsk) betydde det mye at diktere brukte det i poesi, fortellinger og dramatikk, bl.a. Ivar Aasen selv (han skrev dikt og skuespill), Aasmund Olavsson Vinje, Arne Garborg og Per Sivle. Mange forfattere fra slutten av 1800-tallet og framover (særlig såkalte heimstaddiktere) skrev tekster som fikk et lokalt særpreg gjennom bruk av dialektord.

“En av dem som ivret mest for å holde på det gamle riksmålet, var Arnulf Øverland, som skreiv flere bøker om emnet. Den første kom i 1940 og blei kalt *Er vårt sprog avskaffet?* Videre titler viser noe av engasjementet: *Hvor ofte skal vi skifte sprog?* (1948), *Bokmålet: et avstumpet landsmål* (1949), *Riksmål, landsmål og slagsmål* (1956) og *Sprog og usprog* fra 1967. Andre forfattere som engasjerte seg på Riksmålsforbundets side, var, for å nevne noen, Sigurd Hoel, Carl Keilhaug, André Bjerke og Odd Eidem. [...] Mellom de to debattene om “Landets språk” (1910) og “Språket i fare” (1918) skreiv Hamsun ifølge Østby (1972: 62 f.) fem avisartikler som handlet om språksaken. [...] [Hamsun] ikke bare interesserte seg for språksaken som polemiker, men at han tok konsekvensen av det og tok bryet med å rette tidligere utgitte bøker. I dette tilfellet var det særlig rettingen av ortografisk art det dreide seg om, men Hamsun er kjent for også å bruke særnorske ord og uttrykk, særlig på dialekt.” (Jorun Nordmo i <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/183/thesis.pdf>; lesedato 19.04.16)

“Åsil Øverland er datter av dikteren Arnulf Øverland. Rett etter krigen fikk Øverland, en av de store heltene i etterkrigs-Norge, sitt første barn. [...] Sammen med søsteren Eli som ble født halvannet år etter, vokste hun opp i Grotten i Slottsparken, Statens æresbolig som ble tildelt dikteren og hans kone Margrete etter krigen. - Far var utsatt for stor oppmerksomhet i årene etter krigen. Da jeg begynte på skolen i 1953, visste de fleste hvem han var. Det var ikke bare-bare å forsvare en slik far. Jeg ble spurt om hvorfor jeg hadde så gammel far, hvorfor han ikke hadde skikkelig arbeid, mange gutter løp etter meg og hermet etter skarringen hans og skrek setninger fra diktene. [...] Jeg levde ikke opp til hans forventninger. Jeg tror du finner det igjen hos mange store mennesker. De sier det tar tre generasjoner å bruke opp familieformuen og talentet. Selvfølgelig kan visse deler av talentet gå i arv. Men ofte tror jeg det er en kjempebremse å ha talentfulle foreldre. Det hadde nok vært lettere hvis han ikke hadde vært så stor.” (<http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Ikke-barebare-a-vare-dikterbarn-6587503.html>; lesedato 07.04.16)

“- Hver søndag hadde pappa [Arnulf Øverland] visitt-tid. Mange kom, også uanmeldt. Noen fikk kaffe. De kom med dikt, religiøse spørsmål og kanskje psykiske problemer. Han fikk også mange brev fra folk som ville at han skulle lese utvalgte bibelsteder, trolig i håp om at han skulle la seg omvende. Men han kunne selvfølgelig Bibelen nesten utenat. [...] Det var som om han ikke taklet at vi ble tenåringer og at vi ikke ble sånne tenåringer som han hadde håpet. Han mistet ikke interessen for oss. Men han var skuffet over at vi ikke var så flinke på skolen. Vi var ikke skolelys som mor og far. [...] Jeg valgte å gifte meg tyve år gammel, rett

og slett for å komme unna en situasjon jeg opplevde som håpløs. [...] Barna hadde barnepike, og hjemme måtte de ta hensyn til at far arbeidet i huset, men ute i Slottsparken kunne de ake, stå på ski, leke og spille ball. [...] jeg føler stor sorg over at jeg ikke leste mer av ham før han døde. Jeg leste bare det som sto i lesebøkene. En av de siste gangene han holdt foredrag ville han gjerne ha en arm å holde i. Jeg ble med ham i aulaen, jeg tror det var i 1963. Da leste han fra noen av de siste diktene sine. Jeg syntes det var en rystende opplevelse. Jeg skjønner at folk var begeistret.” (<http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Ikke-barebare-a-vare-dikterbarn-6587503.html>; lesedato 07.04.16)

Noen forfattere vil ikke kommentere sine egne verk. Den tyske forfatteren Ernst Jünger skrev: “Den som kommenterer seg selv, går under sitt nivå.” (sitert fra Bohrer 1983 s. 15)

“Ungdommer tar kontakt med forfattere døgnet rundt for å få hjelp til skoleoppgaver. [...] Det vanligste er en søndags-kveld-henvendelse, en hastemelding med noen spørsmål og gjerne rask frist på svaret, de må ofte ha svaret mitt før åtte eller ti på kvelden, forteller forfatteren Gro Dahle. Det er elever fra norske videregående skoler hun snakker om. De som har fordypningsoppgave i norsk, og som har valgt å konsentrere seg om en eller flere bøker. De som fikk litt dårlig tid. De som plutselig, siste dag før innlevering, bestemmer seg for å ta kontakt med fasiten – forfatteren! En kveld fikk Gro Dahle 78 telefon-henvendelser fra elever som ville ha hjelp til å analysere novellen “Blå Amason”. Forfatteren skjønnte til slutt at novellen hennes hadde havnet på oppgavearket til en større hjemmeeksamen. [...] Elever fra hele landet slo på tråden for å høre hva forfatteren selv hadde å si om novellen. Til å begynne med, på de første fire, forsøkte Dahle på best mulig vis å finne frem pedagogen i seg selv. - Jeg forklarte at det er leseren som eier teksten, at det ikke finnes noen fasit, og jeg spurte leseren på telefonen hva han tenkte og hva han fikk ut av den, og så stilte jeg ham noen spørsmål videre for å hjelpe ham i gang. Men telefonen sluttet aldri å ringe, og det ble helt umulig å gi alle skoleelevene like mye oppmerksomhet. De fleste fikk stikkordssvar, før Dahle til slutt, etter hele 78 oppringninger, trakk ut fasttelefonen. [...] Frode Grytten synes det er bra at skoleelever tar kontakt. - Jeg er ikke en mann langt borte, jeg er ikke Tarjei Vesaas som sitter på en stubbe langt inne i skogen. De kan ta kontakt og spørre meg, sier han. [...] - Noen er ikke spesielt høflige, og de fleste må glemme denne troen på at det finnes en fasit i skjønnlitterær skriving. Én episode husker han ekstra godt. [...] Frode Grytten: Jeg ser at klokken er halv ett, jeg hadde lagt meg, og jeg ... kan du ikke heller ringe meg i morgen? Elev: I morgen? Jeg skal jo levere i morgen!” (http://www.nrk.no/kultur/xl/hallo_-snakker-jeg-med-fasiten-1.12746247; lesedato 10.03.16)

Einar Økland skriver i artikkelen “Bruk av drill i skulen” at han føler et ansvar for å svare elever som ringer til han og spør om hans tekster. Økland skriver også at han vanligvis anbefaler elevene å lytte nøye til hva læreren sier, mer enn til det forfatteren av teksten måtte mene, for det er læreren som gir elevene karakterer

(artikkelen er publisert i antologien *Forfatterspor: Samtidslitteratur i skolen*, 1993, redigert av Ivar Larssen-Aas og Thor Sørheim).

Den tyske rettshistorikeren Eugen Wohlhaupters trebindsverk *Dichterjuristen* (1953-57) handler om diktere som var jurister eller hadde et svært bevisst forhold til rettsvitenskap. Disse forfatterne forholder seg ifølge Wohlhaupter spesielt til en “rettsidé”, og får sine juridiske kunnskaper til å bli fruktbart for diktingen (<http://literaturkritik.de/public/rezension.php>; lesedato 15.12.16).

“What is a writer’s residency? In the UK at least, there is a distinct difference between a “writer’s residency” and a “writer’s retreat”. A retreat offers time and a place to write, often in the company of other artists, but there is no fee attached. During a residency, you will work for a host institution. Residencies may be based pretty much anywhere: a university, a school, a theatre, a business, a library, a prison, a hospital, a zoo – even in your own home, if you become a “virtual” or “online” writer in residence. [...] The residency brief will set out the precise demands of the post for which you’re applying, but in general, as well as pursuing his or her own writing project, a resident writer is expected to contribute in some way to the life of the host organisation. The requirements of each post can vary enormously but typically include offering one-to-one tutorials (to help aspiring writers with their own work), giving talks, workshops or readings, and perhaps writing a blog or other type of report on the progress of the residency. [...] Like a retreat, a residency can offer you time and space to concentrate on your craft, away from everyday distractions. Uninterrupted time for working on your writing in this way can make a critical difference to the development of your craft. A residency also provides an opportunity to broaden your experience, raise your profile, reach a wider audience and expand your networks. On top of all that, the income should mean you are able to clear your diary of other, less desirable commitments.” (Julia Copus i <https://literatureworks.org.uk/resources/working-as-a-writer-in-residence-by-julia-copus/>; lesedato 26.03.20)

“Toronto Public Library (TPL)’s Writer in Residence program supports writers and encourages exchanges between the author and the community. The Writer in Residence creates and delivers programs, evaluates submitted manuscripts, meets with writers from the general public, and works on their own project(s). [...] Toronto Public Library’s Writer in Residence offers writers of science fiction/fantasy the opportunity to submit manuscripts for review and feedback. The Writer in Residence meets with writers who submit novel excerpts and short stories to offer feedback and answer questions. Meetings with the Writer in Residence are by appointment. Only selected submissions will be contacted for a review.” (<https://www.torontopubliclibrary.ca/writer-in-residence/>; lesedato 29.08.23)

Forfatteren kan bli så inspirert av det nye stedet og mennesker hun møter der at dette blir et innslag i teksten(e) som skrives, og som så gir økt status til stedet

(Mathilde Roussigné i <https://journals.openedition.org/teoros/3195>; lesedato 29.08.23).

Den tyske fotografen Herlinde Koelbl ga i 1998 ut boka *Hjemme i skrivningen: Hvordan forfattere går til verks – fotografier og samtaler* (på tysk). Koelbl intervjuet 45 forfattere og fotograferte dem ved sine arbeidsplasser. Bildene viser hvor de sitter når de skriver, i hvilke omgivelser, hva de skriver med osv. (https://www.buecher.de/shop/buecher/im-schreiben-zu-haus/koelbl-herlinde/products_products/detail/prod_id/07561153/; lesedato 08.12.17).

Et ønske om å “connect with an author in person may be coupled with an urge to authenticate the text via knowledge of the writer’s life. [...] The psychological projection of the text onto the author and the identification of the author as a text is a process that Wenche Ommundsen posits as a common way in which readers handle print texts in contemporary Western cultural contexts (2007, 249). Our survey suggests that many keen readers seek out opportunities for encounters with authors, perhaps as a way of mediating or enhancing these projections and identifications.” (Danielle Fuller og DeNel Rehberg Sedo i Rothbauer, Skjerdingstad m.fl. 2016 s. 139)

Den amerikanske forfatteren Yoshua Cohen viste i 2015 på video på Internett en hel uke av sitt liv mens han skrev på romanen *pckwck* (Böck, Ingelmann m.fl. 2017 s. 119).

Det som en leser ser/leser på en dataskjerm, er vanligvis produsert av grupper eller et hierarki av “forfattere”, som f.eks. kan deles inn på denne måten:

- “1. the program authoring team;
2. the writer of the original text;
3. the mechanical “writing” done by the program itself (the sorters, spelling checkers, organizers, editors, search engines, and converters, for example);
4. the networked coauthors, external editors, and formatters; and
5. the readers, who redact [dvs. bearbeider] the text as they read.” (Purves 1998, s. 38)

“Even if we can no longer use the word *author* in a meaningful way (after all, today’s complex media productions are seldom, if ever, run by a single ‘man behind the curtain’), it would be irresponsible to assume that this position has simply gone away, leaving a vacuum to be filled by the audience.” (Aarseth 1997a s. 156)

En såkalt “corporate author” er en “corporate body such as an association, company, government agency, institution, or nonprofit organization in whose name a publication is issued. In libraries, the official name or title of such a body is used as the corporate name in cataloging publications issued in its name (example:

American Library Association). Compare with personal author.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

Det norske forfatterlandslaget er et fotball-lag der alle spillerne er forfattere. “Norske forfattere har altså stiftet sitt eget landslag, og hvorfor i all verden har de det? Finnes det noen sammenheng mellom det å skrive bøker og spille fotball? Nei, tvert om, må vi vel kunne si. Å skrive er en ensom ting, mens fotball er fysisk lagarbeid. Men hvis vi nå skal forsøke å psykologisere dette, så kanskje en forklaring kan ligge nettopp her: Etter en lang arbeidsdag i ensom kamp mot ordene, søker forfattere kameratskap og fellesskap på fotballbanen. [...] Forfatterfotball er ikke et norsk fenomen. I 2006 ble den internasjonale Writers League stiftet, og i dag har England, Sverige, Spania, Italia, Ungarn, Østerrike, Israel og Tyrkia landslag. Tyskland har faktisk to. Det ene, FC Criminale, består utelukkende av krimforfattere. Jevnlig møtes lagene til internasjonale turneringer, og inn imellom oppvisningskamper på litteraturfestivaler.” (Hallgeir Opedal i *Dagbladet Magasinet* 24. april 2010 s. 62-63) “Det som er så frustrerende, er at den øvrige forfatterstanden ser på oss som dverger på sirkus”, sa treneren for forfatterlandslaget, forfatteren Oddmund Vaagsholm.

Florian Hartlings studie *Den digitale forfatter: Forfatterskap i Internettets tidsalder* (2009; på tysk) har en “utførlig redogørelse for ulike digitale författarkonstruktioner [...] Hartling använder begreppen starkt och svagt författarskap där ett starkt författarskap liknar en traditionell författare med fullständig kontroll över sitt individuella, relativt statiska, verk. Ett svagt författarskap kännetecknas av en mer marginaliserad roll där även andra mer eller mindre synliga aktörer framhävs och där texten ständigt befinner sig i rörelse. Han pekar även på kollaborativa författarskap där texten och inte författaren står i centrum. Det är även vanligare att författarens funktion splittras och delas upp på flera aktörer i digitala medier än vid traditionell publicering. Även läsarens aktiva roll som medskapare i konstruktionen av en digital text lyfts fram som central. Med fenomen som det kollektiva och seriella författarskapet och interaktionen mellan författare och läsare omprövas således etablerade författarbegrepp och författarfunktioner. [...] Detta stämmer väl överens med Hartlings konstaterande att författarnas kommunikations- och handlingsrum och “personkult” kan vara mer framträdande på nätet om det handlar om starka författarprofiler. Samtidigt påtalades det att digitala kollektiva produktioner kan dra åt motsatt håll, det vill säga en försvagning av författarens synlighet. [...] Bilden av den ensamma (starka) och autonoma författaren ersätts här av en medial närvarande och nåbar författare som själv väljer graden av digitalt deltagande. Det digitala samspelet tycks stärka författarnas positionering på det litterära fältet mer än vad konstruktionen av en personkult kring en solitär författare gör.” (Maren Eckart og Anneli Fjordevik i <https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/5107/3949>; lesedato 22.12.21)

Siden april 2023 “har den britiske bokbransjen diskutert ulike tiltak for å bedre den psykiske helsen til forfattere og forleggere. Diskusjonen kom i kjølvannet av at en

spørreundersøkelse, utført av bokmagasinet Bookseller, avdekket at over halvparten av alle forfattere mente at det å bokdebutere hadde påvirket deres mentale helse negativt. Forfatterne fortalte om stress, angst, depresjon og dårligere selvtillit som følge av manglende støtte, veiledning og kommunikasjon fra forleggere. Forlag, forfatterforeningen Society of Authors og English Pen iverksetter nå diverse tiltak [...] Blant tiltakene finner vi økonomisk støtte, en håndbok for forfattere og et eget akademi som skal forberede aspirerende forfattere på hva som egentlig møter dem. Redaktører skal også få tilbud om gratis medieopplæring og kursing i krisekommunikasjon.” (*Morgenbladet* 21.–27. juli 2007 s. 38)

“Motstanden mot Kunstig intelligens (KI) har vokst kraftig blant forfattere [...] Flere amerikanske forfattere gikk i juni og juli [2023] til søksmål mot Meta og Open AI, selskapene som eier LLaMa og Chat GPT, fordi de mente at bøkene deres er blitt brukt til å trene opp kunstig intelligente verktøy uten forelagte avtaler. I forrige uke gikk over 8000 forfattere (deriblant Margaret Atwood, Dan Brown og Jonathan Franzen) ut med at de vil kompenseres om deres verker anvendes for å mate KI. Dansk forfatterforening mener å ha bevis for at dette også gjelder danske bøker. I Sverige tar man nå politiske grep.” (*Morgenbladet* 28. juli–3. august 2023 s. 42)

Forfatternes forfatter

En forfatter som primært blir (eller har blitt) lest av forfattere, dvs. verdsatt av mennesker med høy litterær kompetanse som selv produserer tekster.

Den amerikanske forfatteren Henry James “has often been called a writer’s writer, greatly admired by other authors but sometimes thought as being too obscure or even obtuse by the general public.” (Vanessa Guignery i <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-2-page-160.htm>; lesedato 11.01.22)

Den irske forfatteren James Joyce er kjent for sine komplekse modernistiske romancer, skrevet før andre verdenskrig. “In the late 1950s and early 1960s, however, James Joyce was still very much a writer’s writer’s writer [sic] (to use a term once applied to Louis Zukofsky)” (Lernout og Mierlo 2004a s. 158). *Ulysses* “remained largely ignored, except by other writers. ‘It was writers who read *Ulysses*.’ ” skrev den franske forfatteren Michel Butor (Lernout og Mierlo 2004b s. 385).

Den engelske forfatteren Henry Green “was to gain considerable renown as a writer’s writer” (Boxall 2006 s. 315). Nordmannen Tor Ulven har blitt kalt en “forfatternes og kritikernes forfatter”. Han har inspirert mange forfattere og går for å være vanskelig å forstå.

Den amerikanske forfatteren Lydia Davies var i mange år “en utpreget *forfatternes forfatter*. Hennes korte historier i skjæringspunktet mellom novelle, filosofi og poesi, samlet i *Collected Stories* (2009), har øvet stor innflytelse på en rekke yngre forfattere.” (*Morgenbladet* 21.–27. november 2014 s. 41) Også den norske dikteren Arvid Torgeir Lie har blitt kalt “forfatternes forfatter” (*Morgenbladet* 2.–15. april 2004 s. 28). “Lars Amund Vaage, hittil en forfatternes forfatter” (Kjetil Rolness i *Dagbladet* 3. november 2012 s. 67), fram til bestselgerboka *Syngja* (2012).

“Norsk skjønnlitteratur er inne i sin rikeste og mest innadvendte periode noensinne, skriver historiker Hans Fredrik Dahl. Det kommer an på hvor han leser. Analysen er kjent. Aldri før har så mange fortalt så lite til så få. Konkurransen fra filmskapere, journalister og den populære formellitteraturen, har gjort den seriøse forfatteren usikker. Når han møter andre forfattere snakker han derfor helst om tv-serier. Og hvem skriver han for? Ham selv. Og andre forfattere. Slik tok formeksperimentene over for den gode historien. Estetiske undersøkelser tok over for moralske spørsmål, referansen erstattet viddet, angsten åt humoren og til slutt leserne. Det er herlig menneskelig: vil du ikke ha meg, vil ikke jeg ha deg. Resultatet ble en kreativ kraft som søkte innover mot egne kretser, heller enn ut mot publikum. “Forfatternes forfatter” ble en skjult kode for dyktige håndverkere uten lesere, “absolutt litterært gehør” en trøstende diagnose på ham ingen lyttet til. I et kulturhabitat med god ressurstilgang og få naturlige fiender, vokste det seg fram intellektuelle som følte seg ekstremt kloke – og likevel neglisjerte.” (forfatteren Birger Emanuelsen i *Dagbladet* 13. september 2012 s. 57)

Den amerikanske forfatteren James Salter har blitt kalt “Den mest underkjente av alle underkjente amerikanske forfattere”; “Det er nettopp stilen som har gjort Salter til det en kaller forfatterens forfatter. Interiør, landskap, personkarakterstikker, elskovsscener og måltider; alt glir over i hverandre, billedliggjøres, poetiseres, flyter i et nydelig språk.” (*Dagbladet* 19. mai 2013 s. 65)

Forfattermyte

“Ifølge en velkjent litterær opphavsmyte, blir man gjerne forfatter fordi noe i livet har gått galt, fortrinnsvis under oppveksten. En annen velkjent forfattermyte sier at det finnes et stoff i en forfatters liv som ikke kan omsettes i tekst uten at også drivkraften i forfatterskapet opphører.” (*Dagbladet* 22. oktober 2016 s. 54)

Ideen om forfatterskapet som en “forbannelse” som får dikteren til å lide, oppstod på begynnelsen av 1800-tallet (Pluvinet 2009 s. 249). Denne “forbannelsen” er samtidig et tegn på at dikteren er utvalgt av skjebnen. Fordi dikteren lider, blir hans diktning autentisk og sann, og han selv ekte og genial (Pluvinet 2009 s. 249). Forfatterens motgang og lidelser blir et bevis på hans verdi, i omvendt proporsjonalitet (jo større lidelse, desto mer verdi, og omvendt).

En litteraturanmelder omtaler “en myte jeg ellers alltid har vært uenig i: at lidende kunstnere skriver bedre enn dem som har det bra. Man kan tenke seg to fløyer her, Franz Kafka-leiren og Virginia Woolf-leiren, der førstnevnte ser skrijving som lidelse avlet av lidelse. Sistnevnte led også, men står likevel for det syn at trygge materielle betingelser, en god lunsj og litt lykke avføder kreativt overskudd.” (Live Lundh i *Morgenbladet* 22.–28. september 2023 s. 47)

“Utenforposisjonen til den som betrakter verden uten å delta i den, er ofte forbundet med en kunstnermyte. Fra avstand ser kunstneren noe andre ikke ser, men ofrer til gjengjeld full deltagelse i livet. Kjente eksempler er Montaigne i tårnet sitt, Marcel Proust skrivende fra sengen, eller Alfred Lord Tennysons “The Lady of Shalott”: Dømt til å betrakte verden indirekte gjennom et speil, også fra et tårn, sitter hun og vever natt og dag. Snur hun seg for å se ut vinduet, vil en forbannelse ramme henne.” (Live Lundh i *Morgenbladet* 4.–10. mars 2022 s. 51)

“- I mange år sa jeg at jeg skrev alle romanene mine på et hotell. Jeg skrøt på meg en lang fortid på Åsgårdstrand hotell. Forfatter Tove Nilsen ønsket ut den falske historien for å leve opp til det hun så på som en fin forfattermyte. - Det som sant var, var at jeg ikke hadde skrevet en eneste linje der. Jeg har ikke skrevet noe på hoteller noen gang. Realiteten var Lego-klosser mellom bena og løpende barn rundt meg.” (<http://www.dn.no/magasinet/2016/12/30/1048/Boker/forfatternes-hvite-logner>; lesedato 03.03.17)

En anonym blogger skrev i 2011: “Kvinnelige forfattere skriver i stuen, har jeg lest. Halldis Moren Vesaas skrev i stuen, Jane Austen skrev i stuen. Mannlige forfattere skriver derimot i egne rom, som Tarjei Vesaas gjorde, eller i ensomme hytter, som Knut Hamsun. Dessuten går de mye, forfatterne. Som Jean Jaques Rousseaus og Virginia Woolfs spaserturer, eller Tomas Espedals vandringer. Og de har sine faste, karakteristiske vaner (og en forkjærlighet for kafeer). Jean-Paul Sartres kafébesøk varte i nøyaktig en time. Henrik Ibsen kunne man stille klokken etter; han ankom Grand Café til samme tid hver dag, med et fast stopp i Arbiensgate for å sjekke at uret gikk riktig. På den mer negative siden sies det at forfattere også er dårlige foreldre og horrible partnere, særlig om de skriver barnebøker, som James Matthews Barrie og A. A. Milne.” (<http://badeanda.blogspot.no/2011/11/lev-en-forfattermyte-i-30-dager.html>; lesedato 16.03.17)

“Mens jeg betaler for bøkene i et av antikvariatene jeg besøker, forteller mannen bak disken meg om den kvelden Sandemose skal ha kommet hjem med masse blod på hendene. Han hadde glemt at han hadde bukselommene fulle av kniver stjålet fra restauranten hvor han hadde spist. Sånn er det med Sandemose, jeg kan ikke nevne navnet hans uten at det kommer flere hårreisende historier om ham. Jeg får også høre at han var en mester i å praktisere Janteloven på barna sine, og han skal ha stukket Inger Hagerup med en kniv i brystet (eller var det en gaffel i rumpa?), fordi hun påstod at han aldri kunne ha knivstukket et menneske i virkeligheten. Den største myten om Sandemose (eller er det en sannhet?), er jo at han selv begikk et

drap, slik som Espen Arnakke i bøkene hans. [...] Som sønnen Jørgen Sandemose sa i farens begravelse: “Det fins ingen *kunstneren Sandemose* til forskjell fra *mennesket Sandemose*. Det fins til gjengjeld nok av *myter*.” (Kjersti A. Skomsvold i *Morgenbladet* 14.–20. juli 2017 s. 22)

Den amerikanske forfatteren Leslie Jamison “trodde oppriktig på at alt det lyse og lette i verden var falskt og overflatisk, og at fylla kastet henne ut i et slags sannhetens mørke som gjorde henne i stand til å skrive dypt og innsiktsfullt. Whisky-and-ink-myten, som den også kalles. [...] Boka hennes viser også tydelig at alle mytene om de litterære og alkoholiserde geniene først og fremst handler om middelaldrende menn, som betaler en høy, men viktig pris for å gi oss andre innsikt i avgrunnen. Deres kvinnelige motstykker blir oftere stemplet som kaotiske og mislykkede.” (*Dagbladet Magasinet* 29. september 2018 s. 26 og 28)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>