

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

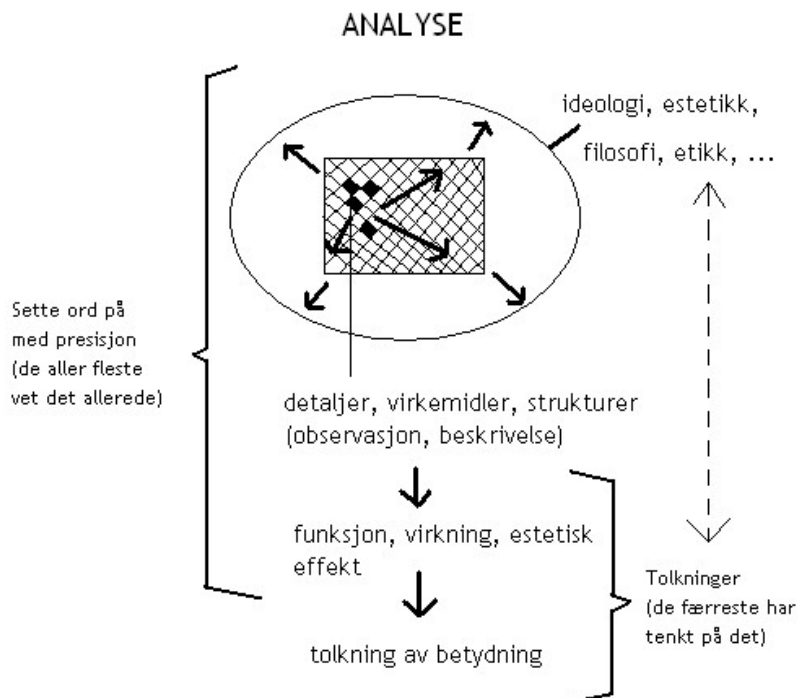
Sist oppdatert 15.12.24

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

Litterær analyse

Å analysere litteratur innebærer å påvise detaljer, beskrive virkemidler og finne strukturer i en tekst, for så si hvilken funksjon disse delene og virkemidlene har i helheten. Analysen splitter opp verket i en rekke egenskaper for å se hvordan disse egenskapene bidrar til helheten i verket.

Analysen består av både en fortolkende innlevelse og en “avsløring” av virkemidler og funksjoner i teksten. Når virkemidlene tolkes og dermed gis en tydelig betydning, kan en litterær analyse munne ut i synspunkter på hvilke ideer som er de sentrale i verket, hva som er den kunstneriske visjonen i verket, hvilken virkelighetsoppfatning det rommer, dets ideologi, filosofi eller lignende som teksten bygger på eller fremmer.



Det er vanlig å skille mellom analyse, tolkning og vurdering, men disse overlapper med hverandre (Nøjgaard 1993 s. 148). Å tolke blir vanligvis oppfattet som mer subjektivt enn å analysere, og å vurdere tekstens kvalitet er kanskje det mest subjektive.

Å analysere kan sammenlignes med å åpne en klokke for å beundre og forstå hva som foregår inni den. En forfatter kan sammenlignes med en husbygger som har en rekke materialer og verktøy, som lager en byggeplan, finner nye byggeløsninger underveis osv. Å analysere vil si å undersøke materialene, verktøyet, byggeteknikken og byggverket. Gjennom analysen (nærlesing med analytiske briller) blir det sammensatte, kompleksiteten, rikdommen i teksten tydeligere.

Det analytiske blikket skal bidra til å utvikle lesninger som er skarpere, dypere og i mange tilfeller også bredere (ved å se verket i samfunnskontekst, historisk kontekst og intertekstuell) enn vanlig lesing. Nærlesing og sammenligninger gir mer innsikt i verket. Analysen bidrar til å styre “produksjonen av betydninger” i et verk.

Hvilke virkemidler finnes i teksten og hvordan brukes disse virkemidlene for at teksten (og forfatteren bak teksten) skal oppnå det den ønsker? (Waldow 2011 s. 25)

En god analyse beskriver ikke bare virkemidler, men forklarer eller tolker hva de gjør med opplevelsen og oppfatningen av verket.

Overensstemmelse mellom form og innhold gjelder tradisjonelt som en betingelse for kunstnerisk kvalitet (Gelfert 2010 s. 56). Det oppleves altså som estetisk vellykket og tilfredsstillende når det er samsvar mellom (noe ved) innholdet og (noe ved) formen. Formen har blitt kalt “fortsettelsen av innholdet med andre midler” (Arnold og Sinemus 1983 s. 185). “Samsvar” er en type overensstemmelse, noe som passer eller henger sammen på tross av forskjeller. Synonymer til samsvar er likhet, analogi, balanse, gjensidighet, korrelasjon, kongruens, korrespondanse, parallellitet, likevekt, harmoni, motsvarighet. Det kan for eksempel være at ordet “midten” står nøyaktig midt i et dikt. Teksten “gjør” det den handler om. Det kan være en tekst om en slange som har mange bokstavrim på s. Det kan være en storm som beskrives med korthugde setninger og med få sammenbindingsord, som om setningene blir atskilt av vinden.

Innholdets *hva* forsterkes gjennom formens *hvordan* (Gelfert 2010 s. 61). En tekst som handler om verden som en uoverskuelig labyrint, kan ha en labyrintisk fortellestruktur. “Korrelasjon” innebærer en vekselvirkning, et gjensidig avhengighetsforhold, altså at to faktorer er avhengig av hverandre for å fungere.

“Form” kan gjelde f.eks. oppbyggingen av handlingen, karakterbeskrivelsene og fortellerstrukturen (Kutschera 1988 s. 177).

“Det som er fint med form, er gleden ved formen selv. Formen lager en sirkel og sier: Innenfor denne sirkelen er alt ladet og betydningsfullt, alt er utvalgt av meg, det er interessant fordi jeg har valgt det.” (den britiske litteraturkritikeren James Wood i *Morgenbladet* 21.–27. september 2012 s. 40)

En litterær metode er en kombinasjon av et teoretisk grunnlag, praktiske regler og bestemte arbeidsmåter i omgang med litteratur (Schlingmann 1985 s. 10). Arbeidsmåtene kan f.eks. være å studere forfatterens vokabular eller avgjøre hvilken strofeform et dikt tilhører (disse arbeidsmåtene kan brukes innen ulike metoder). Til metoden hører et bestemt utgangspunkt og en idé om målet med å studere et litterært verk, og bevissthet om sitt eget hermeneutiske/vitenskapelige grunnlag. Eksempler på metoder er strukturalisme og dekonstruksjon. En metode åpner noen retninger som tolkninger kan gå i, og stenger for andre.

“Critical theories are tools in your hands, no more, no less. You can choose one theory and interpret literature through that lens alone, or you can become adept at using two, three, or more theories, even combining the insights they offer as you interpret a single literary work. You might produce, for example, an African American reading that draws on Marxist, psychoanalytic, and feminist concepts in order to interpret the representation of racial difference in a literary work. Or you might produce a feminist reading that draws on postcolonial and reader-response concepts in order to analyze what you consider a recurrent misreading of a literary work written, for example, by a West Indian woman. In fact, it is not unreasonable to argue that, in order to be really proficient at applying some critical theories, it is necessary that you familiarize yourself with the theories on which they draw. For many Marxist, feminist, postcolonial, African American, and lesbian/gay/queer critics draw on one another’s theoretical frameworks as well as on such theories as psychoanalysis, deconstruction, reader-response theory, and semiotics in order to analyze the myriad forms and processes of oppression and the resistance to oppression.” (Tyson 2006)

Når “does something stop simply “being” and start “meaning”? What processes are necessary for this transformation to take place? Questions such as these inevitably lead us to an assessment of the role of interpretation, which –again – is a word with a slippery definition. [...] Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don’t you see that X is really – or, really means – A? That Y is really B? That Z is really C?” (James MacDowell og Susan Sontag i https://offscreen.com/view/beneath_surface; lesedato 08.11.18) Sontag ga i 1966 ut boka *Against Interpretation and Other Essays*.

“[H]istorical analysis tells us that there is a certain fluidity to meaning, that textual characteristics are routinely subject to cultural rewriting, that there is nothing sacred about textual boundaries.” (Barbara Klinger i https://offscreen.com/view/beneath_surface; lesedato 08.11.18)

Mange synes det er hensiktsmessig å begynne en analyse med å stille spørsmål til teksten og prøve å finne svar. Det følgende er noen spørsmål som kan stilles til en romantekst (men ikke alle spørsmålene er like aktuelle eller nyttige for alle romaner):

- Hvor og når foregår handlingen? Sies det direkte eller må leseren tenke seg fram til det?

- Hvilke egenskaper har de viktigste personene i romanen? Blir vi mest kjent med personene gjennom det de tenker, gjennom det de sier eller det de gjør?

- Er det noen klare kontraster i boka (mellom personer, handlinger, miljøer)? Hvordan oppfatter menneskene i romanen disse forskjellene?

- Hvordan utvikler personene seg og hvorfor? Utvikler de seg mye eller lite? Brått eller langsomt? Til det bedre eller til det verre?

- Har noen av personene i fortellingen bestemte roller eller funksjoner? (F.eks.: hjelper eller beskytter, avviker eller outsider, den som setter handlingen i gang, problemløser, en som prøver å lure de andre, en venn som hovedpersonen gir viktige opplysninger til, en person som gjennomgår en lignende utvikling som hovedpersonen)

- Hva er bokas litterære motiv? (Litterært motiv: det helt abstrakte mønsteret som fortellingen bygger ut med konkrete personer og hendelser. Et eksempel på et motiv er fiendskapet mellom to brødre. Dette motivet finner vi både i fortellingen om Kain og Abel i Bibelen, i fortellingen om Bård og Anders i Bjørnsons roman *En glad gutt*, og i mange andre fortellinger.)

- Tror du forfatteren har siktet seg inn mot bestemte lesergrupper? (Ungdom, kvinner, arbeidere, ...). Hva tyder i så fall på det?

- Finner du noen historiske (i betydningen: “ikke oppdiktete”) hendinger i fortellingen? På hvilken måte inngår i så fall disse i fortellingen?

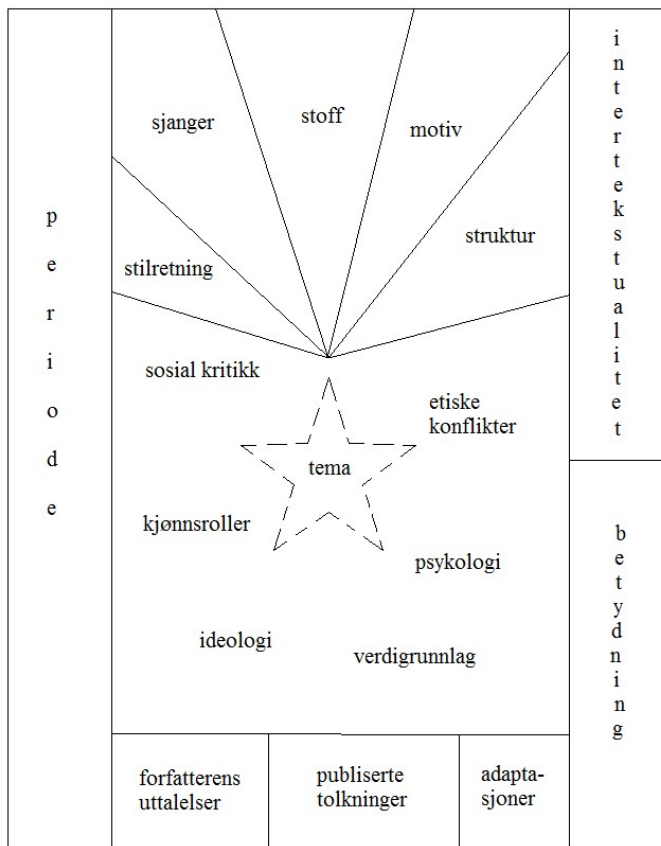
- Er fortelleren aural eller personal, og hvordan er synsvinkelbruken? (narratologiske begrepet)

- Hvilke holdninger har fortelleren? Viser holdningene seg gjennom hva “han” forteller og i måten det fortelles på?
- Er det noe fortelleren lar være å fortelle om eller noe han dveler lenge ved? Hva kan grunnen være til det?
- Kommenterer fortelleren direkte eller indirekte sin egen måte å fortelle på? I så fall, hvordan?
- Blir noe fortalt via tilbakeblikk eller via hopp inn i framtida (i forhold til det som stort sett er nåtid i boka)? Hva kan grunnen være til dette?
- Finnes det gjentakelser i romanen (f.eks. at samme begivenhet fortelles eller nevnes flere ganger)? Hva kan i så fall hensikten være med gjentakelsene?
- Hvorfor slutter romanen der den gjør? Hvorfor blir det ikke fortalt mer? (Såkalte “dannelsesromaner” f.eks., slutter ofte når hovedpersonen gifter seg og dermed så å si “slår seg til ro”!)
- Kan du finne noen symboler i teksten? (symbol: noe konkret som henviser til noe abstrakt, slik flagget henviser til fedrelandet og flammen til lidenskapen. Dikteren kan ha funnet på et nytt symbol, jf. Ibsens villand)
- Finnes det påfallende formuleringer som fortelleren antakelig har valgt med ekstra omhu? Hvorfor er disse formuleringene viktige i teksten?
- Finnes det eksempler på bruk av ironi? Ironi kan av og til prege en hel roman, som når en sentral person stort sett uttrykker seg selvironisk eller når en spesielt viktig samtale preges av ironi.
- Hva handler etter din oppfatning romanen dypest sett om? Hva er altså dens tema, dvs. grunntanken eller hovedideen i den? (Det kan for eksempel dreie seg om et samfunnsproblem, eller en evig konflikt som den mellom frihet og ansvar.)
- Argumenterer personene i romanen for eller imot noe? For/imot hva og hvordan argumenterer de?
- Er romanen preget av en eller annen ideologi? (marxisme, fascisme, konservatisme eller noe annet)
- Finner du eksempler på filosofiske problemer i romanen? (Hva er meningen med livet? Finnes det en Gud? Hvorfor handler mennesker av og til ondt og destruktivt? Er alle mennesker like mye verdt?)

- På hvilken måte hører teksten til innenfor en litterær tradisjon eller periode?

Alle disse spørsmålene kan nyanseres og utdypes. Mange analyser munner ut i en oppsummering av hva som er tekstens tema, altså hva teksten “innerst inne” dreier seg om.

Dette er momenter som kan berøres i analysen:



“Stoff” er det konkrete i teksten: Hvor foregår det? Når? I hvilket samfunn? Hva heter personene? “Motiv” er derimot hva slags type historie det er (handlingskjelettet): En ung kvinnes jakt på lykken; rivalisering mellom far og sønn; skattejakt; askepott fra asken til rikdom, ...

“Stilretning” sikter til retninger som realisme, romantikk, symbolisme, impresjonisme, ekspresjonisme, surrealisme, ...

“Struktur” gjelder komposisjon og fortellemåte (det narratologiske), dvs. typen forteller, veksling mellom scener og beskrivelser m.m.

“Intertekstualitet” gjelder hvilke andre tekster som teksten henspiller på, fungerer som en kontrast til, hermer etter på en kritisk måte, “lener seg på” i beundring eller lignende.

“Betydning” gjelder hvilken innflytelse teksten har fått i ettertid, om den har innebåret en forandring i litteraturhistorien eller forandret menneskers liv.

“Adaptasjoner” er versjoner av samme i historie som har blitt lagd i ettertid (f.eks. teaterversjon eller filmatisering).

Det kan brukes metaforer for ulike nivåer i teksten, f.eks. slik: sjanger (tekstens litterære “hus”), stoff (“klærne” på personen i huset), handling eller litterært motiv (personens “kropp”), struktur (“skjelett”) og tema (“sjel”). Men det er ikke alltid sjelen er mer interessevekkende enn kroppen eller klærne. Et dikt kan ha temaet døden, i likhet med hundrevis av andre dikt, men at personene er soldater som i 1952 deserterer fra Koreakrigen, kan være langt mer interessant for en leser.

En teksts budskap er dens appell, oppfordring. Budskapet er noe leseren blir bedt om å innse slik at det leder til en handling.

Det greske ordet “topos” betyr “sted”, og kan blant annet brukes om et avgrenset sted der en viktig hendelse i en fortelling foregår. “In medieval literature, love-scenes frequently take place in a special space, appropriate to the occasion, the so-called *locus amoenus*, consisting of a meadow, a tree, and a running stream. Such a fixed combination is called a *topos*.” (Bal 1992 s. 96-97) Stedet kan ha stor betydning for hvordan en hendelse tolkes.

I de fleste litterære tekster er det mennesker som er de sentrale aktørene. Disse personene har egenskaper, tilbøyeligheter, lyster, prosjekter osv. Temperament gjelder hvor følsom, tenksom, empatisk, emosjonelt stabil eller ustabil osv. en person er. Noen personer har en tendens til å føle f.eks. angst, fiendtlighet, depresjon, glede, selvtillit, impulsivitet, skepsis eller å føle seg sårbare. Noen personer er innadvendte (introverte), andre utadvendte (ekstroverte). Medmenneskelighet innebærer å være empatisk, varm og omgjengelig, med ønske om å glede og hjelpe andre. Andre personer er snarere tøffe, kyniske, egoistiske og konkurranseorienterte. Individet har ulike egenskaper i forskjellig grad, blant annet selskapelighet, selvmarkering, evne til dominans, eventyrlyst, tillit, forsonlighet, ydmykhet, følsomhet og ønske om sosial og personlig nærhet.

Den som analyserer kan “discover whether any one character distinguishes itself from the other characters in the following ways:

- qualification: comprehensive information about appearance, psychology, motivation, past

- distribution: the hero occurs often in the story, his or her presence is felt at important moments in the fabula

- independence: the hero can occur alone or hold monologues

- function: certain actions are those of the hero alone: s/he makes agreements, vanquishes opponents, unmasks traitors, etc.

- relations: s/he maintains relations with the largest number of characters” (Bal 1992 s. 92)

Teksten kan mer eller mindre tydelig få fram en persons identitet og egenskaper. Forenklet kan disse forstås som fire dimensjoner ved ethvert menneske:

<p>Indre egenart: Individets indre, subjektive, strengt personlige verden</p>	<p>“Personligheten”: Det ved personen som familie og nære venner mener er “det egentlige” ved personen (en person kan over år oppfattes som å være stille og tilbakeholden, også overfor sine nærmeste)</p>
<p>Rolle: En kvinne er f.eks. søster, mor, kone, kollega, kunde osv., ofte med vekt på én rolle i en bestemt sosial sammenheng</p>	<p>Anledningsegenskap: Det som en person “tar på seg” ved bestemte anledninger og overfor noen grupper (ydmyk jobbsøker, vittig festtaler, seriøs selger osv.)</p>

Amos Handel delte i artikkelen “Perceived Change of Selves among Adolescents” (1980) inn i “four different selves”: “a present self”, “a retrospective self”, “a desired self” og “a prospective self”.

Personer har tradisjonelt blitt delt inn i fire kategorier, og noen ganger kan det være nyttig å plassere en litterær karakter i én av disse båsene, selv om de fleste ikke konstant har en bestemt egenskap:

	Nevrotisk:	Ikke-nevrotisk:

Innadvendt (introvert):	melankolsk (tungsindig)	flegmatisk (rolig og treg)
Utadvendt (ekstrovert):	kolerisk (hissig)	sangvinsk (lett og lystig)

(modellen er hentet fra Rosengren 2000 s. 77)

Egenskaper ved personene i en fortelling kan komme fram på mange måter:

1. Direkte karakterisering: Fortelleren sier at en person er f.eks. oppfinnsom eller litt frekk. En slik karakterisering får mest vekt hvis det er en autorial forteller, ellers vil vi lesere lett oppfatte det bare som et subjektivt inntrykk noen har.

2. Indirekte karakterisering

a) tale: hva en person sier (innholdet) og hvordan personen sier det (ordvalg, dialekt, slang)

b) ytre kjennetegn: hvordan personen ser ut og er kledd

c) miljø: hvilke omgivelser en person lever eller trives i kan fortelle mye om personen

d) analogi: en person kan ha et navn, eventuelt et kallenavn, som sier noe om personen (Kari Kaos; jf. aptronymer), eller vi kan få høre at noen ligner en kjent person (“like selvsikker og brautende som Sylvester Stallone”)

Navn som fungerer som analogier, og altså tydelig henter om personers egenskaper, er vanlig f.eks. hos Roald Dahl og Charles Dickens (særlig gjelder dette skurkene i deres bøker). Slike egenskapsnavn kan lure leseren, for det er ikke sikkert at Little John (Robin Hoods venn) er spesielt liten. Fortelleren i den svenske forfatteren Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas* (1905) er legen Tyko Gabriel Glas. “Margaret Atwood underpins the threefold meaning of his name: Tyko refers to Tycho Brahe, the Danish Renaissance astronomer, suggesting his disinterest in the earth and his romantic idealism. Gabriel is both the angel of Annunciation and the destroying angel of The Last Judgment. And Glas refers to the impermeability of the character: ‘like the diary form itself it’s a reflecting surface, a mirror in which one sees oneself’ (Atwood 2002: vii). [...] The hard surface of glass represents protection against the surrounding society, but it also represents painful isolation, not being able to make contact.” (Jacobsen 2014 s. 142 og 145)

Litterære karakterer blir ofte analysert som om de var levende personer, altså ut fra de opplysningene om dem som teksten gir, og der vi lesere kan bruke vår evne til å forstå mennesker både psykologisk og sosialt. En analyse kan f.eks. vise ulike strategier som tekstens aktører tar i bruk: maktstrategier, mestringsstrategier, forsvarsstrategier, mistenkeliggjøringsstrategier m.m. Det går an å fokusere en analyse på sosiale relasjoner og mekanismer som f.eks. diskriminering, stigmatisering og sosial utstøting. En analyse kan sette ord på personenes selvbilder i forhold til andre personers oppfatning av dem, på forventninger og krav som en av de fiktive personene har til seg selv og som andre har til denne personen, og andre slike psykososiale dynamikker.

Hovedpersonen får ofte mye av leserens sympati, og er da i høy grad en sympatibærer. Andre får mindre sympati, og kan i ulik grad være sympatibærere for leseren. Skurker får kanskje knapt noen sympati. Et barn kan være “everybody’s darling”, inklusiv leserens.

“Characters who are not transformed by the plot need something instead: dimension. Think of it like this: instead of developing horizontally toward a goal, the character develops vertically, exploring internal conflicts that create tension.” (Pamela Douglas sitert fra <https://series.unibo.it/article/view/6161/5928>; lesedato 17.11.22)

Mennesker har behov for trygghet, tillit, fellesskap, kjærlighet, vennskap, respekt, anseelse, selvrealisering, selvbekreftelse (og annet i Abraham Maslows behovspyramide). Disse behovene vil komme til uttrykk på forskjellige måter i tekster. De fiktive personene opplever seire og nederlag, konflikter, tap og lidelse, kjærlighet og lykke, bekymring og sorg, håp og selvbekreftelse, tvil og fortvilelse, de inngår kompromisser, får trøst, gir omsorg, opplever utenforskap, osv. Hvordan er slike hendelser og erfaringer skildret i det litterære verket? Hvilke verdier holder familier, venner, sosiale nettverk og samfunnet sammen?

Litterær “karakterologi” studerer både “de litterære karakterers analytik – hvordan er de “lavet” og hvordan skal de analyseres? – og de litterære karakterers ontologi – hvilken eksistensform har de sammenlignet med virkelige mennesker?” (Hansen 2002)

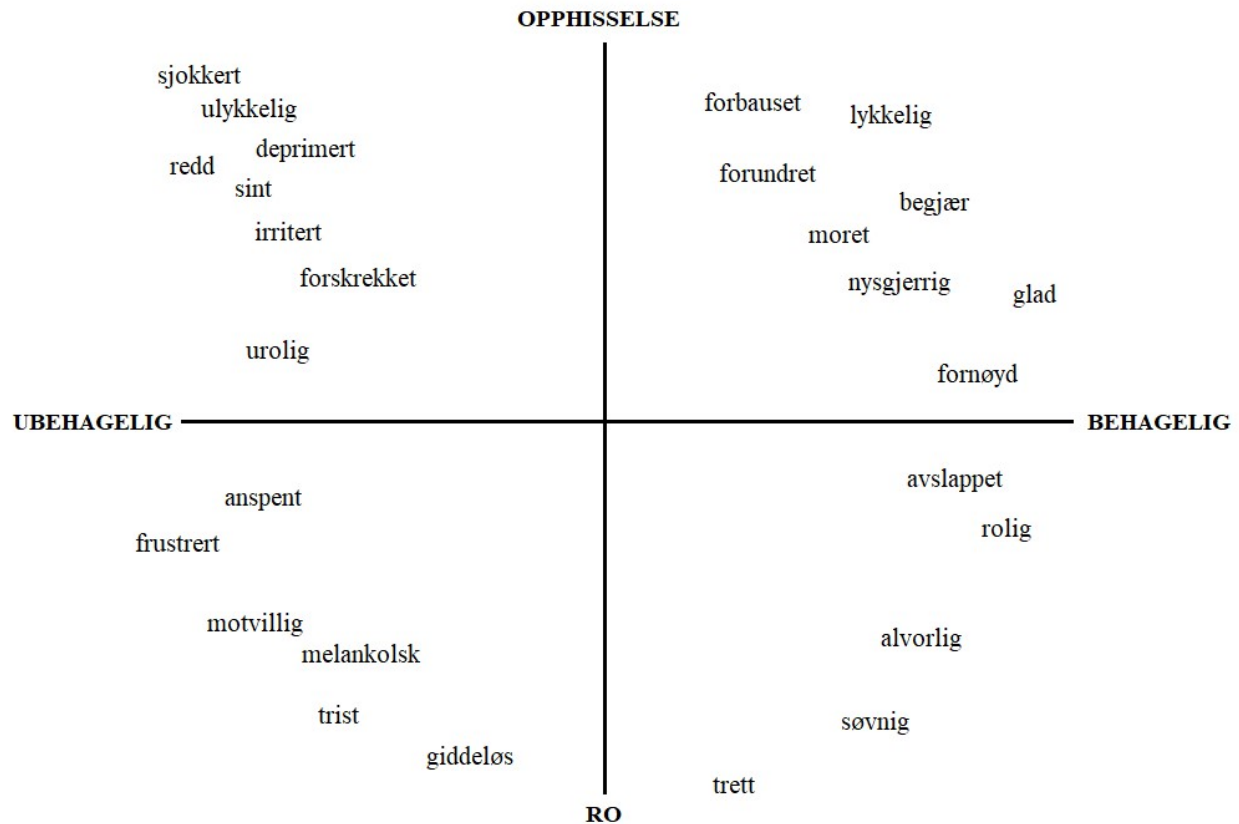
“Der gives grundlæggende to forskellige synspunkter på hvad litterære karakterer, dvs. menneskelige væsener som de fremstilles i en litterær tekst, er for nogle størrelser. Det første synspunkt hævder, at litterære karakterer er tekstuelle konstruktioner; inden for fiktionens rammer gælder de for at være menneskelige væsener, men de er “lavet af” tekst og derfor er deres forbindelse med og afbildningsværdi i forhold til rigtige mennesker ikke-eksisterende eller udelukkende konventionelt betinget: det er en del af den kontrakt vi indgår med forfatteren, at hans litterære karakterer skal gælde for mennesker. Det andet synspunkt hævder, at litterære karakterer repræsenterer eller efterligner virkelige mennesker. Når vi analyserer og fortolker en litterær tekst har vi

derfor lov til at forholde os til personerne, som om de var virkelige og ikke lavet af tekst; vi kan anstille psykologiske, eksistensielle eller common sense agtige betragtninger over deres adfærd og motiver, som om de var mennesker vi mødte. Vi kan kalde det første synspunkt for tekstuel og det andet for mimetisk. Man kan mene, at vi her har formuleret to ekstreme synspunkter, der ligger i hver sin ende af et kontinuum, og at sandheden nok ligger “et sted midt imellem.” (Hansen 2002)

“At sige at karakterer blot er fortætninger af ord er lige så absurd som at sige et en statue blot er en fortætning af marmor. Ud fra den information vi får om dem slutter vi os til andre ting og i sidste ende til hvordan de er som karakterer. Selvfølgelig kan der være spørgsmål til karaktererne som er irrelevante eller for langt ude. Der er en grænse, men den bør ikke være for rigidt forvaltet.” (Hansen 2002)

Mange lesere vil oppfatte at tekstens personer har følelser som de gjenkjenner fra seg selv og livet utenfor teksten: kjærlighet, skadefryd, lengsel, misunnelse, angst, lykke, melankoli, sentimentalitet, glede, fortvilelse, selvforakt, håp, sorg, sjalusi, anger, resignasjon, begeistring ... Dermed oppleves de fiktive personene som levende, nære, forståelige.

Den amerikanske psykologen James A. Russell stilte opp en modell over følelser og andre psykiske tilstander på denne måten:



(her basert på Solinski 2015 s. 176) Følelser henger sammen med andre kroppstilstander (ro, opphisselse, begjær osv.). Det kan være usikkert hvor en følelse/sinnstilstand bør plasseres langs skalaene.

Den engelske forfatteren E. M. Forster skilte mellom “homo sapiens” (reelle mennesker) og “homo fictus” (litterære karakterer). “Homo fictus bruker ikke helt så meget tid på søvn og fødeinntakelse som homo sapiens, men så meget mere på kærlighet og i det hele taget er fiktive mennesker langt mere optagede af og sensitive overfor hinanden end virkelige mennesker. Litterære karakterer lever således generelt mindre trivielle og rutineprægede liv end virkelige karakterer; den litterære fiktion tilbyder et idealiseret eller dramatiseret bilde af menneskelivet. [...] Vi hører generelt ikke meget om måltider og toiletbesøg i litteraturen med mindre det netop gøres til en pointe [...] og det kan det kun blive ved at avvike i forhold til normen. Det er også et spørsmål om informationsøkonomi. Teksten fortæller os det væsentlige og ikke det vi kan sige os selv.” (Hansen 2002)

“The analogy established by the text between a certain landscape and a character-trait may be either ‘straight’ (based on similarity) or ‘inverse’ (emphasizing contrast).” (Rimmon-Kenan 1985 s. 69) “If a connection between a universal inner experience

and an omnipresent outer analogue has been made once, it will be made again, and may readily become a commonplace of oral and written tradition” (Abrams 1975 s. 49).

Ytre gjenstander, vær, farger osv. kan fungere symbolsk og fortelle noe om hva som foregår inne i en person, i det mentale rom, i personens sjel liv. En voldsom storm kan f.eks. fungere som en parallell til en indre, psykisk “storm” hos en person som befinner seg ute i stormen; personens “suppressed desires flaring up, mirrored by the mounting thunderstorm outside” (Gravett 2011 s. 155). Hovedpersonens sjel elige tilstand speiles i hvordan natur og landskap beskrives. Det kan oppfattes som at det indre eksterialiseres. Dette virkemidlet kan kalles litterært psyko-fysisk samsvar. I filosofien er psykofysisk parallellisme “the theory that mental and bodily experiences occur in tandem with each other, but without any type of causal interaction” (http://www.gutenberg.us/articles/psychophysical_parallelism; lesedato 05.01.16). “An approach to the mind-body problem first suggested by the German philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) in the early 18th century, a form of dualism according to which mental and physical processes are perfectly correlated but not causally connected, like the movements of two clocks standing side by side.” (<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100352874>; lesedato 26.11.15)

“*Wuthering Heights* [1847] by Emily Brontë uses the weather on the moors to represent human emotion. [...] Pathetic fallacy is used by [Thomas] Hardy and other writers to link human emotions to aspects of nature – for example, using references to the weather to indicate mood: sunshine suggests happiness, rain misery, and a storm inner turmoil. [...] The term “pathetic fallacy” was coined by art critic John Ruskin in 1856, and refers to the attribution of human behavior and emotions to nature; this device was often used in 19th-century novels.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 192)

Anna i russeren Lev Tolstojs roman *Anna Karenina* (1875-77) “is distracted by the snow beating against the window pane, the sight of a muffled guard, and conversations about the terrible storm outside. In this context the storm is a symbol for the passion that rages in a deep level of Anna’s being. Anna is separated from the storm by the window pane. Yet it almost touches her as it beats against the glass, and word of the raging storm is carried to her by the voices of other people. Her emotional ambivalence is accurately conveyed by the scene. [...] There seems little doubt that Tolstoy intended the storm and its attributes to stand for the passion that Anna craves and yet fears, and intended the entire scene to record the unconscious and barely conscious transubstantiation of Anna’s attitudes.” (Bloom 1987b s. 68-69)

Det den svenske filosofen Alf Nyman kaller “introjeksjon” er en “känsloprojektion [...] som förlägger “naturen med dess olika scenerier, föremål och belysningar *in* i den själsliga sektorn”. [...] I sitt nämnda arbete *Lyrisk erfarenhet* benar Alf Nyman på ett mycket instruktivt sätt opp metoderna att ge sjäslivet sinnlig dignitet. Han skiljer mellan “känsloprojektion” – som “*förlägger ut* själsliga data av övervägande emotionell och passionell natur till naturföremålenes värld, därmed förändligande denna” – och “introjektion” – som omvänt “*förlägger* [...] naturen med dess olika scenerier, föremål och belysningar *in* i den själsliga sektorn, dymedelst uttryckande dess principiellt orumsliga, subjektiva data i fysikaliska, geografiska och meteorologiska termer” – samt “extrajektion” – varvid “något själsligt, eventuellt själen själv, förlägges, *i förkroppsligad måtto*, ut i det rumsligas värld och där beskrives såsom ett ting bland ting, ett skeende bland andra yttervärldsskeenden” (33 f).” (Espmark 1975 s. 124 og 215)

Måtene det personene sier/uttaler blir fortalt eller gjengitt på, kan være forskjellige. Her er noen muligheter:

1. Direkte tale: Marianne sa: “Det er for seint nå”
2. Indirekte tale: Marianne sa at det var for seint.
3. Fri indirekte tale: Marianne ville ikke på vilkår fortsette så seint.

I fri indirekte tale må vi tenke oss at ordene delvis er sagt av en person: Marianne må være en person som vi vet eller aner gjerne bruker uttrykket “ikke på vilkår”. Autoral fortellerstemme og den fiktive personens egen stemme går over i hverandre. Et eller annet særpreg ved en persons tale må komme fram. For hvordan kan vi ellers vite at noe er fri indirekte tale? Det finnes to muligheter til: En talesituasjon omtales (det blir fortalt at Marianne sa noe, uten at det blir sitert direkte eller ved indirekte tale), eller setningen kan inneholde flere detaljer enn det som er nødvendig å oppgi på grunn av handlingen, slik at vi opplever det vi leser som en persons indre stemme.

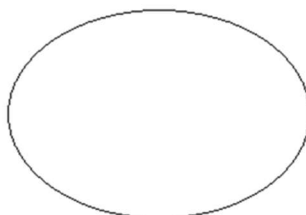
Verket inneholder mer eller mindre tydelige identitetsskapende tidsmarkører (f.eks. hvilken musikk hovedpersonen lytter til).

Noen personer framstilles som relativt éndimensjonale (“flate”), mens andre er flerdimensjonale/komplekse (“runde” karakterer). Dette analytiske skillet stammer fra forfatteren E. M. Forster, i boka *Aspects of the Novel* (1927). Personer i bøker blir ekstra fascinerende hvis de ikke kun er runde, men har noe gåtefullt og uutgrunnet ved seg:

flat karakter



rund karakter



“Den flade karakter kan ikke iagttages fra forskellige vinkler eller præsentere sig selv på forskellige måder; den er, i princippet, “ikke tykkere end en grammonfonplade”. Den er to-dimensionel, den kan ikke få tilføjet noget ved at vi bevæger os rundt om den. Den runde karakter derimod formår at overraske; den kan fremvise nye egenskaber, hvorved vi får indtryk af at vandre rundt om den og besigtige den fra forskellige vinkler. Det som Forster her beskriver med metaforen “rund” er den temporale succession hvormed vi som læsere bevæger os gennem en tekst og afdækker nye aspekter ved personen, hvorimod den flade vækker genkendelse hver gang den viser sig. Den runde karakter er altså ikke skematiseret, men akkumulerer stadig nye kvaliteter igennem det narrative forløb – den er kompleks, overraskende, uforudsigelig. En sådan karakter kræver mere arbejde fra læserens side – den er ikke et hvilepunkt i teksten. Den runde karakter er dermed mindre autonom; den er vævet ind i tekstens tekstur – de andre karakterer, plottet m.m. er det der leverer materialet til kompleksiteten, hvorfor man ikke kan rive karakteren ud af teksten uden at gøre vold på den.” (Hansen 2002)

“Hvor kunststykket i forhold til de flade karakterer er at få dem til at virke livlige, selvom de er – som konstruktionsprincip – mekaniske og hule, må kunststykket i forhold til de runde karakterer være at få dem til at virke sammenhængende, selvom de – som konstruktionsprincip – er komplicerede og fragmentariske. [...] Den overraskende og overbevisende runde karakter har livets uberegnelighed over sig, skriver Forster.” (Hansen 2002) “[F]lat characters are those less capable of complex, reflexive states of mind” (Lisa Zunshine i <https://muse.jhu.edu/chapter/9337/pdf>; lesedato 08.04.22).

“Flade karakterer virker stabiliserende på en tekst – når de dukker op efter at have været fraværende en tid, bringer de automatisk (deres) helt bestemte træk og signaler med sig. En tekst kan godt bestå af udelukkende flade karakterer; det vil ofte være tilfældet i komedien og i den folkelige litteratur. Det er til gengæld mere usandsynligt at en fiktiv verden skulle kunne bebos af udelukkende runde karakterer. Hvis personer skal kunne agere med hinanden i en fortælling, må nogle af dem nødvendigvis være mere skematiserede end andre. Det gælder selv for Dostojevski [...] Vi må tolke

Forster sådan, at betegnelsen flade karakterer dækker allehånde stereotyper og karikaturer i litteraturen, og at formentlig langt de fleste bipersoner i verdenslitteraturen også er flade, for såvidt vi kun kender dem gennem et eller nogle få aspekter. Jo mere en karakter er destineret til at spille en bestemt rolle, udfylde en bestemt funktion i en tekst, jo mere flad er han, mens verdenslitteraturens hovedpersoner må gælde for altovervejende runde. En rund person har brug for flade personer omkring sig til at modsige, balancere og perspektivere nogle af hans egne isolerede egenskaber. Men interaktionen mellem flade personer er også essentiel for litteraturen” (Hansen 2002).

“Round characters, on the contrary, possess a variety of traits, some of them conflicting or even contradictory; their behavior is not predictable – they are capable of changing, of surprising us, and so on. In structuralist vocabulary we could say that the paradigm of the flat character is directed or teleological, whereas that of the round is agglomerate.” (Chatman 1988 s. 132)

“Students often believe that fully developed characters are somehow superior to flat renderings. A formal ballgown by its very nature is not superior to a bathing costume, except as the appropriate dress for an important dance. In the same way the most successful rendering of character is the one best suited to the realisation of an author’s vision of life. Flat or little-developed characters are often required in fiction to direct attention towards action and ideas rather than psychological development and depth of inner experience. [...] The more fully developed characters will always draw our attention to inner conflict and psychological complexities, while the flatter creations will direct attention away from themselves and towards the ideas and forces at work in that particular fiction.” (Taylor 1981 s. 66-67)

En januskarakter (oppkalt etter den romerske guden Janus med to ansikter) er en karakter som viser seg fra to helt forskjellige sider.

Personene opplever dilemmaer og konflikter, men hva disse betyr for teksten som helhet, er en tolkningssak. Når det gjelder karakterutvikling, kan personene i verket analyseres ut fra motsetninger som dette:

Hva framstilles som gode og dårlige valg for han eller henne?

Hvem er hovedpersonens forbilde eller idol?

Hva er det gode liv ifølge hovedpersonen?

Egenskaper framstilt som person Xs personlighet og “medfødte” egenskaper (dvs. arv) – tillærte og miljøbestemte egenskaper

Hvilke handlinger er oppofrende, egoistiske, kyniske, onde osv.?

Hva vises som langsom utvikling (eventuelt så langsom at vi knapt legger merke til den)? I motsetning til brå, rask, rykkvis utvikling

Utvikling på grunn av indre, personlige trekk – utvikling på grunn av ytre påvirkning eller press

Utvikling til det bedre, mer moralsk høyverdige, mer sosiale – til det verre, mindre moralske osv.

X får et forbedret selvbilde – X får et dårligere selvbilde (dvs. en mer misfornøyd oppfatning av seg selv og sin utvikling)

Verdier som X forlater – verdier som X får (verdier, idealer, håp og lignende)

Går X fra å være utenfra-styrt til å bli innenfra-styrt, eller omvendt? Utenfra-styrt vil si at X lett lar seg påvirke av andre og ikke tar beslutninger ut fra egen gjennomtenkning eller overbevisning. Innenfra-styrt er det motsatte, dvs. en personlig autonomi (selvstyrthet) og integritet.

Hvilke situasjoner har størst betydning for at endringene skjer?

Gjennomgår X noe som fungerer som en “oppvåkning”, “tilstivning”, “oppmyking” osv.

Hvilke problemer løses og hvilke oppstår på grunn av karakterutviklingen? Hvordan takler personen problemer?

Hva er Xs egentlig mål (i livet)? Hva vil personen først og fremst oppnå? Hva er de langsiktige og hva er de kortsiktige målene som personen har? Hvilke muligheter, seire og nederlag, livsprosjekter og kamp viser fortellingen? Hva er personenes eksistensielle og politiske betingelser for sin livsutfoldelse?

Den tysk-amerikanske psykologen Erik H. Erikson mente at menneskets liv kan deles inn i disse utviklingsstadiene, hver av dem preget av en konflikt:

0-1½ år: Grunnleggende tillit eller mistillit

1½ -3 år: Selvstendighet eller tvil

3-6 år: Initiativ eller skyldfølelse

6-12 år: Arbeidsevne eller mindreverdighet

Ungdomstid: Identitet eller rolleforvirring

Unge voksne: Intimitet eller isolasjon

Voksne: Utvikling eller stagnasjon

Alderdom: Integritet eller fortvilelse

Erikson beskriver hver av disse “psykososiale” stadiene i en et individs personlighetsutvikling. Hvert stadium rommer potensiale for suksess eller nederlag. I f.eks. ungdomstiden vil en person gjerne passe inn i et miljø som gir trygghet og identitet – dette har høy prioritet. Om ønsket blir oppfylt eller ikke vil prege personens videre ønsker, behov og psykiske utvikling. At et individ eventuelt *ikke* ønsker eller prioriterer f.eks. intimitet, vil si noe svært viktig om denne personen. Konflikter og dilemmaer innen hver av stadiene kan gjenkjennes i litterære tekster.

Kriser er spesielt betydningsfulle, og fasene rundt en krise og episoder/hendelser i disse fasene. “De fleste som forteller meg sine historier, husker knekkpunktene – de mange episodene med sårende ord, taushet, unnvikelse, stahet, manipulering – øyeblikk der de husker at de hardnet, der håpet deres døde og de begynte å orientere seg bort fra partneren for alvor.” (psykolog Sissel Gran i *Morgenbladet* 24.–30. april 2015 s. 32) “En forelskelse kan ta brått slutt, mens kjærlighet bruker lengre tid på å dø. Den svinner hen, oppløses og visner over tid. Det er som et emosjonelt bånd til partnerens hjerte som langsomt trevles opp. Til slutt skal det bare et lite hugg til, det siste vonde ordet, den siste avvisningen, og så gir båndet etter. Det er knekkpunktet. Mange forteller at de kjente det hugget, fysisk, at de nesten hørte lyden av en tilknytning som brast.” (Sissel Gran i <http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php>; lesedato 06.05.16)

Når det opptrer en del personer i en tekst, er det ofte vennskap mellom noen av dem og likegyldighet eller fiendskap mellom andre. Mange fortellere bygger sine tekster opp om motsetninger og konfliktmønstre, og det trenger ikke bare å være konflikter mellom enkeltmennesker (menneske – menneske), men kan være motsetninger mellom:

menneske – naturen, naturkreftene

menneske – samfunnet

menneske – seg selv (tvil, indre splittelse og lignende)

menneske – noe ved tilværelsen (f.eks. skjebnen)

Temaet i teksten er det “egentlige” innholdet, det som teksten dypest sett handler om. Temaet kan oftest (av en som tolker teksten) formuleres ganske abstrakt: som en idé, en tanke, en følelse, en stemning, et begrep eller en opplevelse. Temaet er likesom tekstens sjel, mens handlingen er kroppen. Temaet er ofte noe som alle mennesker opplever en eller annen gang i sitt liv, som f.eks. kjærlighet, ensomhet, misunnelse eller glede over vakker natur. Da får leseren en slags gjenkjennelseserfaring under lesingen, selv om leseren ikke har opplevd nøyaktig det samme som de ytre hendene i fortellingen.

Alle mellom-menneskelige relasjoner kan ha ulike betydninger og funksjoner, som i noen tilfeller kan analyseres fram fra en litterær tekst. For eksempel kan vennskap være viktig for en romanperson fordi det gir identitet, selvbekreftelse, tilhørighet, livsinnsikt, trygghet og/eller mulighet for selvoppofrelse.

En god del tekster rommer tematiske kontraster som dette:

frihet – tvang

fantasi – fantasiløshet

manglende tilpasning – tilpasning

ansvarsløshet – ansvarlighet

feighet – mot

unnavikelse – oppgjør/konfrontasjon

individualisme – sosial orientering

isolasjon – samvær

stillstand – utvikling

her og nå – framtidige konsekvenser

naturbestemt – kulturstyrt

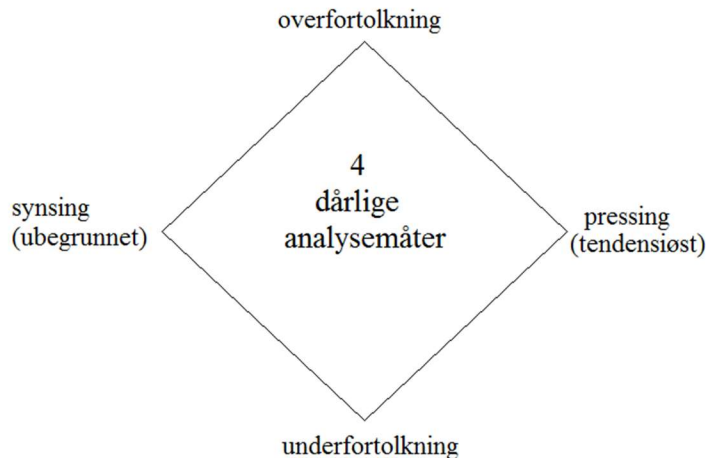
(Det er ikke nødvendigvis slik at den ene siden her står for det positive og den andre for det negative.)

Også i romaner – selv om det er lange tekster – kan det lønne seg å studere det språklige “mikronivået” på steder i teksten som virker særlig viktige:

- bildebruk (f.eks. metaforer og andre typer sammenligninger)
- ordstilling (f.eks. inversjon: “Ikke kan du gjøre...”)
- setningstyper (f.eks. lange, dvelende setninger som beskriver et fredfullt landskap)
- setningsbinding (f.eks. “hard” sammenstilling uten bindeord som “og”, “eller”, “imens”)
- stilnivå (f.eks. slang eller uvanlig høytidelige ord)

Det er alltid åpent for tolkninger og ulik vektlegging. Peer Gynt har blitt tolket på ulike måter, og de forskjellige sidene eller dimensjonene i han har blitt vektlagt i ulik grad i forskjellige oppsetninger: den feige og unnvikende Peer Gynt, den opprørske, den eventyrlige, den nasjonale osv.

Farer i litterær analyse (“analysefeller”):



Overfortolkning innebærer å tilskrive noe i teksten for stor betydning (f.eks. at en kvinne har håret i fletter tolkes som tegn på at hun er hemmet og undertrykt). Underfortolkning innebærer å overse viktige aspekter ved teksten, dvs. sentrale trekk i helheten eller i de delene av tekstene som blir analysert. Synsing er påstander uten “bevis” i teksten, eller svært subjektive uttalelser (av typen “helten i Hamsuns *Sult* er en jævla idiot”). Pressing er forsøk på å få teksten til å passe med en forhåndsbestemt oppfatning (f.eks. at en roman fra 1700-tallet er feministisk og revolusjonær, hvis det er lite som tyder på dette).

Analysar kan være skrevet for å styrke teorier, f.eks. ved at det letes i den litterære teksten etter bekreftelse på en bestemt teori (et teoretisk perspektiv).

“Å tolke en tekst er ikke å gi den en mening (mer eller mindre begrunnet, mer eller mindre fri), det er tvert imot å verdsette det mangfoldet den er skapt av.” (Barthes 1970b s. 11)

“To read is always to read in relation to other texts, in relation to the codes that are the products of these texts and go to make up a culture. [...] If works were indeed autonomous artifacts, there might be nothing to do but to interpret each of them, but since they participate in a variety of systems – the conventions of literary genres, the logic of story and the teleologies of emplotment, the condensations and displacements of desire, the various discourses of knowledge that are found in a culture – critics can move through texts towards an understanding of the systems and semiotic processes which make them possible.” (Culler 1983 s. 12)

Jakob Lothe ga i 2016 ut boka *Etikk i litteratur og film*. “Mykje av litteraturens og filmens appell ligg i etikken dei presenterer. Etikk er ikkje berre ein del av innhaldet, men også av forma og forteljemåten. Ein litterær tekst eller film gir ingen etisk fasit, men stiller etiske spørsmål ved å presentere personar og forteljarar som gjennom handlingar, tankar, kjensler, haldningar og prioriteringar markerer seg moralsk, for eksempel gjennom vala dei gjer. Boka diskuterer etikken i romanar og noveller av bl.a. Franz Kafka, Nadine Gordimer, Jonathan Littell, Kjartan Fløgstad, Joseph Conrad, Ian McEwan, W.G. Sebald, Hanne Ørstavik og Ingrid Storholmen. I tillegg kjem filmar som *Apokalypse Nå! Redux*, *Om forlatelse*, *Turist*, *De andres liv* og *Amour*. Boka drøfter også dokumentarforteljingar som Levis *Hvis dette er et menneske* og Seierstads *En av oss*, og dokumentarfilmar som Lanzmanns *Shoah* og Riefenstahls *Viljens triumf*.” (<http://www.pax.no/etikk-i-litteratur-og-film.5916190-331606.html>; lesedato 10.02.17)

Se også <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/narratologi.pdf>

Persontyper

“Stock characters have existed since ancient history. Theophrastus, Aristotle’s student defined 30 stock character types as follows:

- The Insincere Man (Eironeia)
- The Flatterer (Kolakeia)
- The Garrulous Man (Adoleschia)
- The Boor (Agroikia)
- The Complaisant Man (Areskeia)

- The Man without Moral Feeling (Aponoia)
- The Talkative Man (Lalia)
- The Fabricator (Logopoiia)
- The Shamelessly Greedy Man (Anaischuntia)
- The Pennypincher (Mikrologia)
- The Offensive Man (Bdeluria)
- The Hapless Man (Akairia)
- The Officious Man (Periergia)
- The Absent-Minded Man (Anaesthesia)
- The Unsociable Man (Authadeia)
- The Superstitious Man (Deisidaimonia)
- The Faultfinder (Mempsimoiria)
- The Suspicious Man (Apistia)
- The Repulsive Man (Duschereia)
- The Unpleasant Man (Aedia)
- The Man of Pretty Ambition (Mikrophilotimia)
- The Stingy Man (Aneleutheria)
- The Show-Off (Alazoneia)
- The Arrogant Man (Huperephania)
- The Coward (Deilia)
- The Oligarchical Man (Oligarchia)
- The Late Learner (Opsimathia)
- The Slanderer (Kakologia)
- The Lover of Bad Company (Philoponeria)
- The Basely Covetous Man (Aischrokerdeia)

Each character is characterized by the trait that dominates him. It is interesting to note that thirty characters represent negative characteristics. It is, therefore, suspected that Theophrastus must have catalogued other characters that possessed positive traits.

Some examples of contemporary stock characters are:

Heroes

The Chosen One: is a hero who must typically fulfil some ancient prophecy and then save the world. He typically requires help of a Wise Old Man to fulfil this destiny and is frequently of apparently humble origins.

The Clumsy Hero: a well-meaning person who accidentally destroys friend and foe alike.

The Competent Man: a character who can do anything well. Example: James Bond

The Contender: a person with raw talent, but who must rely on the guidance of a Wise Old Man to overcome personal limitations (lack of discipline or confidence).

The Cop on the Edge: a reckless cop forced to bend the rules to see justice served.

The Elderly Martial Arts Master: a Wise Old Man archetype; typically an extremely old Asian man who is nonetheless a near invincible master of the martial arts.

The Haunted Hero: a character who must deal with his traumatic past, or some curse, before he can succeed.

The Tart with a Heart: a person who is outwardly tough and hard but has a heart of gold.

The Honest Thief: a thief only steals for vengeance on the rich; typically gives to the poor. Examples: Robin Hood, Zorro

The Knight-errant: a chivalric wanderer who searches for adventures to prove himself as a knight. Don Quixote is a parody of the knight-errant.

The Noble Savage: a member of a disadvantaged or dis-empowered ethnic group or culture who aids the (usually white) Hero by helping him out of a jam or introducing him to spiritual enlightenment.

The Private Investigator: a cool, relaxed, intelligent, sardonic, and introspective hero who stumbles into detective stories to solve a mystery case. He often relates events through an internal monologue, drinks whiskey, chain-smokes cigarettes and dresses in a trench coat and fedora

The Repentant Traitor: a villain who is won over by goodness and joins the good side, betraying his original gang.

The Sidekick: a trustworthy type who shows surprising resourcefulness and bravery; a foil for the hero.

The Wise Old Man: an elderly figure who trains and advises the hero; often portrayed as a wizard or hermit.

Prince Charming: the prince who rescues the damsel in distress.

The Subservient Negro: an ethnic stereotype; a helper that the (usually white) hero depends; is usually expendable. The character usually dies nobly.

The Competent Girl: a young woman who is cool and calm in the chaos and dysfunctional characters around her.

Villains

The Bad Fiancé: a villain who is romantically interested in the heroine despite a complete lack of interest on her part; often rich, snobbish and macho.

The Big Boss: the chief villain who keeps returning to place the hero in mortal danger.

The Brought-Back-to-Life Villain: a villain who apparently dies yet comes back unhurt.

The Crazy General: a high-ranking military man who goes crazy and starts a war or worse.

The Dark Lord: a sinister villain with an entourage of henchmen bent on conquest of the world.

The Evil Clown: a supposedly wholesome figure who hides inner horrors.

The Evil Genius: an evil character who is a foil of a superhero in comic books or in spy stories.

The Evil Twin: the alter ego of the hero who continually tries to thwart the hero but ends up losing.

The Femme Fatale: the vamp; the beautiful, seductive, but evil woman who leads the hero to his doom.

The Henchman: a major villain's frequently incompetent stooge.

The Mad Scientist: the crazy science who accidentally meddles with the forces of nature causing trouble that the hero must correct.

The Miser: a wealthy, greedy man who lives miserably in order to increase his wealth. Example: Ebenezer Scrooge.

The Pied Piper: an obvious villain that children don't recognize as they are misled.

The School Bully: a character who has a weakness that he covers up by being loud, aggressive and mean.

The Wicked Step-Mother: a vicious and controlling woman who has a dominant relationship with a young girl. She is often a gold digger.

The Wicked Witch/Evil Wizard: uses magic or other supernatural powers to lead the hero or heroine astray.

Either Side

The Bitter War Veteran: a man who leaves home as a naive young man, is damaged by the realities of war and returns home bitter and deranged.

Comic Relief: a cowardly type who brings a bit of laughter.

The English Butler: very proper, skillful, and loyal to his employers; always comes to their aid, when needed; often a Competent Man, a foil to a less competent or intelligent employer character.

The Popular Girl: a girl who is well-liked and appreciated at her school but is very mean and prissy; frequently surrounded by disciples.

The Fool: a clown or joker who speaks in riddles and puns; often very intelligent, reveals weaknesses of the characters he fools.

The Jock: usually the best player on the sports team; loved by everyone for his prowess. There are two varieties: The Nice Jock who tends to be the muscle of the group, and he is usually found on the outskirts of The Misfits; The Mean Jock who is usually an agent of antagonism and takes pleasure in tormenting The Nerd. Both are typified by lower-than-average intelligence.

The Lovable Rogue: a not overly sophisticated personage who is always full of confidence. Example: Crocodile Dundee.

The Military Man: typically a harsh and unforgiving, authoritarian person who usually associated with negative aspects of the militarism.

The Super Soldier: An elite warrior who has abilities or powers beyond those of normal soldiers.

Transient Characters

The Angst-ridden Youth: a young male character, usually handsome and virile, but angry and at odds with the establishment. Epitomized by James Dean.

The Avenger: a hot-blooded young man who loved one is cruelly injured or killed; seeks revenge outside the law.

The Outlaw: a cold-blooded desperado or a gallant thief. Example: Robin Hood.

L'Enfant Terrible: a child or teenage prodigy exhibiting extraordinary skills – often negative.

The Tough: uses physical persuasion and intimidation to get what he wants.

The Trickster: a supernatural or mysterious character who acts with no visible objectives or motivation; is a catalyst for events.

The Vigilante: an antihero of who must serve justice, usually for the wrong causes or outside the law.

Neutral Characters

Fictional Fictional Character: a character that is fictional even in the context of a fictional story. This character can be a foil for the protagonist for comedic or dramatic effect.

The Absent-minded Professor: an academic whose focus on learning divorces him from the reality about him

The California Girl: a blonde-haired, blue-eyed girl who only eats health food and loves the environment more than anything else.

The Pretty Ugly Girl: a girl who appears plain and uninteresting but is actually quite attractive.

The Damsel in Distress: the young, beautiful, virginal woman who must be rescued from some cruel fate by the Hero.

The Dumb Blonde or Bimbo: a woman who is simply unintelligent but attractive.

The Ingenue: a sweet, beautiful and virginal woman, in mental or emotional rather than physical danger.

The Fop: a highly fashionable aristocrat; typically overdressed; with over cultivated speech. The fop is usually not too intelligent and always talkative.

The Foreign Exchange Student: exotic appearance or mannerisms often serve as comic relief.

The Reclusive Genius: an intelligent and antisocial character who antagonizes the main characters for most of the story, but provides crucial support at the story's climax.

Ill-Fated Lovers: fiercely and irrationally passionate lovers who try to establish or maintain a relationship despite social or parental disapproval.

The Jolly War Veteran: a lovable and a bit daft veteran; frequently sings old military songs; military lingo pepper his speech.

The Nerd: the often introverted, overly sensitive genius. He frequently has an ardent, futile crush on the Pretty Ugly Girl but can't get her attention because she herself has a crush on The Jock or the Nice Guy

The Nerd Girl: notable for her intelligence; often kind and good-hearted; may be quite attractive or have the potential to be so.

The Nuclear Family: a family with a simple-minded father, a reasonable mother, a troublesome son, an anxious daughter and a peculiar younger child.

The Rake or Cad: a man who seduces a young woman and impregnates her before leaving, often to her social or financial ruin; often portrayed as a heavy drinker or gambler.

The Redshirt: an inconsequential character who is killed or injured soon after his or her introduction in order to indicate the dangerous circumstances faced by the main characters.

The Tomboy: a female character who is 'one of the guys'. Usually displays superior physical or athletic prowess.

The Town Drunk: serves as a figure of fun and serves as a moral example.

The Whiz Kid: a brainy sidekick to the hero; often, physically the weakest of the group. As a result, he can be useless in a fight, but knows everything about technology.

The Womanizer: a man characterized by having many love affairs with different women. Example: James Bond.

The Jokester: often a part of a group of adventurers, the Jokester copes with the seriousness of the situation (often war) with constant good humour. He may be crying on the inside but laughter mask insecurities.

The Wacky Neighbour: a character who lives close to the main character and has eccentric qualities.

The Warning: a character who warns others about eminent disaster and then dies.

The Wedge: a minor character that possesses a character shield and survives the entire story without succumbing to mortal danger. These characters never ascend to primary status.

The Rookie: an often young, bright, and eager to please; typically fresh out of school and often at the top of his class; tends to act 'by the book' because it's all they know.

The Nurse: typically a woman who finds the hero (or villain) injured, and nurses him back to health, falls in love with him, but will never have her love returned because of his love for another.

The Tyrannical Boss: authoritarian, bad-tempered and inflexible, the tyrannical boss is often seen in comedies. He or she rules over the workplace with an iron fist.

The Protective Father: a man who seeks to protect his daughter from a young man he deems too unworthy or unsuitable." (<http://www.narrati.com/Narratology/Characters-Stock.htm>; lesedato 24.02.15)

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

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