

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.04.24

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

Stasjonsdrama

(_sjanger, _drama) Et skuespill som er delt opp i en rekke små scener/episoder, med hendelser som oftest er opplevd av en hovedperson som “vandrer gjennom livet” (bruk av vandringsmotiv). Et “vandrings- og pilgrimsdrama” (Kofoed 1999 s. 147). De ulike scenene oppfattes som faser på en utviklings-, reise- eller livsvei. Dramaet har en episodisk struktur som bryter med det aristoteliske prinsippet om tre enheter: handlingens, stedets og tidens enhet.

Handlingen i et stasjonsdrama har ikke den vanlige kronologien som mye dramatisk diktning har. I stedet får publikum ofte se den ene scenen etter den andre uten å oppdage noen logisk årsakssammenheng mellom scenene. Tidens, stedets og handlingens enhet oppløses og vanlig aktinndeling kan være fjernet (Bogner 2005 s. 81). Det er karakteristisk at virkelighetsnivåer skifter mellom den reelle verden, drøm, fantasi og eventyrverden – nivåer som kan gli over i hverandre. De “virkelighetene” som dramaet foregår i, kan tolkes som projeksjonsflater for menneskenes indre, sjelelige virkelighet. “Ofte står hovedpersonens bevissthets-tilstand i fokus fra stasjon til stasjon” og dramaformen kan derfor kalles “jegg-dramatikk” (Robert Müller i <https://www.grin.com/document/373169>; lesedato 08.01.19)

Livet vises som en rekkefølge av foreløpige sammentreff med andre personer (Will 1967 s. 21). Stasjonsdrama-teknikken har blitt tolket som et utslag av et slags virkelighetstap, der kontinuiteten er borte og sammenhenger forvirrer (Willberg 1989 s. 10). Den moderne verden har i slike dramaer preg av bruddstykker og utsnitt, ikke naturlige forbindelser (Willberg 1989 s. 10-11). Et stasjonsdrama har noe tilfeldig og kaotisk ved seg, sammenlignet med tradisjonell oppbygging av skuespill. Episodene er løst sammenføyde. Det er bare hovedpersonens nærvær i tilværelsens mangfold som binder “stoppestedene” sammen. Hovedpersonen er vanligvis et menneske som befinner seg i en sjelelig krise, et individ som føler sin identitet truet (Bogner 2005 s. 81).

Det fantes et slags stasjonsdrama i middelalderen der menneskets vandring mellom ytterpunktene frelse og fortapelse ble vist som “stasjoner” (Žmegač 1980 s. 473). Dramaformen ligner også på martyrdramaer og pasjonsspill (spilt i blant annet middelalderen og barokken). Middelalderteatrets iscenesettelse av hendelser i Jesu eller en helgens liv kunne foregå på flere scener som var satt opp på et torg.

“Stasjonsteknikk eller stasjonsdramaturgi, etter Strindberg sin draumespelteknikk, er ofte nemna i samanheng med det ekspresjonistiske drama, som vert kjenneteikna ved ein “dramaturgisk struktur som bryter med både den klassiske tradisjon og det borgerlige konvensjonsdramaet. Enhetlig handling og utvikling er erstattet med en serie av situasjoner hvor drivkraften først og fremst er den subjektive opplevelse, til erstatning for den objektive iakttagelse” (Arntzen 1991:153).” (Gudrun Urd Sylte i http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12843/Master%20thesis_Gudrun%20Urd%20Sylte.pdf; lesedato 18.06.18)

Stasjonsdramaer er vanlig innen den tyske ekspresjonismen. Disse forfatterne var påvirket bl.a. av middelalderens mysteriespill. Ekspresjonistene brukte teknikken til å vise menneskets isolasjon (Žmegač 1980 s. 473).

Eksempler:

August Strindberg: *Lycko-Pers resa* (1882), *Till Damaskus* (1898-1904), *Stora landsvägen* (1909)

Georg Kaiser: *Fra morgen til midnatt* (1912)

Reinhard Johannes Sorge: *Tiggeren* (1912)

Walter Hasenclever: *Sønnen* (1914)

Franz Theodor Csokor: *Erkjennelsens tre* (1917) og *Den røde gate* (1918)

Ernst Toller: *Forvandlingen* (1919)

Paul Zech: *Den berusete båten* (1924)

August Strindbergs *Lycko-Pers resa* “har trettiosju roller. Till och med Strindberg själv blev brydd när hans sedelärande saga skulle sättas upp. Den som rör sig rakt från högmod till ödmjukhet, via skogen till Orienten över haven till medeltiden och krävde maskinerier, kostymer, och musik som “fordrade det skenbart omöjliga”. Han strök den från Intima Teaterns repertoar.” (Jenny Telemann i <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/qlk1oW/>; lesedato 27.08.18) Dette skuespillet kalles også et “sagospel” og en “vandringssaga”. “Här finns tomtar på loftet och råttor i trossbotten, talande statyer och kvastar. Det bjuds på ung kärlek och Brustna illusioner. “Lycko-Per” är ett sagospel om pojken Per som vandrar ut i världen för att söka lyckan. Det är äventyr på julafton som har allt. En önskering. Ett kyrktorn som öppnas mot friheten.” (<https://www.strindbergsintimateater.se/lycko-persresa>; lesedato 10.12.18)

Strindbergs *Till Damaskus-trilogi* “blir ikke ofte spilt her til lands. Det er et ganske krevende eksistensielt vandringsdrama, både på det ytre og det indre plan. [...] Hovedpersonen, Den ukjente, er en fattig, men berømt og beryktet forfatter. Han

føler seg fordømt og ulykkesfulgt. Nå venter han på penger som ikke kommer. Han rømmer med en gift kvinne. Legger ut på en lengre reise og havner på asylet. Han hjemseskes av mennesker fra fortiden, mennesker han har forsømt og foraktet. Gjennom møter med leger, tiggere, abbedisser og gale konfronteres han med sitt eget liv.” (*Aftenposten* 29. januar 2006 s. 10) Strindberg kalte de enkelte episodene for stasjoner.

“Et eksempel fra nordisk ekspresjonisme er August Strindbergs drama *Till Damaskus I* (1898), der Strindberg dramatiserer selvoppgjør og indre kamp ved å la sin hovedperson – “Den Okända” – møte legemliggjorte versjoner av seg selv på en vandring som er modellert over den bibelske Saulus’ vandring til Damaskus (der han gjenfødes som apostelen Paulus).” (Rolf Gaasland i <https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/6380/6459>; lesedato 14.06.22)

I første del av *Till Damaskus*-trilogien har de 17 scenene en symmetrisk struktur, der scene 1 og scene 17 tilsvare hverandre; det samme gjelder scene 2 og 16, scene 3 og 15 osv. Sentrum i denne “pyramidestrukturen” er scene 9 (på asylet). Denne montasje-lignende teknikken holder motivene og temaene sammen. Stykket er delt inn i fem akter på denne måten:

1. akt: I gathörnet; Hos läkaren.
2. akt: Hotellrummet; Vid havet; På landsvägen; Vid hålvägen; I köket.
3. akt: I rosenkammaren; Asylen; Rosenkammaren; Köket.
4. akt: I hålvägen; Landsvägen; Vid havet; Hotellrummet.
5. akt: Hos läkaren; Gathörnet.

“Som namnet antyder är *Till Damaskus* ett omvändelsesdrama. Titeln anspelar på Bibelns Saulus, som under sin färd från Jerusalem till Damaskus för att förfölja kristna får en uppenbarelse och blir omvänd. Strindbergs drama handlar om Den Okände, en medelålders författare som anser sig illa behandlad. Han har emellertid förbrutit sig mot andra, och under dramats gång blir han varse sin egen skuld. De personer han möter är projektioner av hans eget samvete. Pjäsen är uppbyggd som ett vandringsdrama i ett själslandskap. I första scenen möter vi Den Okände i Gathörnet vid en kyrka. Huvudpersonen befinner sig mycket riktigt vid en skiljeväg. Han har dock en bit kvar att gå på syndens väg innan han blir omvänd. Han träffar Damen, som han “befriar” från hennes man, de kastas ut från ett Hotell, han förbannar Gud i en scen vid Havet, de får komma som tiggare till Damens föräldrar. Omvändelsen blir i dramat bokstavig, då Den Okände, efter scenen i klosterasylen, återvänder till exakt samma platser som han varit på tidigare, fast i omvänd ordning, för att gottgöra sina försyndelser. I pjäsens slutscen finner vi återigen Den Okände i Gathörnet. Damen är på väg in i kyrkan och uppmanar Den

Okände att följa med. “Nåja; jag kan ju alltid gå igenom; men stanna gör jag inte!”. Till Damaskus saknar egentliga dramatiska konflikter av klassiskt snitt. Den Okände är dramats protagonist, men någon antagonist finns inte på scenen. Även om spelscener inte saknas är det inte Damen, Tiggaren eller Modren som är Den Okändes kontrahent. Istället är det Den Osynlige som huvudpersonen har att utkämpa sina strider mot. Denna skildring av verkligheten, inte den för åskådaren objektiva, utan den för dramats centralgestalt subjektiva, blev förebildlig för den tyska expressionismen runt första världskriget och för författare som Franz Kafka.” (Erik Höök i <https://www.strindbergsmuseet.se/om-strindberg/strindbergs-verk/dramatik/>; lesedato 11.09.18)

I Strindbergs *Ett drömspel* (1902) er det “drømme-logikken som motiverer bevegelsen mellom tablåene eller “stasjonene” i dramaet. [...] drømmen og stasjonsdramaet har den strukturelle likheten, at de begge utgjør en sekvens av scener som ikke har handlingen som enhetsskapende kraft, men “the unchanging psyche of the dreamer” ” (Atle Skaftun og Peter Szondi i [http://www.septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/download/1927-7235-1-PB%20\(1\).pdf](http://www.septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/download/1927-7235-1-PB%20(1).pdf); lesedato 14.02.17).

Ett drömspel “handlar om hur guden Indras dotter kommit ner på jorden för att känna hur människorna har det. Hon får under sin jordevandring befria Officern i det växande slottet, höra Affischören beklaga sig över att inget blir som han hade tänkt sig, se Officern förgäves vänta på sin Victoria, pröva på äktenskapets plikter tillsammans med Advokaten. I Skamsund ser hon människor som behandlas med pinoredskap därför att de fått vällevnadssjukdomar. I Fagervik, som ligger mittemot, ser hon hur öns mest avundade är blind. Hon får också se hur den nypromoverade Officern tvingas sitta i skolbänken men inte kan svara hur mycket två gånger två är. Tillsammans med Diktaren hör hon i Fingalsgrottan Vindarnas klagan. När den hemlighetsfulla dörren med fyrväpplingen öppnas får hon se hur representanter för de fyra fakulteterna råkar i luven på varandra om världsgåtans lösning. I pjäsen slut tar hon med sig Diktarens klagoskrift in i det växande slottet, som börjar brinna. På slottets tak slår blomknoppen ut till en jättelik krysantemum. Det genomgående temat i pjäsen är lidande. “Det är synd om människorna” upprepar Indras dotter som ett ledmotiv genom pjäsen. Några personer, Dottern, Portvakterskan, Advokaten och Diktaren representerar det ställföreträdande lidandet. Andra är omedvetna, som Officern.” (Erik Höök i <https://www.strindbergsmuseet.se/om-strindberg/strindbergs-verk/dramatik/>; lesedato 29.08.18)

“Förordet (“Erinran”) till *Ett Drömspel* är lika berömt som pjäsen: “Författaren har i detta drömspel i anslutning till sitt förra drömspel ‘Till Damaskus’ sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. [...] Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står

över alla, det är drömmarens”. Trots titeln är pjäsen ingen gestaltning av en dröm. Ett drömspel har ingen som drömmer, pjäsen skildrar istället livet som en dröm. Stycket är en allegori över mänskligt liv och dess villkor, samtidigt klagosång och bön. Från drömmen lånar Strindberg framförallt formen, tekniken att låta tablåer glida över i varandra genom att låta föremål ändra betydelse; en lind utanför teatern blir till en klädhängare på ett advokatkontor för att sedan bli till en kandelaber i en kyrka o.s.v.” (Erik Höök i <https://www.strindbergsmuseet.se/om-strindberg/strindbergs-verk/dramatik/>; lesedato 29.08.18)

Tyskeren Georg Kaisers *Fra morgen til midnatt* (1912) viser sju scener fra livet til en kasserer, med handling på sju forskjellige steder. Kassererens siste dag før han begår selvmord er en rekke løse hendelser uten noen bestemt retning. Personene er upersonlige, menneskelige relasjoner er løsrevne. “Dramaet gjennomhuller de gjeldende [sjanger-]kategorier og etterlater publikum irritert og desorientert.” (Bogner 2005 s. 135)

Tyskeren Ernst Tollers *Forvandlingen: Et menneskes kamp* (1919) handler om den unge Friedrich som har deltatt som frivillig i en kolonikrig. Etter krigen har han blitt pasifistisk revolusjonær (skuespillets siste ord er “Revolusjon! Revolusjon!”). Ingen av de andre personene i stykket har navn, men kalles mor, onkel, ungdomsvenn, korporal, krigsinvalid, lege, fangen osv. I prologen taler en som har dødd i krig med en som har dødd i fredstid.

Den tyske ekspresjonisten Walter Hasenclevers skuespill *Sønnen* (1914) ble oppfattet som et altfor voldsomt angrep på fedregenerasjonen på begynnelsen av 1. verdenskrig, og kunne ikke spilles offentlig. Teksten ble trykket i 1914, men stykket ble uroppført i Praha to år senere. Det angriper “nedstøvet” moral og patriarkatet, og handler en ung mann som vil begå selvmord, men som ender med å ta livet av sin far. Sønnen (vi får ikke vite hans navn) flykter hjemmefra og får erfaringer som hans ekstremt strenge far ikke har latt han få.

Ekspresjonisten Ernst Barlach var både skulptør og forfatter. “Idet Barlachs protagonister blir klar over hvor fast de er knyttet til materielle, jordiske ting, begynner jakten på en høyere mening [...] hans helters forandring kommer til uttrykk i stasjonsdramaer [...] appell til selvrefleksjon, spørsmål om egen eksistens og betoning av hans pasifistiske syn på krig og det meningsløse ved upersonlige ideologier” (Isabell Marijana Šimić i <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/1634/>; lesedato 21.11.18). Et av hans dramaer er *Hittebarnet: Et spill i tre deler* (1922; tysk tittel *Der Findling: Ein Spiel in 3 Stücken*).

Den irske forfatteren Seán O’Casey publiserte i 1928 skuespillet *The Silver Tassie*, som er et ekspresjonistisk drama om 1. verdenskrig. Det er et antimilitaristisk stykke, med soldaten Harry Heegan som hovedperson. “O’Casey’s tumultuous play has always posed a problem: how to reconcile its authentic Dublin realism with its expressionist evocation of the horrors of the first world war. That stylish disconnect was one of the reasons Yeats brutally rejected the play for the Abbey theatre in

1928. [...] In the first act we seem to be in familiar O'Casey territory: while two old codgers wait for the footballing hero Harry Heegan to embark for the battlefields of France, they dodge the "tambourine theology" of a female evangelist and the domestic violence of their warring neighbours. [...] even the battlefield has echoes of the world left behind: a Dublin backdrop turns into a ruined monastery and a wounded soldier crouches on the remains of a tenement fireplace. [...] war not only maims and destroys its combatants but also corrupts civilian values. In the final two acts, set in a hospital ward and at a football-club party, we see how the one-time sporting hero, Harry, is now treated as a pitiable victim and betrayed by those who loved him. [...] Yeats attacked the play for what he called "a series of almost unrelated scenes". This fine production reveals the inner consistency of O'Casey's assault on the brutalising impact of war." (Michael Billington i <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/24/the-silver-tassie-review-national-theatre>; lesedato 29.04.19)

Bertolt Brechts *Mor Courage og hennes barn* (1939) har også blitt oppfattet som et stasjonsdrama. Handlingen foregår under Trettiårskrigen på 1600-tallet, og kvinnen med kallenavnet Mor Courage selger varer til soldater. Hun reiser rundt i Europa med sin lille handelsvogn i 12 år og prøver å livnære seg og sine barn.

Den tyske dikteren Wolfgang Borchert skrev skuespillet *Utenfor døren* (1947; på norsk 2015) som radioteater, men det har blitt framført på teaterscener mange ganger, og blitt filmet. Stykket handler om lidelsen og fortvilelsen rett etter 2. verdenskrig, i den tidlige etterkrigstidens Tyskland. Hovedpersonen er Beckmann, en menig soldat som nylig har kommet tilbake fra krigen. Han leter etter eksistensielle holdepunkter, men føler seg forvirret, utestengt (jf. tittelen) og verdiløs. (De fleste soldatene som overlevde krigen, var traumatiserte og svært mange hadde fysiske skader de måtte slite med. Deres familie var drept, de fikk ikke arbeid, ble alkoholisert osv.) Beckmann har sittet tre år i krigsfangenskap før han ble sendt tilbake til Tyskland. Handlingen foregår i Hamburg. Hans lille sønn er død, og hans kone har reist sin vei. Beckmanns foreldre er døde, og vi følger han gjennom fem scener i byen, der han støter på eller oppsøker andre mennesker. I en av scenene prøver han å bli kvitt sin depresjon og sterke skyldfølelse ved å oppsøke en oberst som ga han ordre om å drepe. Men obersten forstår ikke andres lidelse, og har selv funnet tilbake til et borgerlig, hverdagslig liv. Han koser seg og føler ingen skyld.

Utenfor døren er et stasjonsdrama som viser sannheten slik den er for én soldat, en subjektiv bevissthet (Bark, Buck, Franke m.fl. 2006 s. 42).

Utenfor døren foregår på forskjellige realitetsnivåer der det er nesten umulig å skille virkelighet fra fantasi og drøm (Gehse 1993 s. 43). Beckmann har mareritt, han får aldri god søvn. Han ser uhyggelig ut og skremmer andre, særlig på grunn av sin gassmaske-brille (han har ingen annen brille). Han er alltid på randen av selvmord. En av personene i stykket er Gud, i skikkelse av en gammel, maktesløs mann. Skuespillet har tydelige allegoriske innslag, f.eks. har begravelsesagenten

blitt oppfattet som en representant for døden og kabaretdirektøren står for det overflatiske kulturlivet der Beckmann ikke passer inn (Gehse 1993 s. 47). Den mest foraktelige skikkelsen kalles den Andre, en overflatisk, optimistisk gjennomsnittsborger som mangler enhver evne til å ta et oppgjør med fortiden (Gehse 1993 s. 48). Beckmann prøver å åpne dører der han kan finne medmennesker, tilgivelse og hvile, men lykkes ikke. Menneskene vil ikke lenger ha noe med krig å gjøre, heller ikke med hjemkomne soldater. Som stasjonsdrama har stykket både noe dynamisk og noe statisk ved seg. Stasjonene er en serie nederlag, en rekke skuffelser. For hver stasjon blir dissonansen større (Bark, Buck, Franke m.fl. 2006 s. 43). Stykket regnes også som de såkalt “Trümmerliteratur”, litteratur fra den første etterkrigstiden, da Tyskland var i ruiner (<https://lektuerehilfe.de/wolfgang-borchert/draussen-vor-der-tuer/rezension>; lesedato 24.09.18).

Den tyske dramatiseren Botho Strauß publiserte i 1978 skuespillet *Stort og smått* (uroppført 1979; på norsk 1998) der hovedpersonen er Lotte, en separert, arbeidsløs kvinne i trettiårene som leter etter venner, og etter sin mann Paul som har reist fra henne. Hun søker et holdepunkt i tilværelsen. I ti episoder følger vi henne: på en bussholdeplass, utenfor et boligkompleks, på en leges venteværelse osv. Alle hun møter avviser henne, alle forskanser seg mot ekte medmenneskelighet. Stasjonsdramaet viser hennes “ørkenvandring” i et tysk forvaltning- og betonglandskap på 1970-tallet, der til og med feriene har noe sterilt og umenneskelig ved seg. Hennes følelse av å være ensom og forlatt øker for hver episode. Stykkets tema er isolasjon og fremmedgjøring i en kald verden. Den lengste av de ti episodene (kalt “Ti rom”) består av 16 scener. Slutten er gåtefull. Lotte opplever noe som har blitt tolket som en slags religiøs omvendelse, mens hun leser i en bibel som det renner blod ut av (Lenka Kalinová i <https://is.muni.cz/th/gvrm2/stationen-drama.pdf>; lesedato 23.08. 18).

Stort og smått viser ikke stasjoner som utgjør en utvikling, men avspeiler en lengsel som ingen av personene kan fylle med mening. Fantasier og drømmer erstatter et autentisk forhold til virkeligheten (Bark, Buck, Franke m.fl. 2006 s. 219).

Cecilie Løveids *Måkespisere* (1983) foregår i Bergen rett før og under 2. verdenskrig, der tenåringskvinnen Kristine prøver å bli skuespiller. Dramaet har “stasjonsdramaturgi, der Kristine vandrer mellom ulike miljøer, som mellom ulike stasjoner. Dialogen og sideteksten er komponert over ein dramaturgi som gjerne vert kalla stasjonsteknikk, der aktørane vandrer mellom ulike scenemiljø. [...] Ei følgje av stasjonsdramaturgien i *Måkespisere* er inga samhandling mellom personane på tvers av dei ulike miljøa. Dramaet skildrar Kristine i dialog med ulike personar i ulike miljøer, i bamsheimen, i møte med Nikolay, på Kalfaret, hjå Olsen, på teateret. Dei andre karakterane skrid ikkje over mellom dei fråskilde scenemiljøa, det er berre Kristine som rører seg mellom dei. Ho vert dermed ein figur som bind fragmenta av handling og scenemiljø saman ved at ho opptrer i alle dei ulike miljøa. [...] dei ulike miljøa som fungerer som stasjonar Kristine veksler mellom [...] Kristine går frå dør til dør, frå miljø til miljø. Dialogen og sideteksten byggjer opp sceniske miljøer, og teiknar opp ulike sosiale og kulturelle miljøer. Det går

eit skilje i sosial stand mellom heimen til Kristine og herskapet på Kalfaret, mellom fiskaren Nikolay og kolonialhandlar Olsen og mellom Kjellerteateret og Den Nationale Scene. Me møter historiske personar som Magda Blanc og Sverre Jordan.” (Gudrun Urd Sylte i [http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12843/Master %20thesis_Gudrun%20Urd%20Sylte.pdf](http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12843/Master%20thesis_Gudrun%20Urd%20Sylte.pdf); lesedato 18.06.18)

Østerrikeren Bruno Max grunnla et “Fryktens teater” (“Theater zum Fürchten”). Hans teatergruppe har siden 1999 spilt i en ca. 1 kilometer lang tunnel som opprinnelig var lagd for militære formål. Hver skuespiller framfører i løpet av 6-7 minutter en liten del av en stor helhet. Hvert kvarter vandrer en liten gruppe tilskuere gjennom tunnelen forbi de framførte scenene. Helheten oppstår i tilskuerens hode gjennom å sette sammen “puslespillbitene” (Brigitte Födinger i http://othes.univie.ac.at/36336/1/2015-03-03_8605915.pdf; lesedato 24.01.19). I 2004 framførte gruppa forestillingen *Alice Underground*, i form av et stasjonsdrama. Det trengtes 14 Alice-skuespillere fordi hun opptrer i mange av stasjonene.

På tross av undertittelen er ikke østerrikeren Peter Handkes *Underdagsblues: Et stasjonsdrama* (2003; tysk tittel *Untertagblues: Ein Stationendrama*) et stasjonsdrama. En passasjer framfører en monolog i løpet av en reise fra stasjon til stasjon på en T-bane.

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

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