

Harald Bache-Wiig
(red.)

Nye veier til barneboka

Engelskspråklige artikler er oversatt av
Kari Marie Thorbjørnsen

Landslaget for norskundervisning (LNU) /
CAPPELEN AKADEMISK FORLAG

© Landslaget for norskundervisning (LNU) og
Cappelen Akademisk Forlag AS, Oslo 1997

Omslag: Ane Valderhaug

Sats: Inger Bøen

Trykk: Valdres Trykkeri A/S

Dette er bok nr. 107 i LNUs skriftserie.

ISBN 82-456-0224-8

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, Interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning, og kan straffes med bøter eller fengsel.

Innhold

Innledning	
Av Harald Bache-Wiig	4
Barnelitteratur som sjanger	
Av Perry Nodelman	12
Barnelitteraturens egenart. Adaptation	
Av Torben Weinreich	55
Teksters ambivalente status	
Av Zohar Shavit	97
Barnelitteratur, modernitet og modernisme	
Av Rolf Romøren	134
Tormod Haugen – postmodernist	
Av Maria Nikolajeva	158
Avsverget magi: Avslutningen i fantastisk diktning for barn	
Av Sarah Gilead	196
Enigmavariasjonene – hva feministisk teori vet om barnelitteratur	
Av Lissa Paul	228
Mission impossible – barnelitteraturforskningens dilemma	
Av Boel Westin	252
Forfattere	269
Bøker utkommet i LNUs skriftserie	271

Teksters ambivalente status

Det barnelitterære systemets dårlige selvbilde påfører barneboka visse rigide begrensninger¹, for eksempel behovet for samtidig (og ofte kontradiktorisk) å appellere både til barnet og til den voksne, tendensen til å gjenta seg selv og til bare å godta det velkjente og bestående, og systemets motvilje mot å oppta i seg nye modeller.² Selv om de fleste som skriver barnelitteratur, faktisk skriver innenfor disse begrensningene, forsøker enkelte å overvinne dem. De kan da velge mellom to motsatte utveier: Enten blir de voksne avvist fullstendig (typisk for det ikke-kanoniserte systemet), eller så blir appellen rettet primært til voksne og barnet brukt som et påskudd mer enn som reell adressat (typisk for det kanoniserte systemet). Disse utveiene, som fører til ambivalente tekster, vil bli analysert og drøftet i denne artikkelen. Vi skal undersøke karakteristiske trekk ved ambivalente tekster (typiske strukturer, måter å forholde seg til fremherskende normer på, manipulasjoner av implisitt leser) og deretter undersøke behovet for å produsere ambivalente tekster på basis av systemskapte begrensninger innenfor det barnelitterære systemet.

Begrepet ambivalens

Når en tekst er produsert (skrevet, publisert og distribuert) på et visst tidspunkt, opptar den en bestemt posisjon i det litterære polysystemet, bestemt av det litterære polysystemets og det litterære livs

forskjellige begrensninger (se Even-Zohar 1978b, Shavit [1978] 1982). Teksten oppnår da en viss status som senere kan endre seg i samsvar med de dynamiske endringer i det litterære systemet. Men på et gitt tidspunkt i en gitt periode har teksten normalt en utvetydig status i det systemet den har gått inn i. Denne statusen kan beskrives gjennom en binær motsetning: Teksten er enten for barn eller for voksne; den er enten kanonisert eller ikke-kanonisert.

De fleste litterære tekster beholder en entydig status. Det finnes imidlertid en del tekster med en status som ikke kan beskrives som entydig, men snarere som diffus. Fenomenet diffus status, som er velkjent fra andre semiotiske systemer, for eksempel sosiale systemer, innebærer at et bestemt tegn (i dette tilfellet en litterær tekst) inngår i mer enn ett status-motsetningspar innenfor ett og samme system. Tekster med diffus status var u håndterlige så lenge det statiske litteraturbegrepet var fremherskende innenfor litteraturteorien – dette statiske begrepet skapte en tendens til å klassifisere tekster i veldefinerte, homogene og lukkede kategorier, siden struktur feilaktig ble sett på som identisk med homogenitet.

I dag er det dynamiske begrepet om litterære systemer fullt akseptert, og også at det litterære systemet ikke er statisk, men «et mangfoldig system, et system av flere forskjellige systemer som krysser og delvis overlapper hverandre, som samtidig gjør bruk av forskjellige valgmuligheter, men likevel fungerer som en strukturert helhet der medlemmene er gjensidig avhengige av hverandre» (Even-Zohar 1979, s. 290). Denne innsikten gjør det mulig for litteraturforskere å beskrive relasjonene mellom systemer og elementer som åpne kategorier. Dermed blir diffuse grenser og diffus status en teoretisk mulighet – en tidligere umulig tanke i og med begrepet om lukkede kategorier. En slik forståelse av litterære systemers natur går dessuten ikke nødvendigvis ut fra at systemet er homogent, det er snarere mulig å tenke seg at et system består av heterogene og til og med kontradiktoriske elementer og modeller (Even-Zohar 1979). For det som er denne artikkelens tema, kan

mulighetene til å studere teksters diffuse status og kontradiktoriske funksjoner ikke overdrives, siden de tekstene det er spørsmål om, per definisjon ikke er entydige, men diffuse. Det vil si at det dreier seg om en gruppe tekster som normalt tilhører det barnelitterære systemet, samtidig som det er en nødvendig betingelse at de leses av voksne dersom de skal slå an.

Forskere finner det vanskelig å studere og gjøre rede for tekster som leses av voksne, men som samtidig regnes som klassikere innenfor barnelitteraturen – det vil si tekster som formelt tilhører ett system (det barnelitterære) og likevel leses av det lesende publikum i et annet system (det voksenlitterære), selv om systemplasseringen av dem er basert på lesernes alder (barn kontra voksne). I tillegg må disse tekstene, som offisielt og opprinnelig bærer etiketten barnelitteratur og som opptar en dominerende posisjon i sentrum av barnelitteraturens kanon, ofte omskrives (forkortes og forenkles) for at de skal bli forståelige for og fullt ut kunne oppfattes av barn.

Her vil jeg beskrive disse tekstenes ambivalente status og drøfte hvordan de er blitt bearbeidet for barn både av forfatteren selv og diverse oversettere. Utgangspunktet for drøftingen er det dynamiske begrepet om det litterære systemet, slik det ble utviklet av semiotikkens pionerer i Russland (Tynjanov 1971, Jacobson 1971) og tilhengerne deres (Even-Zohar 1979, Lotman 1976a, 1976b). Lotmans ambivalensbegrep (1977) er spesielt viktig for denne drøftingen, selv om det er nødvendig å reformulere det om det skal passe til analysen av denne bestemte tekstgruppen.

I sin drøfting av systemets evne til å endre og fornye seg peker Lotman på motsetningen mellom univalente og ambivalente tekster. Han beskriver de sistnevnte som tekster som gir systemet «dets fleksibilitet og den høyere grad av ikke-forutsigbarhet i måten det utvikler seg på. Av den grunn er tekstenes iboende evne til å skape informasjon (skjulte muligheters uuttømmelighet) langt større enn en overflatisk beskrivelse skulle antyde» (Lotman 1977, s. 201). Lotmans ambivalensbegrep er imidlertid altfor vidt; det omfatter i

alle fall tre ulike teksttyper: Den første er tekster som har overlevd mange litterære perioder, fungert ulikt i hver periode og følgelig blitt lest ulikt i hver periode (et eksempel er de drastisk forskjellige tolkningene av *Kong Oidipus* i tekstens over to tusen år lange historie). Den andre gruppen er tekster som fra et historisk synspunkt har endret sin status i det litterære polysystemet, det vil si at de er blitt skjøvet fra periferien inn i sentrum eller omvendt (et eksempel er overføringen av Dickens' romaner til barnelitteraturen etter at de hadde mistet sin status i voksenlitteraturen). Og den tredje er tekster som bør eller kan leses på to forskjellige måter samtidig av én og samme leser dersom de skal realisere sitt tolkningspotensial fullt ut (et eksempel er Henry James' *The turn of the Screw*; se Hrushovski 1974, Perry og Sternberg 1968). Lotmans ambivalensbegrep refererer altså til en enorm mengde ulike tekster. Ut fra dette begrepet kan nesten enhver tekst beskrives som ambivalent i historisk perspektiv, siden nesten enhver tekst endrer sin status i det litterære polysystemet etter hvert som tiden går, på grunn av dette systemets dynamiske natur.

Til forskjell fra Lotman slår jeg til lyd for et ambivalensbegrep med mindre bredde og rekkevidde, i den hensikt å anvende det på et konkret tilfelle: tekster som synkront (men dynamisk, ikke statisk) opprettholder en ambivalent status i det litterære polysystemet. Disse tekstene hører til i mer enn ett system samtidig, og blir følgelig lest ulikt (men på samme tid) av minst to lesergrupper. De to lesergruppene har forskjellige forventninger, slik de også har forskjellige normer og lesevaner. Derfor vil deres måte å lese tekstene på være vidt forskjellig (se Ben-Porat 1978).

Slik det er beskrevet her, er abivalensbegrepet mest nyttig ved studiet av velkjente tekster fra barnelitteraturen, som *Alice i Eventyrland*, *Flukten til Watership* (*Watership Down*), *Ole Brumm* (*Winnie-the-Pooh*), *Den lille prinsen* (*The Little Prince*) og *Hobbitten* (*The Hobbit*), tekster med en særegen status som mange har vært oppmerksomme på, uten at årsakene til den har vært drøftet i særlig grad. Når en skal

beskrive disse tekstene, som i samfunnets øyne har blitt selve innbegrepet av barnelitteratur, er det nødvendig både å karakterisere det som særpreger dem og å gjøre rede for hvorfor de er tilbøyelige til å opprettholde en diffus status. Med dette for øyet vil jeg fokusere på forfatteren, leseren og tekstens struktur, og jeg vil drøfte disse spørsmålene: Hva oppnår en forfatter ved å produsere en ambivalent tekst? Hva er den ambivalente tekstens struktur, og hvordan fungerer den i hvert av systemene? Hvilke ulike lese måter blir på samme tid anvendt av to forskjellige lesergrupper (i dette tilfellet barn og voksne)? Med andre ord: Hvordan gjør strukturen det mulig for teksten å henvende seg til to ulike publikum?

Forfatteren

Å skrive for barn betyr vanligvis at forfatteren har begrensede muligheter til å manipulere teksten hvis han ønsker å være sikker på at den vil bli akseptert av det barnelitterære systemet. Men en ambivalent tekst gir den som skriver for barn, større manipulasjonsmuligheter. Forfatteren har den ellers utenkelige mulighet å kunne produsere en tekst bestående av modeller som står i strid med det barnelitterære systemet. Ja, tekstmodellene er faktisk også i strid med de rådende modellene i det voksne systemet (ellers ville de jo ha vært akseptable som tekstmodeller for voksne). Det er nettopp det at de ikke stemmer helt med noen av systemene, og at de ikke kan aksepteres utelukkende i det ene eller det andre, som gjør det mulig for dem å bli akseptert av begge systemer på én gang.

Historisk sett er ambivalente tekster gjerne manipulasjoner av modeller som allerede er forkastet av det voksne systemet, men som ennå ikke er akseptert av det barnelitterære systemet. Men når en ambivalent tekst først er tatt opp i sentrum av det barnelitterære systemet, takket være voksnes godkjenning av den, er veien åpen for at den nye modellen kan opptas. Slik blir teksten gjenstand for

etterligning og beskrives gjerne som et historisk vendepunkt. Men det at en ny modell opptas i systemet, betyr ikke nødvendigvis at tekstene som følger etter, vil være like avanserte som den opprinnelige ambivalente teksten. Ganske ofte er det motsatte tilfellet. Når den nye modellen er akseptert, trenger ikke de etterfølgende tekstene være så avanserte, og de vil ofte basere seg på en langt enklere og mindre omfattende versjon av den opprinnelige modellen som de forsøker å etterligne. Ved utgivelsestidspunktet må teksten imidlertid forkastes av det ene eller det andre systemet for å kunne aksepteres av hvert enkelt. Kun ved å henvende teksten både til barn og voksne og så late som om den er for barn kan forfatteren muliggjøre at teksten aksepteres i to systemer. Voksne er villige til å godta den fordi de selv er i stand til å lese den, takket være dens «avanserte» nivå («avansert» for barn, selvsagt). Samtidig synes de voksnes «godkjenningstempel» å åpne veien for teksten inn i det barnelitterære systemet (selv om barn ikke oppfatter teksten fullt ut, og heller ikke forutsettes å skulle gjøre det, ifølge voksne kriterier). På den måten kan en forfatter som skriver for barn, ikke bare forsere mange av begrensningene ved det å skrive for barn, men også oppnå å få aksept for en tekst som ellers ville ha blitt forkastet av begge systemer.

Med to lesergrupper øker forfatteren sitt publikum og når fram til dem som ellers ikke ville ha lest teksten (fordi det «bare» dreide seg om en barnebok), i tillegg til at han eller hun også sikrer seg elitens anerkjennelse av tekstens dominerende status innenfor barnelitteraturens kanon. Forfatteren kan derfor befeste sin status i det litterære systemet og sikre teksten sin en høy status i barnelitteraturens system. Den ambivalente teksten makter dessuten ofte umiddelbart å legge beslag på en posisjon ved sentrum av barnelitteraturens kanon. Univalente tekster basert på nye modeller blir derimot vanligvis avvist av systemets sentrum og tvinges til å brøyte seg en lang og strevsom vei fra periferien og innover mot sentrum. Dette lykkes de sjelden med.

En ambivalent status gir følgelig, fra systemets synspunkt, forfatteren mulighet til å produsere en tekst som bygger på nye modeller, og dermed til å bryte med de rådende normene som dominerer sentrum i systemet. På den måten blir forfatteren i stand til å endre eksisterende normer i det barnelitterære systemet uten å risikere sin egen og tekstens status. Ja, forfatteren av en ambivalent tekst kan faktisk bruke sin tekst som nøkkel til suksess og anerkjennelse.

Tekstens struktur og funksjon i hvert av systemene

Det som fra et struktursynspunkt muliggjør den ambivalente tekstens appell til to lesergrupper, er at den er bygd opp av to forskjellige, sameksisterende modeller – en som er noe fastere etablert, og en som ikke er det. Den førstnevnte er mer konvensjonell og henvendt til barneleseren; den andre henvender seg til den voksne leseren og er mindre etablert, mer avansert og noen ganger basert på en fordreining og/eller bearbeidelse og fornyelse av den mer etablerte modellen. Dette kan oppnås på forskjellige måter: ved å parodierte visse elementer i modellen, ved å innføre nye elementer (iblant fra en annen etablert modell), ved å endre motivasjonen for eksisterende elementer, ved å endre elementenes funksjon og innbyrdes hierarki eller ved å endre prinsippene for inndeling av teksten.

Forekomsten av sameksisterende modeller i en og samme tekst kjenner vi for eksempel fra parodien. Men til forskjell fra parodien, der den ene av modellene brukes til å parodierte den andre (se Ben-Porat 1979), er manipulasjonen av de to modellene i den ambivalente teksten annerledes, i alle fall i visse henseender. Til tross for den uunngåelige parodieringen av den er den mest etablerte av modellene ment å skulle oppfattes fullt ut, *slik den er*, av barneleseren. Det

er kun den voksne leseren som forutsettes å skulle oppfatte begge de to modellene. Det som gjør denne dobbelte lesningen mulig, er at modellene som strukturerer teksten, er gjensidig ekskluderende. Det er som om den ene modellen, den mest konvensjonelle, gir rom for full forståelse av teksten uten at den andre modellen tas i betraktning, ganske enkelt fordi den andre utelukkes. Barnet som leser, forutsettes i virkeligheten å overse den minst konvensjonelle modellen, mens samspillet mellom de to modellene, den mest og den minst etablerte, kun kan oppfattes av voksne lesere.

Tekstens dobbeltstruktur lar den også fungere forskjellig innenfor hvert av systemene til samme tid. Siden teksten er ambivalent, blir den kanskje lettere akseptert ved sentrum av barnelitteraturens kanon, til tross for de nye modellene. Følgelig kan teksten overvinne den motviljen som det kanoniserte systemets sentrum (eller andre formelle sentrum i andre semiotiske systemer) har mot å oppta nye modeller, idet det søker å bevare de mer veletablerte. Den ambivalente teksten er i stand til å innføre i systemet nye modeller (som i og for seg kan ha eksistert der allerede, men bare i systemets utkant), og inngår dermed som en del av de litterære normenes endringsmekanismer. Historisk sett blir tekster av denne typen, når de først er akseptert, modeller for etterligning og dermed betraktet som innledningen til en ny periode i denne litteraturens historie. Fra et historisk synspunkt kan denne diffuse status forklare hvorfor det gjerne skapes flere ambivalente tekster under overgangsperioder og færre i mer stabile perioder.

Men om den ambivalente teksten har en viktig funksjon i prosessen for normendring i sentrum av barnelitteraturens kanon, blir den ikke «akseptert» av voksne som annet enn en «god» barnebok. Teksten aksepteres av voksne kun fordi den oppfyller deres krav når det gjelder barnelitteratur. Likevel er en slik aksept vesentlig, fordi den bestemmer og befester den posisjonen teksten skal ha i det barnelitterære systemet. På grunn av sin dobbelte struktur er teksten i stand til å bryte med de rådende normene og samtidig oppnå en

fremtredende plassering i sentrum av det systemet hvis normer den bryter. Teksten oppnår stor anerkjennelse i det barnelitterære systemet til tross for at den blir ufullstendig oppfattet av barn, og til tross for at barn foretrekker utgaver som er tilrettelagt og forkortet. Dette betyr imidlertid ikke at barn faktisk er ute av stand til å oppfatte den fullstendige versjonen. Dessverre står vi nesten helt uten pålitelig informasjon om hvordan barn faktisk leser tekster, og hvordan deres lese måte skiller seg fra voksne lesere. Det meste av den tilgjengelige informasjonen er for spekulativ og savner solid grunnlag i forskning. Det vi rent faktisk vet, er at barn *antas* å forstå tekster annerledes enn voksne, at de oppdras til en annen måte å lese på, og at de av den grunn tilbys forenklete tekster som en regner med vil møte dem på deres evnemessige nivå. Denne situasjonen gjør at en i det litterære polysystemet kan finne tekster som opprettholder en høy status i det ene systemet (det barnelitterære), men som samtidig og ofte primært leses av et publikum i det andre systemet (det voksenlitterære).

Leseren

Det er, som allerede nevnt, tekstens dobbelte struktur som gjør at den henvender seg til to ulike lesergrupper, nemlig voksne og barn. De to gruppene det er snakk om, er ikke bare forskjellige i alder (i andre tilfeller kan det dreie seg om forskjeller i sosial klasse). Det som virkelig har betydning, er forskjellene i lesevaner og i normer for tekstforståelse i de to gruppene. Gruppene vil oppfatte teksten ulikt fordi de har ulike normer for tekstforståelse. Motsetningen mellom dem kan beskrives som en motsetning mellom normer om en kompleks strukturering og normer om en mindre kompleks strukturering av teksten.

Forfatteren forutsetter alltid en viss implisitt leser i teksten. Men i den ambivalente teksten forutsettes to forskjellige implisitte lesere.

Den første utgjøres av voksne som tilhører elitekonsumentene av det voksenlitterære systemets kanon, der kompleksitet og raffinement er fremherskende normer (og har vært det siden romantikken). Disse konsumentene fordrer en høy grad av kompleksitet i teksten og kan oppfatte en slik kompleks tekst fullt ut. Derimot har det aldri vært meningen at den andre implisitte leseren, altså barnet, skal kunne forstå en slik tekst, fordi samfunnet forutsetter at barnet ikke har evne til det. For denne andre leseren, som er vant til reduserte og forenklete modeller, vil teksten derfor tilby lett gjenkjennelige og etablerte modeller og forutsette at denne mindre avanserte leseren overser visse nivåer i teksten.

Et institusjonalisert uttrykk for denne motsetningen mellom forskjellige implisitte lesere (når det gjelder preferansen for mer eller mindre avanserte modeller) er at det kan finnes både kommentarutgaver og forkortede utgaver av samme tekst (se Gardner 1977, Disney 1980). Kommentartutgaven viser ikke bare at teksten har høy status, men også at den ligger på et visst avansert nivå som legitimerer kommentarene. Som Gardner sier i introduksjonen til sin *Annotated Alice*: «Det at voksne – og især vitenskapsfolk og matematikere – stadig fryder seg over bøkene om Alice, er det eneste som sikrer dem udødelighet. Det er bare til slike voksne at kommentarene i dette verket henvender seg» (Gardner 1977, s. 8). Kommentartutgaver er med andre ord rettet til litterært fremskredne voksne, mens de forkortede utgavene, som gjerne baserer seg utelukkende på den best etablerte modellen, henvender seg til barn.

Den ambivalente teksten har med andre ord to implisitte lesere, til forskjell fra andre tekster som forutsetter én implisitt leser og én enkelt (om enn fleksibel) ideell lese måte av teksten. Den ambivalente teksten har en psevdoadressat og en virkelig adressat. Barnet, den offisielle leseren av teksten, er ikke ment å skulle oppfatte den fullt ut; barnet er et påskudd for teksten mer enn dens virkelige adressat.

Et eksempel: Alice i Eventyrland

Mange kjente tekster for barn kan beskrives som ambivalente. Enkelte av dem, som *Hobbiten* (*The Hobbit*, 1937) og *Ole Brumm* (*Winnie-the-Pooh*, 1926), er kanskje blant de mest berømte av alt som er skrevet for barn. Når vi her har valgt å ta for oss *Alice i Eventyrland*, er hovedårsaken at Lewis Carroll selv skrev tre forskjellige versjoner av den samme historien, og at han tilskrev hver versjon ulik status. Det at det finnes tre ulike versjoner, gjør det fra et metodologisk synspunkt lettere å undersøke den ambivalente tekstens natur, fordi forskjellene mellom de tre versjonene gir en pekepinn om hva som er karakteristisk for en ambivalent tekst. Drøftingen av forskjellene mellom de tre versjonene er ytterligere motivert av det faktum at disse forskjellene er prinsipielt de samme som mellom *Alice's Adventures in Wonderland* og de *Alice*-utgaver tilrettelagt for barn som en rekke forfattere har publisert (se for eksempel Disney 1980, Octopus 1980 og Modern Promotions, udatert utgave).

Carrolls tre versjoner skiller seg først og fremst fra hverandre i den status som forfatteren tilskrev dem. Det var bare den ene som var ment som en ambivalent tekst; de to andre skulle ha en univalent status. Da Carroll bestemte seg for å utgi *Alice* (se under, s. 108), endret han den første versjonen, trolig fordi han anså den som for avansert til å kunne godtas av det barnelitterære systemet og samtidig ikke avansert nok til å kunne godtas av det voksenlitterære. Det er derfor de fleste elementer som karakteriserer en ambivalent tekst, er å finne allerede i den første versjonen. Men det er en avgjørende forskjell fra første til andre versjon: En del trekk som bare er antydnet i den første, blir dominerende i den andre. Forskjellen mellom de to versjonene ligger altså ikke bare i forekomsten eller fraværet av visse elementer, men i organiseringen av dem og følgelig også i hierarkiet mellom dem innenfor teksten. I arbeidet med den andre versjonen var Carroll klar i sine retningslinjer; han ønsket å utvide de elementene som vi kan si gir teksten dens ambivalente

natur. Da han skrev den etterfølgende versjonen, *The Nursery Alice*, gikk han derimot inn for å fjerne og utelate nettopp de elementene han hadde arbeidet videre med i den andre versjonen. I denne tredje versjonen prøvde Carroll å befri teksten for dens ambivalente status og bevisst forandre den slik at den skulle appellere utelukkende til barn, det vil si at han gjorde den til en univalent tekst.

Her skal vi studere kontrasten mellom de to manipulasjonene av teksten, den ambivalente og den univalente versjonen, med sikte på å oppspore og avdekke hva det er som kjennetegner en ambivalent tekst. Som når originalversjoner sammenlignes med oversettelser, vil en sammenligning mellom de ulike versjonene, som er basert på ulike modeller, gjøre oss i stand til å gjenkjenne og blottlegge både de mer og de mindre konvensjonelle trekk ved hver av modellene. Carrolls tre versjoner gjør det altså mulig å beskrive og redegjøre for tekstbehandlingsprosessen (Wienold 1981) og å påvise ulike valgmuligheter for manipulasjon av eksisterende modeller innenfor det systemet teksten var ment å skulle inngå i.

Det er verdt å merke seg at de som senere bearbeidet teksten for barn, i prinsippet gikk fram på nøyaktig samme måte som Carroll selv, uten å ha kjennskap til den forenklede versjonen, *The Nursery Alice* fra 1890. Det vil si at de systematisk utelot alle de elementene som til sammen utgjorde den avanserte modellen, og baserte utgavene sine utelukkende på den mer veletablerte modellen.

De tre versjonene av Alice i Eventyrland

Carroll skrev tre forskjellige versjoner av *Alice i Eventyrland*. Den første, med tittelen *Alices's Adventures Underground*, ble gitt til Alice Liddell, datter av dekanus ved Christ Church College, 26. november 1864, og var ment som en julegave. Denne versjonen ble ikke publisert i bokform før i mars 1885, etter at Carrolls andre versjon var

blitt en stor suksess. Faksimile-utgaven viser at den første versjonen primært ble utgitt som et historisk dokument og ikke som en bok for barn, antakelig fordi Carroll ønsket en mer ambivalent tekst. Den velkjente teksten, den som på engelsk heter *Alice's Adventures in Wonderland*, var den andre versjonen, som Carroll skrev etter at venner oppmuntret ham til å gi ut i bokform det manuskriptet de hadde hatt anledning til å lese. Det fortelles at romanforfatteren Charles Kingsley fant manuskriptet hjemme hos Liddell og innstendig oppfordret fru Liddell til å overtale forfatteren til å gi det ut. Men Carroll ble ikke overbevist før George MacDonald leste det for sine barn med stormende suksess (Green 1960, s. 35). Men fremdeles var Carroll misfornøyd med at teksten ikke var «ambivalent nok». Derfor nølte han med å offentliggjøre den første versjonen som den var, og endret en god del i den. Denne versjonen ble den mest kjente; i løpet av ganske kort tid ble den en barnelitterær klassiker, og Carroll ble en berømt mann. I løpet av to år ble det solgt tretten tusen eksemplar, selv om Carroll (som hadde måttet dekke det meste av utgivelseskostnadene av egen lomme) ikke regnet med at den ville selge mer enn fem-seks tusen.³ Green sier: «De to bøkene var blitt aksepterte klassikere blant gamle og unge lenge før århundreskiftet og kunne siteres uten kildeopplysninger eller nærmere påskudd, i trygg forvissning om at alle lesere umiddelbart ville forstå allusjonene» (Green 1969b, s. 57).

Dronning Victorias begeistring for boka, som ble en legende i seg selv, gav den bare enda høyere status, og det at den ble solgt for den høye pris av sju shilling og sixpence, gjorde den også til en økonomisk suksess.⁴ Den høye prisen ble mulig fordi boka ble kjøpt av et voksent publikum som selv ønsket å lese den; vanligvis nølte folk med å betale så mye for en barnebok. Carroll var klar over at boka var ganske dyr, og han var slett ikke glad for det. 15. februar 1869 skrev han til sin forlegger, MacMillan: «Jeg føler at den foreliggende prisen plasserer boka utenfor rekkevidde for tusenvis av barn i middelklassen» (Hudson 1978, s. 129).

I vår drøfting av de tre versjonene av *Alice* skal vi stille følgende spørsmål: Fra et historisk synspunkt, hva var det Carroll forsøkte å oppnå ved å produsere en ambivalent tekst? Hvilken modell er tekstens struktur basert på, og hvordan lar denne strukturen teksten henvende seg til to forskjellige publikum?

Historisk bakgrunn

Da Carroll skrev *Alice*, var normene fra romantikken, med sin begeistring for eventyr og fantastiske fortellinger, enerådende ikke bare i engelsk litteratur, men også i praktisk talt hele sentrum av det voksenlitterære systemet. Egentlig var den romantiske bevegelsen i tilbakegang i 1860-årene. Men tilbakegangen for romantikken i det voksenlitterære systemet, og fremveksten av realismens normer, innebar ikke at normene fra romantikken plutselig forsvant. Som i mange andre tilfeller ble de vikende normene skjøvet ut i periferien av det litterære polysystemet – til barnelitteraturen. Dette systemet fungerte altså konserverende, slik det har gjort i mange tilfeller gjennom historien. Det tok opp i seg normer som hadde mistet sin kraft i det voksne systemet, men som nå begynte å fungere som barnelitteraturens nye normer. Prosessen er ikke overraskende og krever ingen drøfting med tanke på «gesunkenes Kulturgut»; den bør snarere betraktes som et normalt resultat av forholdet mellom det voksenlitterære og det barnelitterære systemet.

I dette tilfellet kunne romantikkens normer først vinne aksept i det barnelitterære systemet idet de begynte å miste sin kraft i det voksenlitterære systemet. Slik var det fordi det konserverende barnelitterære systemet vanligvis ikke er rede for å akseptere nye normer før de har vunnet bred aksept i kulturen som helhet. Men når kulturelle normer har oppnådd bred aksept generelt, har de gjerne begynt å miste sin dominerende posisjon i sentrum av det voksenlitterære systemet.

Romantikkens lidenskap for fantastisk litteratur ryddet vei for denne litteraturen også inn i det barnelitterære systemet, selv om prosessen ikke var lett eller umiddelbar. Som en kunne vente, ble ikke eventyr og fantastiske fortellinger akseptert i barnelitteraturen før de hadde vunnet aksept i det voksenlitterære systemet. Selve prosessen ble mulig gjennom oversettelser til engelsk av franske, tyske og danske tekster (henholdsvis av Perrault, brødrene Grimm og H.C. Andersen). Innføringen av den nye modellen i engelsk barnelitteratur skjedde altså gjennom kulturell interferens (se Even-Zohar 1978c) og først etter at den nye modellen var akseptert og legitimert av det voksenlitterære systemet.

Carroll var med andre ord ikke den første som skrev en fantastisk fortelling. Tvert imot hadde han en rekke forløpere, tekster som ryddet veien for *Alice i Eventyrland* og gjorde det mulig for den å bli akseptert. Ikke desto mindre ble den oppfattet som et vendepunkt i engelsk barnelitteraturs historie. Det finnes for eksempel historiske fremstillinger som ikke nøler med å dele hele barnelitteraturens historie i «før Alice» og «etter Alice» (se Muir 1969). Men hvis Carroll ikke var den første som introduserte modellen, hvordan kunne teksten hans da oppnå en slik historisk status? Svaret synes å ligge både i forståelsen av hvordan modellen ble introdusert i det barnelitterære systemet, og i Carrolls manipulasjon av modellen.

På begynnelsen av 1800-tallet var de rådende normene i sentrum av barnelitteraturens kanon i England fortsatt belærende og realistiske. Det var derfor et unntak i det kanoniserte systemet da en samling eventyr i utvalg ved Benjamin Tabart (se Avery 1971) kom ut i 1809, selv om boka hadde en sterkt moraliserende tendens. Toneangivende pedagoger forbød eventyr, som bare hadde sin utbredelse i den ikke-kanoniserte litteraturen som barn leste i form av skillingstrykk. Eventyr var derfor en sjeldenhet i engelsk barnelitteratur, med unntak av franske eventyr som ble oversatt til engelsk før romantikkens tid (1699-oversettelsen av Madame d'Aulnoys *Contes des Fées*, utgitt i 1721–28 i tre bind; Perraults *Histoires*

du temps passé, 1729). Et eksempel er en anonym kritiker i *The Ladies Museum*, som i september 1831 ikke nølte med å si farvel til eventyrskikkelsene: «Jack og bønnestengelen, Lille Rødhette og andre slike verdiløse skapninger har hatt sin tid; deres dager er talte, og barnesinnet tilbys i dag mer hensiktsmessig og nærende føde» (Avery 1971, s. 321). Eventyrene begynte ikke å bli virkelig utbredt i barnelitteraturen før mot midten av 1800-tallet, da det kom en strøm av eventyroversettelser, både folkeeventyr og kunsteventyr, som befestet dominansen av det eventyrlige i barnelitteraturen. Vi skal nevne noen eksempler: Brødrene Grimm ble oversatt til engelsk i 1823–24 og H.C. Andersen i 1846 (begge av Mary Howitt), i 1854 kom en oversettelse av en tysk samling, *The Old Story-Teller* av Ludwig Bechstein, og i 1857 kom Annie Kearys oversettelse av *Heroes of Asgard*.

Oversettelsene viste seg imidlertid å være bare første del av en strøm av eventyr og fantastiske fortellinger som ble produsert i de følgende årene. Blant de mest kjente var Pagets *The Hope of the Katzekopfs* i 1844, Ruskins *The King of the Golden River* i 1851, Thackerays *The Rose and the Ring* i 1854, Kingsleys *The Heroes* i 1856 og *The Water Babies* i 1863 og Brownes *Granny's Wonderful Chair and Its Tales of Fairy Times* i 1857.

Vi kan altså se et utviklingsmønster der tidligere avviste eventyr mot midten av 1800-tallet ble den nesten altoverskyggende normen for barnelitteraturens kanon. Da Nathaniel Hawthorne ønsket å tilrettelegge den greske mytologien for barn, skrev han i 1851 til sin forlegger at han ville «ta sikte på å legge inn en tone av noe til en viss grad middelalderlig eller romantisk ... i stedet for den klassiske kjøligheten, som er like avstøtende som berøringen av marmor» (Townsend 1977, s. 91–92). Men Hawthorne forteller bare om den ene siden av kampen for det Townsend beskriver som «rehabiliteringen» av eventyrene. Denne striden, som begynte ved inngangen til 1800-tallet med seier for dem som kjempet imot eventyrene (Sara Trimmer og hennes kumpaner), nådde et høydepunkt i den bitre

konflikten mellom Dickens og Cruikshank. Denne konflikten brøt ut samtidig med den revolusjonære fornyelsen innenfor det barnelitterære systemet da eventyrutgivelsene begynte å komme (om enn i reviderte og moraliserende versjoner). Da Cruikshank gav ut sin versjon av eventyret om Tommeliten (*Hop-o'-My-Thumb*), offentliggjorde Dickens sitt angrep på teksten under tittelen «Svindel med eventyr» (*Frauds on the Fairies*) i *Examiner*, 1. januar 1853. Som Steig sier, ble Cruikshanks bok «voldsomt angrepet av Charles Dickens, som i en artikkel i *Examiner* med tittelen 'Frauds on the Fairies' hevdet eventyrenes store betydning som 'fantasiens barnekammer', og at 'den som forandrer dem så de passer hans egne meninger og oppfatninger, hva enn de måtte bestå i, gjør seg skyldig ... i en forsmættelig handling og bemektiger seg det som ikke er hans eiendom'» (Steig 1980–81, s. 196). Cruikshank forstod imidlertid aldri fullt ut hvorfor Dickens reagerte så voldsomt på bearbeidelsen hans. Ti år senere, da han i 1864 omarbeidet det opprinnelige svaret sitt på «Frauds on the Fairies» for å ta det inn i *Puss in Boots*, skrev han:

Og hva går så disse trossetninger og meninger [innført i eventyrene] ut på? Ja! Hva har jeg gjort? Hvor er forbrytelsen? Jo, jeg har lagt vinn på å innpode, tidligst mulig i livet, en *Redsel for Drukkenskap* og en anbefaling om FULLSTENDIG AVHOLDENHET fra ALL BERUSENDE DRIKKE, som, hvis den ble praktisert overalt og av alle, ville gjøre slutt på ikke bare ALL DRUKKESKAP, men også en stor del av FATTIGDOMMEN, NØDEN, SYKDOMMENE og FRYKTELIGE FORBRYTELSE; tillike AVSKY FOR PENGESPILL og KJÆRLIGHET TIL ALL DYD OG GODHET, og anstrengelser for å prente inn i hver enkelt *nødvendigheten, betydningen og rettferdigheten* av at *hvert eneste barn* i landet får en gavnlig og kristelig oppdragelse. Og jeg vil her i all rettferdighets navn få spørre: Hvordan er det mulig å forvolde skade på eventyrene ved en slik omskrivning eller redigering av dem? (Stone 1977–80, s. 245–246).

Dickens' korstog for ubearbeidede eventyr for barn førte ikke umiddelbart til forandringer. Til tross for den nye holdningen til de

tidligere forbudte eventyrene, fikk de adgang til det barnelitterære systemet bare på betingelse av at de ble tilpasset til dette systemets krav. Forsøkene på å møte disse kravene forklarer to dominerende trekk som er karakteristiske for tidlige engelske eventyr og fantastiske fortellinger for barn.

I alle eventyr ble det gjort et klart skille mellom virkelighet og fantasi. Fantasien kunne tillates bare innenfor klart og eksplisitt definerte grenser. Forfatterne så det som sin plikt å understreke tekstens imaginære natur og at den ikke hadde noe grunnlag i virkeligheten. På slutten av 1700-tallet skrev Mary Jane Kilner i forordet til *The Adventures of Pincushion*: «Siden jeg ikke ønsker å forlede noen, vil jeg, før man leser dette arbeid, opplyse om at det skal forstås som en fortelling fra fantasiens verden» (Townsend 1977, s. 47). Disse ordene gikk som et ekko gjennom engelsk barnelitteratur i mer enn et halvt århundre.

Som alle andre kanoniserte bøker for barn hadde også de eventyrene som ble skrevet for det kanoniserte systemet, alltid en moral. Gillian Avery fastslår dette i omtalen av eventyr fra midten av 1800-tallet:

Alle disse tidlige eventyrene har en sterkt moralsk og belærende slagside. Ingen av forfatterne nøler med å bruke eventyrlandets konvensjoner i det øyemed å gi barnet en eller annen nyttig lærdom ... trolldommen i alle disse bøkene består bare i hele det overnaturlige apparatet. Det finnes ingen virkelig fantasirik skrivekunst, ingen underlige og eventyrlige omgivelser, ingen originalitet i persontegningen. Det overnaturlige blir uten unntak brukt for å illustrere moralen, ikke fordi forfatterne føler at det har en interesse i seg selv (Avery 1971, s. 323).

Moralen måtte passe inn i tidens syn på barneoppdragelse, og måtte derfor vise at eventyrsykkelsene støttet utviklingen av barnets moralske karakter. Det gjorde Cruikshanks versjon av eventyret om Askepott, den som vakte slikt raseri hos Dickens, enda den slett ikke

dannet noe unntak innenfor tidens barnelitterære system. Når kongen i eventyret foreslår at bryllupet mellom Askepott og prinsen skal feires ved at alle fontener skal flomme av vin, innvender den gode feen at sterk vin «også fører til uvennskap, brutale slagsmål og voldelig død. ... Hver side i de sterke drikkers historie ... er fylt av eksesser, som naturlig følger av deres art og sammensetning, og som alltid ledsages av sykdom, nød og lovløshet» (Stone 1977–80, s. 240). Følgelig gir kongen «ordre om at alt som fantes av vin, øl og brennevin, skulle samles sammen ... og laget et stort bål under bryllupsfesten om kvelden» (Townsend 1977, s. 92). Selv om en del forfattere (særlig innenfor hovedstrømmen i det voksenlitterære systemet) begynte å gjøre motstand mot kravene som gjaldt for barnelitteraturen rent generelt og fantastisk litteratur spesielt, måtte altså den som ville skrive for barn, fortsatt adlyde disse kravene hvis han eller hun ønsket at tekstene skulle bli akseptert i det barnelitterære systemet.

Carrolls manipulasjon av eksisterende modeller

En historisk oversikt over engelsk litteratur viser klart at *Alice* ikke var den første fantastiske fortellingen for barn, og at den altså ikke kan ha fått sin status som «klassiker» (en tekst av stor betydning) fordi den var en fantasifortelling. *Alice* ble betraktet som et vendepunkt allerede i samtiden og i en rekke historiografier (se Darton 1958, Townsend 1977, Muir 1969), ikke fordi den introduserte fantasifortellingens modell, men på grunn av dens behandling av denne modellen. Det var Carrolls manipulasjon av den eksisterende modellen for fantastiske fortellinger, og av andre fremherskende modeller i engelsk litteratur på hans tid, som skapte en ny modell, og som gjorde teksten hans til en klassiker og til gjenstand for etterligninger.

Carroll ble ganske raskt modell for etterligninger, og flere forfattere vedstod seg sin gjeld til ham. Et eksempel er den australske forfatteren av *Berties and Bullfrogs*, som forfattet følgende litterære unnskyldning til Carroll:

Dreamer of fancies thoughtful, quaint and tender,
Wonderer of wonders so grotesquely bold,
Lord of Misrule, of nonsense sworn Defender,
Reducing to madcap laughter young and old,
Pardon a humble follower whose hand
Plucks this poor twig from out thy crown of laurel
To plant it in the fair Australian land,
And grow inspired by thee, a Christmas Carroll.
(Saxby 1969)

Historisk sett ligner *Alice* en god del på Gogols «Nesen» i sin behandling av eksisterende modeller. Gogol brukte modeller fra flere systemer, litterære og ikke-litterære, og manipulerte dem på flere måter for å skape en ny modell (se Vinogradov 1922). I historisk sammenheng er det ikke introduksjonen av en ny og tidligere ukjent modell som gjør teksten til et «mesterstykke» eller som berettiger oppfatningen av den som «vendepunkt». Det som gir teksten dens status, er snarere manipulasjonen av modeller som allerede eksisterer i systemet. Dette forløpet, som er typisk for det voksenlitterære systemet, er imidlertid vanskeligere å opprettholde i det barnelitterære systemet på grunn av dette systemets sterke tendens til selvbevaring. I tilfellet *Alice* var det likevel tekstens ambivalente karakter som befridde Carroll fra de begrensninger som virket innsnevrende på barnelitteraturen (og særlig på fantastiske fortellinger), og som gav ham frihet til å produsere en tekst basert på en annen modell for slike fortellinger.

Trekk ved Alice i Eventyrland som ambivalent tekst

Min drøfting av *Alice* tar ikke sikte på å gi en uttømmende tolkning av teksten, og heller ikke en detaljert beskrivelse av det som særpreger den. Mitt hovedsiktemål er å undersøke strukturelle trekk som gir de ulike versjonene deres ambivalente karakter. Dette krever en drøfting av Carrolls behandling av modeller som var vanlige i hans samtid, særlig hva angår graden av parodi, bruk av moralisering og forholdet mellom fantasi og virkelighet.

Teksten er basert på tre forskjellige modeller som eksisterte i barnelitteraturen på den tiden. Carroll kombinerte disse modellene, og ved å gjøre det fordreide og endret han dem. Han kombinerte to fremherskende modeller for barnelitteratur – modellen for den eventyrlige reisefortellingen og for den fantastiske fortellingen – og til disse to føydde han modellen for nonsensfortellingen (Lears berømte *Book of Nonsense* kom ut første gang i 1846). Den første modellen hadde stått sentralt i barnelitteraturen en femti års tid, mens de to andre var i ferd med å vinne anerkjennelse. Carroll var øyensynlig selv klar over det nye ved teksten (på grunn av forandringene i forhold til den konvensjonelle modellen). I sin dagbok skrev han senere: «Det er mange år siden, men jeg husker klart og tydelig i dette øyeblikk hvordan jeg, i et desperat forsøk på å meisle ut en ny form for eventyrfortelling, hadde sendt min heltinne rett ned i et kaninhull» (Carroll [1887] 1961, s. 165, uthevet her). I et brev til en venn erklærte han at «jeg kan garantere at bøkene absolutt ikke er religiøst belærende i noen form – en kan faktisk ikke lære noe som helst av dem» (Green 1960, s. 51). Dette var en ganske provoserende erklæring for sin tid og peker absolutt mot et nytt begrep om barnelitteratur. Carroll gikk altså bort fra den moraliseringen som på hans tid fremdeles ble ansett som påkrevd i barnelitteraturen (men var forlatt i voksenlitteraturen). I så måte brøt han med en nesten hellig regel for samtidens kanoniserte barnelitteratur; et brudd som ble muliggjort fordi boka ble akseptert av voksne lesere.

Det ironiske er at i Carrolls samtid likte barn boka nettopp fordi den ikke hadde noen moral. Lord Bertrand Russel svarte en gang slik på spørsmålet om hvorvidt dagens barn fortsatt leser *Alice*: «Min erfaring ... er at de ikke gjør det, og jeg tror det er fordi det er så mange andre bøker for barn nå, og da jeg var barn, var det den eneste barneboka som ikke hadde noen moral. Vi ble svært lei av alle bøker som prekte moral» (Gardner 1969, s. 151–152). Som Green sier, er denne manglende moralen i seg selv et signal om det nye ved teksten, selv om moderne normer for barnelitteratur gjør det vanskelig å fatte det: «*Alice* er i den grad en del av den vestlige kulturarven at det er vanskelig å forstå hvor enestående den er, eller hvor sjokkerende ny den var ... Skal en se hvor fullstendig forskjellig den var fra alle forutgående tekster, er det bare å lese *The Water Babies* (1863), en absolutt orgie i selvbevisst belæring og moralisering» (Green 1960, s. 52). Det var imidlertid ikke bare mangelen på moral i teksten som gjorde at barn ble så begeistret over den, men også det at den lot dem oppfatte bare de mer etablerte modellene og overse parodiene på de samme modellene (parodier som appellerte til voksne lesere). Carroll parodierte en rekke elementer fra flere etablerte modeller for barnelitteratur, selv om hovedskyteskiven var de populære barneversene fra 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. Disse versene var faktisk den litterære arven som Carroll og hans samtidige var flasket opp på. I sin *Annotated Alice* sier Gardner: «De fleste av versene i de to bøkene om Alice er parodier på dikt eller populære sanger som var velkjente for Carrolls lesere i samtiden» (Gardner 1977, s. 38). Carroll parodierte for eksempel to dikt med sterkt moraliserende innhold. Når Alice synger: «You are old, Father William» («Du er gammel, pappa William»), er det en parodi på det belærende diktet «The Old Man's Comforts and How He Gained Them» av Robert Southey (1774–1843). I et annet tilfelle, «How doth the little crocodile/Improve his shining tail» («Lille, snille krokodille/lå på Nilens strand»), parodierte Carroll et av de mest kjente diktene til Isaac Watt (1674–178), «Mot dovenskap og ugagn» («Against Idleness

and Mischief»), et dikt med sterkt moraliserende preg som utvilsomt var en del av arvegodset i den engelske barnelitteraturen på hans tid.

Parodien, sier Tynjanov (1971), er typisk når det litterære systemets normer er i endring, og et tegn på at en litterær periode nærmer seg slutten. I parodien baserer forfatteren den nye modellen på en omforming av en allerede utgående modell, og bringer inn den etablerte modellen (som han radbrekker) på den måten. Som Erlich forklarer det: «Det er slik litterære forandringer foregår, ifølge den formalistiske kritikerkolen. Det gamle presenteres så å si i en ny toneart. De foreldede virkemidler kastes ikke over bord, men repeteres i en ny og inkongruent kontekst, og blir på den måten enten absurde gjennom mekanisk etterligning eller 'tydeliggjort' på ny» (Erlich 1969, s. 258). Parodiene bidrar utvilsomt til nonsenspreget i teksten, men en viktigere funksjon henger sammen med Carrolls anstrengelser for å bryte barnelitteraturens rådende normer. Når en tekst først er blitt parodiert, er det vanskelig for den å bli akseptert på nytt. Carrolls manipulasjon av eksisterende modeller resulterte i at det oppstod en ny modell som tjente som prototyp for senere barnebøker. Som MacCann sier: «Alice satte et eksempel for barnebøker. Påvirkningen fra en slik fantasifull og respektløs måte å fortelle en historie på åpnet veien for utviklingen av den fantastiske sjangeren innenfor barnelitteraturen» (MacCann 1969, s. 133). Denne nye «fantastiske» sjangeren ble skapt da Carroll førte elementer fra eventyrlige reisefortellinger og nonsenshistorier inn i modellen for fantastiske fortellinger. Stort sett endret han ikke den eksisterende modellen for fantastiske fortellinger ved å utelate visse elementer, men snarere ved å endre deres funksjon. Dette endret motivasjonen for innføringen av enkelte elementer, så vel som hierarkiet mellom dem, særlig det som gjelder reglene for tid og sted og forholdet mellom virkelighet og fantasi.

Mens barnelitteraturen var nøye med å skille mellom virkelighet og fantasi, selv etter at fantasien med Townsends uttrykk var blitt «rehabilitert», gikk Carroll bevisst inn for å viske ut forholdet mellom

de to dimensjonene. Utviskingen blir mulig på grunn av arten av forskjellighet mellom fantasi og virkelighet. Forskjellen er ikke resultatet av fremstillingen av ulike elementer, men av den ulike organiseringen av elementene, som skaper forskjellige virkelighetsplan (se Hrushovski 1979). Følgelig kan de samme elementene inngå i ulike virkelighetsplan og skape ulike verdener basert på ulike modeller for organisering: den ene en verden organisert innenfor et fantastisk virkelighetsplan, den andre en verden organisert innenfor et realistisk virkelighetsplan.

I *Alice* manipuleres de forskjellige virkelighetsplanene slik at forskjellen mellom fantasi og virkelighet utviskes. Denne manipulasjonen gjør det mulig for de samme elementene først å opptre i en drøm (eller i noe som i alle fall delvis kan forklares som en drøm) og umiddelbart etterpå å bli drømt om som om de hadde forekommet i virkeligheten. De samme elementene inngår i begge hendelsene; det er bare dimensjonene de ses gjennom, som er forskjellige.

Fantastiske tildragelser skildres av Carroll som noe reelt som skjer, og omvendt, og derfor er det svært vanskelig å skille mellom hva som skjer i virkeligheten, og hva som skjer i en fantasiverden. Hvis vi analyserer det uklare forholdet mellom virkelighet og fantasi på to avgjørende steder i teksten – i åpnings- og sluttscenen – vil vi se at i begge tilfeller er det umulig å bestemme det som skjer, entydig som drøm eller entydig som virkelighet.

Åpningsscenen anslår et idyllisk landskap der kaninen som kommer forbi, kan være en del av omgivelsene der en liten jente ligger og kjeder seg, og kanskje sovner og drømmer. I dette tilfellet kunne historien motiveres som en drøm, og overgangen fra den hvite kaninen til den snakkende hvite kaninen kunne forklares som overgangen fra virkeligheten til drømmens verden. Carroll bygger opp denne muligheten, men synes samtidig å oppheve den fordi han ikke lar noe være entydig og bestemt. Alice sover ikke, men hun er trett og søvnig, og muligheten for å oppfatte kaninen som en del av landskapet (elvebredden) blir anslått i det ene avsnittet for så å oppheves i det neste:

Alice begynte å bli riktig trett av å sitte ved siden av søsteren sin på elvebredden og ikke ha noe å gjøre ...

Derfor satt hun og spekulerte – så godt det gikk an, for hun følte seg virkelig både søvnig og sløv denne varme dagen. Hun tenkte på om det ville være så moro å lage en blomsterkrans av tusenfryd at det var umaken verdt å reise seg og plukke blomstene. Da kom en hvit kanin med lyserøde øyne plutselig løpende like forbi henne (Gardner 1977, s. 25, sitatene her er fra Annie Riis' norske oversettelse).

Carroll utnytter det at det er mulig å se kaninen som en del av landskapet (en mulighet som allerede er bygd inn i teksten), men han er også nøye med å rette oppmerksomheten mot kaninens utseende ved å la Alice kommentere det og dermed «underliggjøre» den dobbelte eksistensen av elementene som nevnes: «Egentlig var det ikke noe *spesielt* rart ved det, og Alice syntes heller ikke det var *spesielt* rart da hun hørte kaninen si til seg selv: – Å nei, å nei, nå kommer jeg for sent! Da hun tenkte over dette senere, streifet det henne at hun burde ha blitt forundret over at kaninen snakket, men i øyeblikket virket alt sammen helt naturlig» (Gardner 1977, s. 25–26). Videre bruker Carroll rekkefølgen som hendelsene presenteres i, for å få oss til å akseptere situasjonen, og først da peker han på det unormale i det hele. Alice blir ikke forundret over at kaninen snakker med seg selv, derimot blir hun noe forbauset når den tar et lommeur opp av vestlommen. Begge handlingene er selvfølgelig like forbausende hos en kanin. Det faktum at Alice bare blir forundret over den ene, trekker oppmerksomheten ikke bare mot den eiendommelige situasjonen, men også mot den verdenen som kanskje er bygd inn i teksten (Pavel 1976). Metatekst-teknikken – «Da hun tenkte over dette senere, streifet det henne at hun burde ha blitt forundret» – både legitimerer en rekonstruksjon av situasjonen og trekker oppmerksomheten til den verden som teksten presenterer oss for. Det er en mulig verden med sine egne regler, som er så koherente at vi kunne forledes til å tro at de var reelt gyldige og mulige. Carroll får

oss til å tro at de er mulige; først senere avviker han her og der fra denne fremstillingen og skaper en sammenligning mellom den «virkelige» verden og denne mulige andre verden.

Samtidig lar Carroll bevisst grensene mellom de to verdnene være uklare – og det på tekstens mest avgjørende steder, det vil si ikke bare i åpningsscenen, men også i avslutningen. Alice begynner for eksempel å vokse tilbake til normal størrelse mens hun ennå er hos spillkortene. Hun kommer med andre ord tilbake til den «virkelige» verden mens hun ennå befinner seg i en mulig fantasiverden. Denne sammenblandingen av de to verdnene beskrives i detalj som en lang prosess, som gjør at de to verdnene eksisterer side om side ganske lenge:

Hvis et av jurymedlemmene kan forklare versene, sa Alice (hun hadde vokst så mye de siste minuttene at hun ikke var det minste redd for å avbryte ham) ...

Det er vel ingen som er redd for dere, sa Alice, og nå var hun blitt like stor som vanlig. – Dere er jo bare en kortstokk (Gardner 1977, s. 159, 161).

For å gjøre ting enda mindre klare avslutter ikke Carroll fortellingen med at Alice våkner opp. Han lar spørsmålet om hvorvidt det var en drøm, stå åpent, og lar i stedet søsteren til Alice drømme det hele en gang til. Mens han åpnet fortellingen med å la den rammes inn av en annen fortelling, bruker han nå søsterens drøm som en ramme om hele teksten, så den blir en «drøm inni en drøm»: «Men søsteren ble sittende slik som da Alice var der. Hun satt med hodet lent mot hånden og så på solnedgangen og tenkte på Alice og alle de forunderlige drømmene hennes. Hun begynte også å drømme på en måte, og det var slik ...» (Gardner 1977, s. 162).

Denne kompliserte teknikken gjør forholdet mellom de to verdenene fullstendig uklart. Søsteren til Alice drømmer om Alices eventyrlige opplevelser som om de var fullt ut stofflige, med en

eksistens som tilsvarende virkelighetens verden. På den måten setter Carroll spørsmålstegn ved grensene mellom de to dimensjonene. Hvis en kan drømme om en drøm som om den var virkelighet, må virkeligheten på sin side kunne beskrives som om den var en drøm. De to dimensjonene eksisterer på like fot og er like «virkelige». Dette ser vi når Alices søster drømmer om Alice og opplevelsene hennes i den samme sekvensen, uten å skille mellom dem i det hele tatt:

Det høye gresset ved føttene hennes raslet da den hvite kaninen pilte forbi. Den forskremte musa plasket i dammen like ved henne. Hun hørte klirringen i tekoppene til påskeharen og vennene hans som holdt på med måltidet som aldri sluttet, og den skingrende latteren til dronningen når hun dømte de stakkars gjestene sine til døden. Enda en gang nøs grisebabyen på fanget til hertuginnen, mens fat og tallerkner føyk vegg-imellom. Enda en gang ble luften fylt av griffens skrik, av pipingen i firfislens kritt og av marsvinenes kvalte stemmer, blandet med de fjerne hulkene fra den ulykkelige forlorne skilpadden.

Slik ble hun sittende med lukkede øyne, helt til hun nesten trodde at hun var i Eventyrland selv, enda hun visste at bare hun åpnet øynene, ville alt bli forvandlet til grå hverdag. Det ville bare være gresset som raslet i vinden, og bare sivet som lagde bølger i dammen. Klirringen i tekoppene ville bare være sauebjeller, og de høye skrikene ville ikke komme fra dronningen, men fra gjeterguttene. Babyens nysing og griffens skrik og alle de andre rare lydene ville forandre seg (hun visste det) – og bli til et virvar av lyder fra en travel bondegård. De dype hulkene fra den forlorne skilpadden kom til å bli rautingen fra kuene borte på jordet (Gardner 1977, s. 163–164).

Det uklare skillet mellom virkelig og uvirkelig og overgangen fra det ene til det andre kan bare «forklares» ut fra nonsensfortellingens konvensjoner, der andre motiveringer enn de logiske er tillatt. Overgangen fra virkelighet til fantasi og omvendt kan altså ikke forklares logisk (med mindre en aksepterer fortellingens «indre» logikk). Det samme gjelder for beskrivelsen av tid og rom i teksten.

Teksten setter sin egen kode for tid og sted, som bygges opp etter denne koden. Overgangen fra et sted til et annet er derfor ikke basert på en realistisk modell, men i de fleste tilfeller på metonymiske forbindelser. Alice er for eksempel inne i et rom i det ene øyeblikket, men i det neste forvandler rommet seg til en liten sjø (tåresjøen), og senere blir sjøen en del av verden utenfor. Igjen understreker Carroll den forunderlige forvandlingen ved å la overgangen være basert på en realistisk modell som så oppheves. Alice kan ikke komme ut gjennom døra:

Dermed løp hun i full fart bort til den lille døren. Men noe så dumt! Nå var døren lukket igjen, og gullnøkkelen lå fremdeles på glassbordet (Gardner 1977, s. 39).

Akkurat da hun hadde sagt det, gled hun. Og i neste øyeblikk sa det plask, og der lå hun i saltvann til halsen. ... Men det gikk ikke lenge før hun forsto at hun lå i den tåresjøen hun selv hadde grått ... (s. 40).

I det samme hørte hun noe som plasket i vannet et stykke borte ... (s. 41).

Alice svømte først, og alle de andre fulgte etter henne opp på land (s. 44).

Det at Carroll antyder flere muligheter, for så å trekke seg tilbake fra dem, betyr ikke at de oppheves, for når de først er fremsatt, er de innbygd i teksten (se Perry 1979). De mulighetene (senere opphevet) som hører til den mest etablerte modellen, tillater vanligvis Carroll å la valget stå åpent mellom å lese teksten som en enkel fantasi-fortelling eller som en enkel eventyrlig reisefortelling (til tross for at de fordreies). Leseren kan i en viss forstand oppfatte bare de velkjente og veletablerte elementene og dermed bare konstruere den etablerte modellen.

De andre versjonene Carroll skrev, særlig *The Nursery Alice*, støtter opp om det syn at trekkene som er beskrevet over (for eksempel det uklare skillet mellom virkelighet og fantasi og de romlige forvand-

lingene) er karakteristiske for den ambivalente teksten og faktisk bidrar til å gi den dens ambivalente natur. Da Carroll (og også senere oversettere og tilretteleggere) bearbeidet boka for barn, utelot han helt de innslagene som er beskrevet over, og gikk i stedet fram på følgende måte: For det første endret han fullstendig tonen i teksten. Han tilpasset den til den nedlatende, myndige tonen som var typisk for tidens konvensjonelle belærende fortellinger, særlig de som var beregnet på å leses *for* barn, ikke *av* barn. Denne tonen har overhodet ingenting å gjøre med Alice Liddell, noe som ofte er blitt antydnet, for hun var 37 år gammel da *The Nursery Alice* ble utgitt. Det henger snarere sammen med den konvensjonelle tonen i tidens barnebøker, som Carroll uten tvil var godt kjent med, for han holdt en lignende tone i sin bevisst belærende fortelling *Sylvie and Bruno*. I *The Nursery Alice* sier han: «Du gjetter aldri hva det var, så jeg må nok fortelle deg det» (Carroll 1966, s. 7).

For det andre utelot Carroll alle elementer av satire eller parodi. Det viser seg særlig tydelig i at alle diktene systematisk er utelatt. De satiriske diktene, som hadde bidratt vesentlig til graden av parodi i boka, hadde ingen funksjon i en versjon som utelukkende var beregnet for barn. Og for det tredje gjorde han *Alice* til en enkel fantasifortelling, basert på tidens konvensjonelle modell. De fordreide relasjonene mellom tid og rom og mellom fantasi og virkelighet ble gjenopprettet, i og med at Carroll nå var ivrig etter å skille mellom virkelighet og fantasi, noe som ikke tillot noen forvirring eller sammenblanding. I hver av tekstene manipulerer forfatteren forholdet mellom tid og rom på den ene siden, mellom virkelighet og fantasi på den andre. I *Alice i Eventyrland* varer fallet ned i kaninhullet svært lenge, lenger enn hva som er realistisk mulig på grunn av tyngdekraften. Fornemmelsen av dette langvarige fallet skapes gjennom Carrolls spesielle manipulasjon av tid og rom. Ved å kombinere elementer fra begge dimensjoner beskriver han tiden ved hjelp av rommet og endrer reglene for tid. Han understreker det langvarige fallet ved å la Alice gripe med seg en marmeladekrukke.

Så beskrives tiden som går, gjennom romlige elementer, nærmere bestemt hyllene, som passerer forbi: «I farten tok hun med seg en krukke fra en av hyllene. Det sto APPELSINMARMELADE på den, men til hennes store skuffelse var den tom» (Gardner 1977, s. 27). Alice får til og med tid til å sette krukken fra seg igjen, en handling som forsterker fornemmelsen av hvor sakte tiden går: «... hun klarte å få satt den fra seg i et av skapene som hun gled forbi» (Gardner 1977, s. 27).

På den andre siden blir den eiendommelige romopplevelsen (som i seg selv brukes for å beskrive tid) skapt av Carrolls spesielle motivering av romlige elementer, som avviker fra konvensjonelle fremstillinger. Carroll baserer ikke sin beskrivelse på realistiske modeller, men på metonymiske forbindelser, nærmere bestemt på metonymisk overføring fra et element til et annet, umulig eller utenkelig innenfor realistiske modeller. Han bruker metonymisk overføring i beskrivelsen av rommet nede i kaninhullet, som plutselig blir til en brønn. Forflytningen fra et sted til et annet blir altså bevisst tilsørt og uklar. Rent realistisk ville jo en slik forvandling ikke være mulig. Det var rett og slett ikke plass til noen av de romlige elementene utenom gras og stein i hullet. Likevel greier Carroll å skape en beskrivelse som gir rom for en slik forvandling, og for å kunne snakke om hyller og denslags uten at leseren finner det påfallende eller setter spørsmålstegn ved det. Når Alice er kommet under jorden, er det verdnen der nede som gjør det mulig for kaninhullet å forvandles til en brønn. Og når hyllene langs brønnveggene først er nevnt, danner de grunnlag for innføringen av andre elementer, som realistisk sett representerer ulike steder (syltetøykrukka representerer kjøkkenet og kartene klasserommet): «Deretter begynte hun å se på veggene i brønnen. De var fulle av skap og hyller, og noen steder så hun at det hang kart og bilder» (Gardner 1977, s. 26–27). Da Carroll (og hans oversettere) rev teksten løs fra dens ambivalente status (i *The Nursery Alice*), utelot han imidlertid denne avanserte behandlingen av tid og rom, og motiverte beskrivelsen av

fallet på et annet grunnlag enn i *Alice i Eventyrland* (enten etter modell fra drømmen eller etter en realistisk modell).

Carroll gir nemlig en rasjonell forklaring på fallet i *The Nursery Alice*. Han hevder at et slikt langvarig fall er mulig i drømme: «Hvis noen virkelig skulle falle så langt som dette, ville de nok komme til å dø av det; men du vet det gjør ikke noe vondt å falle i drømme, for du tror hele tiden at du faller, men i virkeligheten ligger du et sted, trygt og godt og i dyp søvn!» (*The Nursery Alice*, s. 3) Han utelot også alle de romlige beskrivelsene av brønnen og skildret den som et kaninhull, med vekt på både forskjellene og likhetene mellom en brønn og et kaninhull:

... og hun løp og løp til hun falt rett ned i kaninhullet.

... Det var akkurat som en svært dyp brønn, bare med den forskjellen at det ikke var noe vann i den (*The Nursery Alice*, s. 3).

Også andre forfattere som laget bearbeidelser av *Alice i Eventyrland*, hadde problemer med Carrolls manipulasjon av tid og rom og med forholdene mellom virkelighet og fantasi. De gikk fram på prinsipielt sett nøyaktig samme måte som Carroll selv gjorde i *The Nursery Alice*, trolig uten engang å være klar over at denne versjonen fantes. Det at disse utgavene er så like, kan mer enn noe annet tas som tegn på hvilke elementer det var behov for å reformulere. Bare gjennom en slik reformulering kunne teksten miste sin ambivalente status og gjenvinne den univalens som ble ansett som den riktige for barn.

I likhet med Carroll selv følte de som laget slike utgaver, at det var nødvendig å vike tilbake fra uklarheten i grenseområdet mellom virkelighet og fantasi. Derfor motiverte de den første scenen enten som en realistisk opplevelse eller som en drøm, og som regel ble fallet gjort kort og innenfor det realistisk mulige. Disney-versjonen er slik:

Alice begynte å bli trett av å høre på mens søsteren leste. Akkurat da øynene hennes begynte å lukke seg, så hun en hvit kanin som pilte forbi mens den så på lommeuret sitt og snakket med seg selv. Alice syntes det var veldig merkelig – en snakkende kanin med lommeur! Så hun løp etter den ned i et kaninhull under et stort tre.

Og ned falt hun, ned i midten av verden, virket det som.

Da Alice landet med et dump ... (Disney 1980).

I utgaven fra Octopus skjer en lignende tilpasning: «Hun løp etter den [kaninen] ned i et stort kaninhull. På bunnen fant hun et lite bord og en bitte liten nøkkel» (Octopus 1980). Og utgaven fra Modern Promotions følger opp:

Så hun sovnet, og her er det hun drømte.

Plutselig kom en hvit kanin pilende forbi ... Alice ville gjerne se hvor det ble av den, så hun løp og løp, til hun oppdaget at hun falt nedover gjennom et kaninhull etter den.

Da Alice hadde løpt en lang stund der nede under jorden, kom hun med ett til en stor hall med mange dører (Modern Promotions).

I utgaven fra Modern Promotions bruker forfatteren både drømmen og en realistisk forklaring på det som skjer, selv om han er nøye med å skille de to – Alice drømmer hele scenen («her er det hun drømte»), men det foregår likevel i et kaninhull. Dessuten faller hun ikke i det hele tatt, hun synes mer å løpe gjennom kaninhullet.

På tilsvarende måte er fantasihistorien i *The Nursery Alice* motivert som noe som skjer i en drøm; det finnes en logisk forklaring på alle episodene. Når Alice våkner opp, oppdager hun «at kortene var ikke annet enn noen blader fra treet som vinden hadde blåst ned på ansiktet hennes» (Carroll 1966, s. 56). Videre legger Carroll vekt på igjen å fremheve at det hele har vært en drøm: «Ville det ikke være hyggelig å ha en slik forunderlig drøm som Alice?» (Carroll 1966, s. 56). Igjen ser vi den samme fremgangsmåten i tilpassede utgaver, der hele historien forklares som en drøm:

Da fløy hele kortstokken opp i luften.

Alice forsøkte å vifte dem bort – og oppdaget at de bare var noen visne blader som blåste mot ansiktet hennes. Hun var våken igjen, og søsteren smilte mot henne. – Å, jeg drømte så rart, sa hun.

Ville ikke du også like å ha en slik forunderlig drøm som Alice? (Modern Promotion).

Hun slo hendene foran øynene, og da hun tok dem vekk igjen, oppdaget hun at hun var hjemme i sin egen hage. Alle opplevelsene hennes i Eventyrland hadde bare vært en drøm (Octopus 1980).

Forskjellen mellom de to versjonene, ulikhetene i tonen, manglene på parodi og satire i *Nursery*-versjonen og den forskjellige behandlingen av tid og rom og av forholdet mellom virkelighet og fantasi – alt dette viser hvor bevisst Carroll var om sin implisitte leser i hvert av tilfellene. Denne bevisstheten om potensielle lesere og potensielt ulike måter å lese teksten på synes å være noen av grunnene til at han satte seg fore å produsere både en ambivalent og en univalent tekst. Selv om den ambivalente versjonen sjelden leses av barn i dag, var det en tekst som åpnet nye muligheter for barnelitteraturens forfattere, og som ble en modell for etterligninger i mange senere bøker for barn.

Hentet fra Shavit, Zohar: Poetics of Children's Literature. Athens (Georgia, USA) og London 1986.

Oversatt av: Kari Marie Thorbjørnsen.

Noter

- 1 Å skrive innenfor visse begrensninger er ikke typisk bare for barnelitteraturen, idet enhver skrevet tekst til en viss grad er et resultat av en bestemt modell og dens begrensninger. Andre systemer er imidlertid mer fleksible.
- 2 Et underlegent systems vilje til bare å akseptere veletablerte modeller er karakteristisk ikke bare for andre systemer innenfor det litterære polysystemet, men også for andre semiotiske systemer, særlig sosiale systemer (se Even-Zohar 1978b).
- 3 Verken Carroll eller forleggeren hans hadde forhåpninger om økonomisk suksess. Carroll overtalte MacMillan til å ta boka i kommisjon. Carroll skulle betale for illustrasjoner, trykking og gravering (Wood 1966, s. 74), og etter at han bestemte seg for å trekke tilbake den første utgaven, beskrev han sine kommersielle utsikter slik i sin dagbok for 2. august: «Har endelig bestemt meg for å trykke opp igjen 'Alice' og at de første 2000 skal selges som makulatur ... Hvis jeg tjener 500 pund på salget, vil det være et tap på 100 pund, og tapet på de første 2000 vil trolig bli 100 pund, som betyr et utlegg på 200 pund i alt. Men hvis de andre 2000 kunne selges, ville det koste 300 pund og innbringe 500, og dermed dekke mine utgifter, og eventuelt salg utover dette ville være fortjeneste, men *det kan jeg nok knapt ha håp om*» (Green 1949, s. 63, uthevet her). Men til Carrolls overraskelse var «'Alice' langt fra noen økonomisk fiasko, den gav betraktelige inntekter per år», som nevøen Stuart Dodgson Collingwood sier i sin biografi over Carroll (Collingwood 1898, s. 104).
- 4 Carrolls suksess kom ikke umiddelbart og kunne ikke tas for gitt. Han gjorde sitt beste for å gjøre boka kjent for eliten og håpet de ville verdsette den, som Wood forteller: «Dodgson sendte ut sytti gaveeksemplarer av *Alice* og sørget for at mange av disse gikk til kjente forfattere og kunstnere og til andre hvis oppfatning og innflytelse ville kunne styrke berømmelsen og øke salget av den vesle røde boka» (Wood 1966, s. 75). Men ikke alle kritikere lot seg begeistre, som denne kommentaren fra *Atheneum* viser: «Mr Carroll har anstrengt seg hardt ... og vi anerkjenner hans anstrengelser ... Vi frykter at ethvert virkelig barn ville forvirres mer enn fortrylles av denne stive, overdrevne historien» (Cripps 1983, s. 38).

Primærtekster

Engelske utgaver

Carroll, Lewis (1865/1968): *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: MacMillan.

Carroll, Lewis (1886/1965): *Alice's Adventures Underground*. New York: Dover.

Carroll, Lewis (1890/1966): *The Nursery Alice*. New York: Dover.

Engelskspråklige adaptasjoner

Alice in Wonderland Coloring Book (1972): New York: Dover.

Alice's Adventures in Wonderland (u.å.): New York: Modern Promotions.

Alice in Wonderland (1980): London: Octopus.

Disney, Walt (1980): *Alice in Wonderland*. Adapted by Al Dempster, Racine, Wisc: Golden Press.

Litteratur

Avery, Gillian (1971): «Fairy Tales with a Purpose.» In Gray, s. 321–25.

Avery, Gillian (1975): *Childhood's Pattern*. London: Hodder and Stoughton.

Ben-Porat, Ziva (1978): «Reader, Text and Literary Allusion: Aspects in the Actualization of Literary Allusions.» *Ha-sifrut* 26, s. 1–26. In Hebrew, English summary, s. i–iv.

Ben-Porat, Ziva (1979): «Method in Madness: Notes on the Structure of Parody Based on Mad TV Satires.» *Poetics Today* 1, s. 245–72.

Carroll, Lewis (1887/1961): «Alice on the Stage.» In Collingwood 1961, s. 163–74.

Collingwood, Stuart Dodgson (1898): *The Life and Letters of Lewis Carroll*. London: T. Fisher.

Collingwood, Stuart Dodgson (1899/1961): *The Unknown Lewis Carroll*. Published under the title *The Lewis Carroll Picture Book*. New York: Dover.

Cropps, Elizabeth A. (1983): «'Alice' and Reviewers.» *Children's Literature* 11, s. 32–48.

Darton, Harvey F.J. (1958): *Children's Books in England*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Erlich, Victor (1955/1969): *Russian Formalism*. The Hague: Mouton.
- Even-Zohar, Itamar (1974/1978b): «The Relations Between Primary and Secondary Systems Within the Literary Polysystem.» In Even-Zohar 1978a, s. 14–20.
- Even-Zohar, Itamar (1979): «Polysystem Theory.» *Poetics Today* 1, s. 287–310.
- Gardner, Martin, ed. (1977): *The Annotated Alice*. London: Penguin.
- Green, Lancelyn Roger (1949): *The Story of Lewis Carroll*. London: Methuen and Co.
- Green, Lancelyn Roger (1960): *Lewis Carroll*. London: Bodley Head.
- Hrushovski, Benjamin (1974): «Principles of a Unified Theory of the Literary Text.» In Ziva Ben-Porat and Benjamin Hrushovski, *Structuralis Poetics in Israel*. Department of Poetics and Comparative Literature, Tel Aviv University, s. 13–23.
- Hrushovski, Benjamin (1979): «The Structure of Semiotic Objects: A Three-Dimensional Model.» *Poetics Today* 1, s. 363–76.
- Hudson, Derek (1978): *Lewis Carroll: An Illustrated Biography*. New York: New American Library.
- Hürlimann, Bettina (1967): *Three Centuries of Childre's Books in Europe*. Translated and edited by B.W. Alderson. London: Oxford University Press.
- Jakobson, Roman (1971): *Fundamentals on Language*. The Hague: Mouton.
- Lotman, Jurij (1976a): «The Content and Structures of the Concept of 'Literature'.» *PTL* 2, s. 339–56.
- Lotman, Jurij (1976b): «Culture and Information.» *Disposito* 1, s. 213–15.
- Lotman, Jurij (1974/1977): «The Dynamic Model of Semiotic Systems.» *Semiotica* 21, s. 193–210.
- Mac Cann, Donnarae (1965/1969): «Wells of Fancy, 1865–1965.» In Egoff et al. 1969, s. 133–49.
- Muir, Percy H. (1969): *English Children's Books*. New York: Fredrick A. Frager.
- Pavel, Thomas G. (1976): «'Possible World' in Literary Semantics.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, s. 165–76.
- Perry, Menakhem (1979): «Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning.» *Poetics Today* 1, s. 35–64, 311–61.
- Perry, Menakhem (1979): «Alternative Patterning. Mutually Exclusive Sign-SEts in Literary Texts.» *Versus* 24, s. 83–106.

- Perry, Menakhem and Meir Sternberg (1968): «The King Through Ironic Eyes: The Narrator's Devices in the Biblical Story of David and Bathsheba and Two Excursuses on the Theory of the Narrative Text.» *Ha-sifrut* 1, s. 263–92. In Hebrew, English summary, s. ii–v.
- Saxby, H.M. (1969): *A History of Australian Children's Literature*. 2 vols. Sydney: Wentworth Books.
- Shavit, Zohar (1978/1982): *The Literary Life in Eretz-Israel*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics in Collaboration with Hakibutz-Hameuchad.
- Townsend, John Rowe (1977): *Written for Children*. London: Penguin.
- Tynjanov, Jurij (1929/1971): «On Literary Evaluation.» In Matejka and Pomorska 1971, s. 66–78.
- Tynjanow, Jurij and Roman Jakobson (1929/1971): «Problems in the Study of Literature and Language.» In Matejka and Pomorska 1971, s. 79–81.
- Steig, Michael (1980–81): «The Ambivalent Status of Texts: Some Comments.» *Poetics Today* 2, s. 193–98.
- Stone, Harry (1977–80): «Dickens, Cruikshank and Fairy-Tales.» *Princeton University Library Chronicle* 35, s. 213–47.
- Vinogradov, Victor (1922): «Sjužet i kompozicija povesti Gogolja 'Nos'.» *Načala*, s. 82–105. Hebrew translation in *Ha-sifrut* 1, s. 308–18.
- Wienold, Götz (1981): «Some Basic Aspects of Text Processing.» *Poetics Today* 2, s. 97–109.
- Wood, James Playsted (1966): *The Snark Was a Boojum*. New York: Pantheon Books.