

Trude Audny Ødegård

NONSENS, ANTI-DIALOG OG MAKTSPILL

En analyse av dialogene i *Alice's Adventures in Wonderland*



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo
Høsten 2005

Sammendrag

I denne masteroppgaven presenteres en analyse av dialogene i Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Dialogene analyseres med utgangspunkt i tekstens replikkvekslinger og fortellerens kommentarer til dem, med vekt på relasjonen mellom de samtalende. På denne bakgrunn lar det seg gjøre å bestemme dialogenes funksjon i teksten, og forklare hvordan Alices samtaler påvirker og utvikler henne. Analysemetoden baserer seg på nærlesning, men de spørsmålene som stilles, er hentet fra lingvistisk og retorisk dialogteori. Til grunn for argumentasjonen ligger en tese om at teksten kan sammenlignes med en lek og et spill. Når spillet er over, slutter også teksten.

I det sentrale analysekapittelet blir det klart at nonsens har stor betydning for dialogene. I Wonderland finnes ingen *common sense* eller felles forståelse (*logos*). Nonsens kan i denne sammenheng betraktes som et retorisk virkemiddel. Når figurene tyr til nonsens, *monologiseres* språket. I de tilfeller hvor figurene bevisst snakker nonsens for å vinne makt, lanseres begrepet "anti-dialog" for å beskrive fenomenet.

I oppgavens drøftende kapitler sammenliknes nonsens som genre og nonsens som retorisk virkemiddel, henholdsvis generisk og retorisk nonsens. På grunnlag av analysen beskrives også tre typer dialog: (reell) dialog, monologisk dialog og anti-dialog. På det syntagmatiske plan beveger tekstens replikkvekslinger seg i retning av anti-dialog. Konsekvensen av denne typen dialog er dominans, hierarki og autoritet. Slik tolkes *Alice's Adventures in Wonderland* som et maktspill som er over idet "spillereglene" avsløres.

Trude Audny Ødegård

NONSENS, ANTI-DIALOG OG MAKTSPILL
En analyse av dialogene i *Alice's Adventures in Wonderland*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo
Høsten 2005

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|----|
| INNLEDNING: DIALOGEN I WONDERLAND..... | 5 |
| Teksten..... | 5 |
| Problemstillingen..... | 6 |
| Resepsjonen..... | 7 |
| Metoden og strukturen..... | 11 |
| | |
| KAPITTEL 1: HVA ER DIALOG?..... | 14 |
| De klassiske dialoger: Erkjennelse og overtalelse..... | 14 |
| Moderne dialogteori: Fra språkssystem til relasjon..... | 16 |
| Dialogens relasjonsaspekt..... | 20 |
| Nonsens: et forsøk på en definisjon..... | 21 |
| Nonsens og anti-dialog..... | 25 |
| | |
| KAPITTEL 2: DIALOGENE..... | 28 |
| 1. Språklig kontakt i Wonderland. Alice som trussel..... | 28 |
| Alices dialog med seg selv: en forberedelse..... | 28 |
| Mouse: Alices første lærdom..... | 30 |
| Caterpillar:trusselen om nonsens..... | 32 |
| Pigeon: dialog basert på tro..... | 35 |
| | |
| 2. Alice i språklig duell. Nonsens, anti-dialog og maktkamp..... | 36 |
| Møtet med Footman: Alice avbryter dialogen og definerer nonsens..... | 36 |
| Alice møter Duchess: barnemishandling og aggressiv konversasjon..... | 37 |
| Cheshire Cat: galskap, nonsens og retning..... | 39 |
| | |
| 3. Galskap i system: Alice i teselskap..... | 44 |
| <i>A mad tea-party</i> : tre mot én i dialogisk duell..... | 44 |
| <i>You know</i> : søken etter <i>logos</i> | 46 |
| Alices prosjekt i dialogen..... | 52 |
| | |
| 4. Maktkamp og duell. Alice tar kontroll..... | 53 |
| Makt og nonsens: Alice vinner over Queen..... | 54 |
| Duchess i allianse og anti-dialog..... | 55 |
| Queens avsløring: Språklige ytringer som <i>fancy</i> | 57 |
| | |
| 5. Tilbake til dialog. Gjentakelsens paradoksale <i>logos</i> | 58 |
| Dialog med Mock Turtle og Gryphon: samarbeid uten <i>logos</i> | 59 |
| Versets rolle i dialogen..... | 65 |
| | |
| 6. Logos uten dialog. <i>Alice's Evidence</i> | 65 |
| Møtene med White Rabbit: status uten dialog..... | 66 |
| Rettsaken i Wonderland: "Alice's Evidence"..... | 67 |
| "Alice's Evidence" 1: matematisk logikk..... | 70 |
| "Alice's Evidence" 2: defineringen av nonsens eller avsløringen av det ulogiske..... | 72 |

| | |
|---|----|
| 7. Nonsens, retorikk og monologisering av språket..... | 75 |
| | |
| KAPITTEL 3: NONSENS: ANTI-DIALOGENS VIRKEMIDDEL..... | 78 |
| Dialogenes mønster..... | 78 |
| Nonsens som retorisk redskap..... | 81 |
| Dialogmodeller..... | 82 |
| Nonsens plassert i <i>Wonderlands</i> tre kommunikasjonsmodeller..... | 84 |
| Tre retninger for ytring etter type relasjon..... | 85 |
| | |
| KAPITTEL 4: MAKTSPILLET I WONDERLAND..... | 89 |
| Alices skiftende posisjoner: maktens grunnlag..... | 89 |
| Spillet som ramme..... | 91 |
| Avsløringen: nonsens og den retoriske erfaring..... | 92 |
| | |
| LESNINGEN OG LEKENS SLUTT..... | 94 |
| | |
| BIBLIOGRAFI..... | 95 |

Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Jon Haarberg for enestående engasjement, støtte og hjelp i prosessen med å skrive denne oppgaven. Også takk til Kristin Kosberg, Line Fallan Sørensen, Mikkel Øyen, Anita Marie Celius Lund og Erland Øverby for innspill og gode dialoger.

Innledning: Dialogen i Wonderland

Den aller første dialogen i *Alice's Adventures in Wonderland*, Alices samtale med en mus, ender ikke godt. Mouse går sin vei med kommentaren: "You insult me by talking such nonsense!" (57).¹ Dette er starten på det som skal bli en lang rekke feilslåtte dialoger i Alice's ferd i Wonderland. Det er vanskelig å se meningen i mange replikkvekslinger, og det meningsløse, eller *nonsens*, er til stede som en sentral del av dialogene. Men hvilken rolle spiller "nonsense" i de dialogiske relasjonene? Dette spørsmålet er relevant om man skal analysere dialogene i *Wonderland*.²

De mange tolkningene som er gjort av verket, viser hvor mangfoldig og sammensatt denne teksten er. Men dialogene i seg selv har som regel blitt viet liten oppmersomhet. Det er dialogenes temaer, eller den historiske bakgrunnen for figurenes ytringer, som gjerne er gjenstand for lesernes utdyping. Det å føre en samtale er likevel et eksplisitt tema i teksten. I Alices møte med en sommerfugllarve, *Caterpillar*, hvis første spørsmål er "who are you?" (69), kommenterer fortelleren: "This was not an encouraging opening for a conversation" (69).³ Utviklingen i samtalene viser at Alice til å begynne med går inn i dem med et ønske om gode konversasjoner, for å etter hvert avskrive figurene hun møter som samtalepartnere: "Oh, there's no use in talking to him [...] he's perfectly idiotic!" (81). Hva er årsaken til denne utviklingen? Hvordan har samtalene påvirket Alice gjennom reisen i Wonderland, og fører de til noen utvikling hos hovedpersonen? Dialogene og deres funksjon i teksten kan analyseres ved å fokusere på Alices erfaring.

Teksten

Alice's Adventures in Wonderland ble publisert i 1865 med tittelen *Alice's Adventures Under Ground*. Boken er skrevet av Lewis Carroll, pseudonym for Charles Lutwidge Dodgson.

Wonderland er delt inn i tolv kapitler. Rammen for fortellingen er Alices drøm: fortellingen starter idet Alice sovner og slutter idet hun våkner. Noen av figurene Alice møter, er inspirert

¹ Jeg refererer i analysen til en utgave fra 2001 fra Wordsworth Classics: *Lewis Carroll. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Illustrasjoner er ved John Tenniel. Introduksjon og noter av Michael Irwin. Alle sidetallhenvisninger uten referanse viser til denne utgaven. Utgaven har den samme teksten og de samme illustrasjonene som den første utgaven fra 1865.

² *Alice's Adventures in Wonderland* vil bli forkortet til *Wonderland* i denne oppgaven. Når Wonderland omtales som et sted, er det uten kursiv: Wonderland.

³ I alle sitater som inneholder kursiverte ord uten referanse, er ordet kursivert i verket.

av kortstokkfigurer som representerer det kongelige hoffet, og snakkende dyr som kan synes å representere vanlige folk. Alice våkner i det hun innser at figurene faktisk utgjør en kortstokk. *Wonderland* settes ofte i sammenheng med noe som ofte kalles en oppfølger, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, som ble publisert i 1871. Begge bøkene inkluderer fortellinger om Alice og hennes oppdagelsesreiser, illustrert av John Tenniel. I *Through the Looking-Glass* heter hovedpersonen også Alice, drømmen er rammen rundt fortellingen, og historien er også her delt inn i tolv kapitler. Likevel er tekstene to forskjellige verker, og kan studeres hver for seg.

Fortelleren i *Wonderland* er allvitende, og kommer mest frem i begynnelsen og slutten av historiene. Dialogene gjengis av fortelleren, og er dermed underordnet fortellerstemmen. Blant annet sier den mye om humøret til Alice og de hun snakker med, og viser relasjonelle reaksjoner som skuffelse, sinne, ydmykhet, respekt, glede og opprømtet. Fortellerstemmen beskriver også hva hun ser og hvor hun går. Den er likevel kort og konsis med et enkelt språk. Det er dialogene og replikkvekslingne som dominerer handlingsplanet og de språklige utfoldelsene. Innenfor dialogene inneholder teksten sanger og dikt, regnestykker og lek med ord. Den har elementer av spill, eventyr, komedie, tegneserie og skuespill. Å plassere boken i en bestemt genre er problematisk, og kan redusere leserens tolkningsmuligheter. Fordi drømmen er rammen om fortellingen, er det strengt tatt ikke snakk om fantastisk litteratur, ettersom drømmen forklarer de ekstraordinære hendelser og det uklare tidsforløpet. Hvorvidt boken er skrevet for barn eller voksne, er fremdeles omdiskutert, men konklusjonen bør være at begge målgrupper har glede av å lese den.

Verkets mangfoldighet illustreres tydelig av dets resepsjon, som er lang og meget variert. Jeg vil nevne studier som har vært retningsstyrende i resepsjonshistorien til *Wonderland*. De studiene som jeg har funnet nærmest oppgavens problemstilling vil omtales mer inngående. Selv om min egen problemstilling til verket er enestående i forhold til utgangspunktet og min egen nærlesning, kan jeg ikke se bort fra at andre forskningsarbeider har bidratt til å styre interessen til verket i visse retninger. Jeg vil i det følgende gjøre rede for min problemstilling og posisjonere min problemstilling i forhold disse arbeidene.

Problemstillingen

Denne oppgaven er en analyse av dialogene i *Wonderland*, etterfulgt av en tolkning av verket på grunnlag av analysen. Hvilke spørsmål man stiller til samtalene blir avgjørende for tolkningen av *Wonderland*. Hvilken sammenheng er det mellom nonsens og dialog? I analysen finner jeg at årsaken til avbrytelse, fortvilelse og kommunikasjonsproblemer ofte har

sammenheng med at ytringer oppfattes som nonsens i dialogene. Oppfattelsen av nonsens er relatert til relasjonen, det vil si forholdet mellom dialogens deltakere. I min analyse leter jeg ikke først og fremst etter skjulte meninger i de samtaler om, men retter oppmerksomheten mot hvem som snakker, og hvilke posisjoner samtalepartnerne har eller tar i forhold til hverandre. Derfor vil det være nødvendig å utelukke mange av tekstens elementer, og deler av verket vil selvsagt få mindre oppmerksomhet enn fortjent. Likevel ønsker jeg å vise hvordan fokuset på dialogene i seg selv kan gi interessante perspektiver på verket som helhet.

Ved å se på hvordan det samtales og omstendighetene rundt samtalene, vil jeg på det grunnlag fremsette en tese om dialogenes funksjon i teksten. Jeg vil hevde at de bidrar til å gjøre Alices opphold i Wonderland til en slags dannelsesreise. Gjennom analysen vil jeg forsøke å avdekke de regler som gjelder, og forsøke å vise hvordan Alice etter hvert mestrer det dialogiske spillet.⁴ I en analyse med fokus på hvem som snakker og hvilke posisjoner samtalepartnerne har i forhold til hverandre, er det retoriske elementet en uunngåelig del av perspektivet. Et retorisk perspektiv på dialogene innebærer at de samtalende bruker språket til å overtale. Dette utgangspunktet er i tråd med den aristoteliske retorikken, som tar for seg tre måter å overbevise på: *ethos*, *pathos* og *logos*.⁵ Brian Vickers forsvaret denne forståelsen av retorikk, idet han definerer retorikk som ”the art of persuasive communication” og påpeker at retorikk lenge har vært kjent som ”systematization of natural eloquence” (Vickers 1998: 1). Kunsten å tale overbevisende vil bli en innfallsvinkel til å analysere dialogene. Det retoriske perspektivet er også relevant som en overordnet fremstilling av *Wonderland* som et retorisk system. Finnes det et fortolkningsregister som Alice kan kontrollere i dialogene? Det retoriske systemet, som jeg tolker frem til å gjelde for kommunikasjonens premisser og dialogenes utfall, resulterer i et tre-delt diagram som viser hvordan relasjonens art fører til bestemte utfall for dialogen. Her argumenterer jeg for et overordnet system som styrer språkbruken etter prinsipper som bygger på makt, autoritet og hierarki.

Resepsjonen

Forfatteren, Lewis Carroll, har vært vist stor interesse i tidligere tolkninger av Alice-bøkene. Matematikeren og fotografen Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898), bodde nær Christ

⁴ Denne tesen fremmes også i min artikkel i *Bøygen* 2/2005, hvor jeg argumenterer for at nonsens brukes som et maktmiddel i dialogene, og at Alice gjennom språklig *duell* ”trener” seg opp til maktkamp med språklige virkemidler. Trude Audny Ødegård, ”Nonsens er makt! Dialog og duell i Alice in Wonderland”. *Bøygen: Litterært tidsskrift. Universitetet i Oslo*. 17. årgang, nr.2 (2005), 32–38.

⁵ Aristoteles skiller mellom fagtekniske og ikke-fagtekniske midler til overbevisning. De ikke-fagtekniske eksisterer på forhånd, som tortur, vitner og kontrakter. De fagtekniske er skaffet til veie av oss, og innlemmer *ethos*, *pathos* og *logos*. Se Aristoteles, ”Om retorikken”, oversatt av Tormod Eide i *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900* (Oslo, Universitetsforlaget 1987), 46–47.

Church College i Oxford i det viktorianske England. Dodgson levde et akademisk og uddramatisk liv. Han oppfant små ting som kunne hjelpe folk i hverdagen, og publiserte sine oppfinnerideer i magasiner og tidsskrifter. Han var en besatt kartotekfører og arkiverte alle brev han skrev og mottok. I over 40 år dokumenterte han alle middagsselskaper han deltok i, inkludert en mening om bordplasseringen og menyen. Han ville nødig omgås gutter, men fant glede i å underholde og lage aktiviteter for små piker, og særlig søstrene Liddell. Den mellomste, Alice, ble hans favoritt. Dodgson møtte Alice i 1856 da hun var tre år. Det var under et besøk hjemme hos hans kollega, som var hennes far. Dodgson besøkte barna ofte. Han fant opp spill og laget historier og eventyr hvor barna var hovedpersoner. Når han var sammen med småjentene, levde han ut sin side som Lewis Carroll. Historien om Alice og hennes eventyr under jorden ble til under en piknik fredag 4. juli 1862. Dodgsons unge venninne, var spesielt begeistret for denne historien og ba sin venn om å skrive den ned. To år senere, i september 1864, ble manuskriptet sendt til den viktigste av hans lesere: Alice Liddell. Og i 1865 ble boken utgitt av forlaget Macmillan med illustratøren John Tenniels tegninger.

Wonderland starter med et dikt av Carroll, som gjør rede for tilblivelsen av historien. Diktet fungerer som en paratekst, som kommenterer sitt eget opphav, eller det kan sees på som forfatterens eget forord i verseform. De to første strofene lyder slik:

All in the golden afternoon
Full leisurely we glide;
For both our oars, with little skill,
By little arms are plied,
While little hands make vain pretence
Our wanderings to guide.

Ah, cruel Three! In such an hour
Beneath such dreamy weather,
To beg a tale of breath too weak
To stir the tiniest feather!
Yet what can one poor voice avail
Against three tongues together?

Diktet kan tolkes som en invitasjon til en biografisk og historisk lesning. Personlige og biografiske undersøkelser har også vært en viktig del av forskningstradisjonen fra 1880- tallet til i dag. Flere av hendelsene og navnene i historien kan spores tilbake til hendelser og navn i Liddell-søstrenes liv. Figurenes navn og personlighetstrekk i eventyret kunne barna kjenne igjen i sin egen verden, og hendelser fra Carrolls eget liv ga ham ideer til mange leker, vers og historier. I tillegg har Carrolls brev og dagboknotater vært en kilde til informasjon omkring

verkets og figurenes tilblivelse.⁶ Martin Gardners berømte noter i *The annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the looking glass*, kom ut i 1960 og har vært et viktig bidrag til å holde den biografiske interessen oppe blant nåtidens lesere av bøkene.

De psykoanalytiske tolkningene deler seg hovedsakelig i to grupper. I den ene gruppen analyseres personen Lewis Carroll, eller snarere Charles L. Dodgson, gjennom både biografiske og historiske kilder og gjennom verkene til forfatteren. Dette gjelder Dodgsons kjærlighet til barn og barndom, hans selv-identifisering med Alice eller andre piker, og hans avsky for gutter. Også hans påståtte aseksuelle vesen og pertentlige livsstil, blir tolket som undertrykkelse av seksuell lyst, eller tolket freudiansk i forhold til hans egen familie. I den andre gruppen tolkes selve tekstene i *Wonderland* og *Through the Looking Glass* psykoanalytisk. Både hendelser, objekter, figurer og samtaler kan tolkes symbolsk. Kaninhullet tolkes freudiansk som et vaginasymbol. Ordleken og språklige neologismer blir satt i sammenheng med en schizofrens ordbruk. Alices angst og figurenes aggressivitet har også blitt vektlagt. Psykriatiker Paul Schilder vært en foregangsfigur i slike tolkninger, med sitt essay "Psychoanalytic Remarks on Alice's Adventures in Wonderland and Lewis Carroll" (1938). Schilder mener Carroll er en destruktiv forfatter og var bekymret for om tekstene var egnet for barn, og han argumenterer for at Alice er et fallossymbol og et uttrykk for Carrolls undertrykte seksualitet. Lege og psykoanalytiker Martin Grotjahn, som har gjort flere analyser med vekt på det psykoanalytiske i barnelitteratur, legger derimot i artikkelen "Symbolization of Alice's Adventures in Wonderland" (1947), vekt på forholdet mellom *Wonderland* og det underbevisste i leseren: "Such books as Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* lead to an artistic and testing regression; they open a temporary guilt-free and relatively anxiety-free communication to the unconscious" (Grotjahn 1971: 315). Det kan være det absurde elementet i tekstene, nonsens, som har bidratt til slike tolkninger.

Alt i alt behøver ikke biografiske, historiske eller psykoanalytiske referanser avgjørende innvirkning på en tolkning av selve teksten. Bøkene kan leses uavhengig av tid og sted, i likhet med å leke en lek. Carroll skriver i tredje og fjerde strofe av innledningsdiktet:

⁶ Interessen har vært jevn siden Carrolls død. Stuart Dodgson Collingwood ga i 1898 ut biografien *The life and letters of Lewis Carroll*. I 1953 publiserte Roger L. Green *The diaries of Lewis Carroll*.

Imperious Prima flashes forth
Her edict "to begin it" –
In gentler tone Secunda hopes
"There will be nonsense in it!" –
While Tertia interrupts the tale
Not more than once a minute.

Anon, to sudden silence won,
In fancy they pursue
The dream-child moving through a land
Of wonders wild and new,
In friendly chat with bird or beast –
And half believe it true.

Diktet peker mot det som skal komme i *Alice's Adventures in Wonderland*. Tre forventningsfulle barn venter på et spennende og morsomt eventyr. Den tredje strofen inneholder ordet "nonsense", og avbrytelsen nevnes. Den fjerde strofen bringer dialogene inn med "in friendly chat with bird or beast", og avsluttes med tematisering av tro og sannhet: "And half believe it true". Carrolls utgangspunkt for dialogene blir ikke helt slik han beskriver. Få av samtalenes bærer preg av å være "friendly chat". Det er også gjort analyser som vektlegger teksten som det primære forskningsobjekt. Det store antallet språkforskyvninger og logiske absurditeter har ført til flere filosofiske tolkninger. Flere passasjerer i *Wonderland* kan tas ut av sin sammenheng og isoleres med hensyn til disse filosofiske problemene. Et viktig bidrag i denne retningen er Peter Heaths *The Philosopher's Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass* (1974). I hans vinkling forandres synet på hva andre tidligere har kalt "nonsense" til legitime filosofiske og logiske dilemmaer. Donald Rackin, en amerikansk litteraturviter, er et eksempel på en som også tar for seg Alice-bøkene uten å si noe om Dodgsons liv og personlighet. I "Alice's Journey to the End of Night" fra 1966, følger vi Rackins Alice, et logisk og fornuftig menneske som bærer med seg det viktorianske samfunnet, og hennes reaksjoner og forsvar i forhold til det lovløse univers. I *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass: Nonsense, Sense and Meaning* (1991) legger Rackin vekt på temperatur og temperament, og denne tematikken settes i sammenheng med det viktorianske samfunnet. Rackin tolker Alices problemer i lys av allmennmenneskelige problemer. Hans arbeider ligger forholdsvis nær min egen tolkning om hva som er sentrale temaer i Alice-bøkene, nemlig det psykologiske aspektet på et mer allment plan. Men jeg vil samtidig gå lenger enn Rackin i forhold til det å lese dialog og språklig duell som bærebjelken i tekstens plot. Slik vil oppgaven fjerne seg fra Rackins vinkling, fordi fokuset på Alices utvikling gjennom teksten være mer sentral enn hvor Alice kommer fra.

Også dialogene har tidligere vært gjenstand for analyse. Doktorgradavhandlingen til Björn Sundmark for seg ”Alice in the Oral-Literary Continuum” (1999). Han tar for seg det han kaller Carrolls fire Alice-bøker: *Alice’s Adventures in Wonderland*, *Alice’s Adventures Under Ground*, *Through the Looking-glass* og *The Nursery Alice*. Sundmark betrakter samtalene i teksten og karakteriserer dem som verbale dueller og ”feature of orality” (Sundmark 1999: 86). Han vil avdekke den evigvarende kryssningen mellom muntlige og skriftlige genre, i dette tilfellet folkeeventyr og viktoriansk skriftlig eventyr; *folktale* og *fairy tale*. Sundmark undersøker dermed to måter å fremstille en historie på. Carroll gjør, slik Sundmark ser det, særdeles lite ut av omgivelser og hendelser. Ved å fjerne beskrivelsene rundt, blir figurene til objekter som blir involvert i en lingvistisk lek, uten å være forpliktet til å erfare personlig identitet som mer realistiske litterære figurer. Sundmarks utgangspunkt og konklusjoner avviker fra denne oppgaven, selv om Sundmark har vært en av få som har gjort en diskursanalyse med fokus på motsetningene mellom dialogpartnerne i dialogene.

Antologien *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds* (1994), tar for seg andre perspektiver, fra logisk-filosofiske studier, til intertekstuelle undersøkelser, og utforskning av pragmatiske og antropologiske perspektiver. To artikler i denne antologien tar for seg inkohærens i *Wonderland*. Ulrich Beckmann tar opp tekstens inkohærens i ”Carroll’s Play with Possibilities: Aspects of Coherence in Alice’s Adventures in Wonderland”. Luciano Vitacolonna tar opp tekstlige og semantiske elementer i Alice-bøkene i ”Aspects of Coherence in Alice”. Inkohærens, som fungerer på ulike nivåer i teksten, kan også betegnes som nonsens. Dette lingvistiske perspektivet ligger nær min egen analyse av *Wonderland*, samtidig som jeg vil etablere en forskjell fra dette perspektivet gjennom en eksperimentell analysemetode som ikke følger lingvistiske retningslinjer. Fokust på det relasjonelle aspektet i dialogene vil også være viktigere enn fokuset på det rent språklige aspektet.

Metoden og strukturen

Innblikket på verkets resepsjonshistorie viser mangfoldet av tolkninger som teksten kan sies å invitere til. *Wonderland* synes å være en tekst som lar leseren leke. Tematiseringen av nonsens, lek og spill i teksten inviterer også til tenke på lese måten som en lek i seg selv. I analysen synes jeg det kan være relevant å beholde fokuset på teksten og min egen nærlesning og tolkning som lek eller spill. Dette er fordi jeg i analysen og tolkningen konstruerer en orden eller et system etter et bestemt utgangspunkt, i en tekst som vi har sett kan settes sammen i helt andre tolkninger. Lesning som lek kan være et overordnet belegg for å argumentere for denne ordenen som analysen fremlegger, fordi ordenen er situert i min egen

interesse og utgangspunkt, og kan dekonstrueres med et annet utgangspunkt. Metoden for nærlesningen er også eksperimentell, idet jeg forsøker å analysere dialogene etter en *intuisjon* om hva som er relevant i forhold til mine spørsmål til teksten. Til analysen tar jeg i bruk redskaper fra flere fagfelt: retorikken, dialogteorien og lingvistikken. Disse redskapene er hentet inn etter behov som nærlesningen har gitt, for å forklare de intuitive spørsmålene på vitenskapelig måte. Slik har de teoretiske redskapene hele tiden vært sekundære til den intuitive nærlesningen av teksten. Slik kan en litterær analyse i dette tilfelle dreie seg om en sammenblanding mellom lek og vitenskap. Denne holdningen til lesning er influert av retningen *reader-response* i litteraturvitenskapen.⁷

I oppgavens struktur vil jeg imidlertid først gjøre rede for teorien som har fungerer som metodiske redskaper i analysen og tolkningen. I oppgavens første kapittel tegner jeg opp et teoretisk grunnlag for dialoganalyse. Jeg starter med en etymologisk gjennomgang av det greske ordet *diálogos*, og utleder en tolkning av begrepets betydning i en kontekst som passer til min analyse. Jeg gjennomgår de viktigste elementene både fra de klassiske dialogene og moderne dialogteori. Så gjør jeg rede for mitt eget perspektiv for å analysere dialogene og gir en avklaring på de begreper jeg vil bruke i analysen. Begrepet ”nonsens” er særlig relevant å gå inn på, idet jeg vil forsøke å definere nonsens for senere å videreføre denne definisjonen i drøftningen etter analysen. Jeg vil så introdusere et nytt begrep: ”anti-dialog”, som jeg vil forsøke å definere så nøyaktig som mulig, for senere å utdype denne definisjonen i drøftningsdelen.

I oppgavens hoveddel, det andre kapitlet, analyserer jeg dialogene og oppsummerer kort resultatene av analysen. I det tredje kapitlet utdypes disse poengene, og resulterer i en midlertidig teori, hvor nonsens, anti-dialog og deres betydning i lys av dialoganalysen er sentralt. I oppgavens fjerde kapittel reflekterer jeg rundt mine konklusjoner, og ser dialoganalysen i sammenheng med teksten som helhet i en diskusjon om maktperspektivet. I avslutningen drøfter jeg min egen metode for analysen. Leken og spillet får en sentral funksjon som ramme for tolkningen.

Dialoganalyse synes å overskride grensene mellom litteraturvitenskap og andre fagområder. Det er flere innfallsvinkler til dialogen som fenomen: lingvistisk, litteraturvitenskapelig, filosofisk og psykologisk. Det går et spekter fra lingvistikk, hvor de

⁷ Foregangsfigurer i den såkalte *reader-response* er den tyske fenomenologen Wolfgang Iser og amerikanske Stanley Fish. Felles for disse er at leserens *respons* til teksten er vesentlig, fordi tekst ikke kan oppfattes objektivt. Iser karakteriserer en litterær tekst som en tekst som ”stimulerer läsaens fantasi med oppdraget att för själv framarbete saker og ting, för läsandet är bara ett nöje när de är aktivt og kreativt”. Wolfgang Iser, ”Läsprosessen – En Fenomenologisk Beträktelse”, i *Modern Litteraturteori: Från Rysk Formalism til Dekonstruktion*, 319–341, red. av Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (Lund: Studentlitteratur, 1992), 320.

språklige sidene ved dialoger, i en tekst eller transkribert fra en muntlig samtale, analyseres, til sosiologi og psykologi, hvor de sosiale og psykologiske sidene av dialoger belyses. En litteraturvitenskapelig dialoganalyse kan sies å befinne seg i et område mellom disse fagområdene, og hver forsker står relativt fritt til å hente kunnskap og teori fra andre fagområder. Litteraturvitenskapen har knapt noen egen dialogteori som kan brukes direkte på litterære tekster. Det kan også være en fordel for en litteraturvitenskapelig analyse nettopp at det ikke foreligger bestemte metoder for å analysere en dialog i en tekst. Jeg har funnet det nyttig å forsøke å bruke begreper fra flere forskningsfelt for å drøfte analysene av dialogene i *Wonderland*. Ved å spørre ”hva er dialog?” og ”hvordan fungerer dialogen?” i lys av de dialogene som analyseres, vil teksten brukes for å lede frem til forslag til svar. Analysen blir dermed mindre avhengig av å følge én teori, og blir mer mottagelig for ulike svar og for ulike teorier, som ikke behøver å være utelukkende for hverandre.

I analysen er utvalget av dialogene gjort ut i fra hvilke dialoger jeg mener er mest relevante og tydelige i forhold til min problemstilling. I oppgavens språkbruk vil det brukes en del engelske ord og uttrykk. Dette har sammenheng med at verket er på engelsk, og uttrykk gjør seg etter min mening best slik de står i teksten. Majoriteten av sekundærlitteratur er også på engelsk, og sitater og uttrykk fra disse tekstene vil også bli omtalt uten å oversettes til norsk.

Kapittel 1

Hva er dialog?

Spørsmålet ”Hva er dialog?” er omfattende. Jeg har med hensikt stilt spørsmålet til dette kapittelet, ikke fordi jeg har en ambisjon om å kunne gi et fullstendig svar, men fordi jeg heller ikke vil begrense meg i forsøket. Ordet ”dialog” er brukt i mange forbindelser.

Vesentlig i litteraturvitenskap er det bakhtinske dialogismebegrepet, som jeg vil komme nærmere inn på. Jeg vil fremheve to ulike syn på språklig relasjon, den monologiske og den dialogiske. River man ordet ”dialog” ut av sin historiske kontekst, kan vesentlige betydninger av ordet gå tapt. Å finne ordets ”opprinnelige” betydning er et umulig prosjekt. Derfor vil jeg ta for meg både en klassisk og moderne tilnæringsmåte til fenomenet dialog. Klassisk dialogteori, basert på de før-sokratiske og sokratiske dialoger, gir kunnskap om metodiske og målrettede dialogformer, og den utreder ordet *dialogos*' opprinnelse. I moderne dialogteori tegnes både et språklig og sosialt bilde av kommunikasjon som en prosess.

Det vil i dette kapittelet utvikles to hovedsett å se dialog på: dialog i språkfilosofi og dialog i språkhandlingsteori, som begge innlemmer dialogen i språkvitenskapen. Jeg vil jeg forsøke å forene disse to settene idet jeg utvikler en metode for dialoganalysen.

Analysekapittelet foregripes først med å ta utgangspunkt i oppfatningen av dialog som kommunikasjon mellom to instanser, hvilket gir meg tre mulige objekter for analyse: avsenderen, mottakeren og relasjonen dem imellom. Jeg vil også forsøke å definere fenomenet nonsens, som i analysen får en sentral rolle i dialogene. Videre vil jeg gi en kort forklaring på sammenhengen mellom nonsens og anti-dialog.

De klassiske dialoger: Erkjennelse og overtalelse

Det opprinnelige, greske ordet *diálogos* er satt sammen av preposisjonen *diá* og substantivet *lógos*. Preposisjonen *dia* har betydningene ”gjennom” og ”mellom”.⁸ Det greske ordet *lógos* har flere betydninger. *Lógos* betegner ”statement”, ”principle”, ”law”, ”reason” og ”proportion”, samt ”word”, ”speech”, ”argument”, ”explanation”, ”doctrine”, ”measure”, ”esteem”, ”numerical computation”.⁹ Ordet *lógos* er brukt ulikt i ulike filosofiske doktriner. Sofistene brukte det i betydningen ”argument”. Ordet brukes i klassiske termer som filosofiske undersøkelser, hvor ulike synspunkter settes opp mot hverandre. Slik kan man

⁸ *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, 1993, s.v. “diá”.

⁹ *The Encyclopedia of Philosophy*, 1972, s.v. “logos”, G.B. Kerfred.

tolke dialog som *rasjonell tale mellom* eller *gjennom* flere aktører. Sammenfattet kan vi si at *lógos* betegner det rasjonelle, forståelige prinsipp, struktur, eller orden som gjennomstrømmer noe, kilden til en slik orden eller redegjørelsen av denne ordenen. Men *lógos* har også et annet aspekt: det er det som gjør oss *i stand til* å forstå prinsipper og former, altså et aspekt ved vår egen tankegang og resonnering. Den greske filosofen Heraklit av Efesos (ca. 500 f. Kr.), opererte med *lógos* som tankens og fornuftens fellesnevner. I et av de bevarte fragmentene av hans filosofi heter det: "Although [*lógos*] is shared, most men live as though their thinking were a private possession."¹⁰ Den sammenheng som Heraklit setter *lógos* inn i – med alle språklige og historiske forbehold for fortolkningen – gir en pekepinn om han oppfatter *lógos* som 1) noe felles for språktalende mennesker, og 2) noe som har utvidet betydning fra språk, tale, argument eller ord, til også å betegne en menneskelig forståelse av omgivelsene.¹¹ Hvis man skal trekke en slutning ut fra Heraklits tanker om *lógos*, som noe overordnet og som kan innebefatte alle de ulike betydningene, kan man si at *lógos* er det kosmiske prinsipp som gir orden og rasjonalitet til verden. *Lógos* innebærer en orden, og forutsetter et ordnet kosmos. Denne orden vil innbefatte språket. I denne forståelsen får *lógos* en betydning som rommer de tankene vi har felles som uttrykkes gjennom språket, vår felles forståelseshorisont, og det som gir *mening* til våre omgivelser.¹²

Dialoger oppstår ved at to eller flere mennesker snakker med hverandre. Skriftlige dialoger gjengir, rekonstruerer eller skaper fiktive eller faktiske samtaler. Dialogen som litterær genre har gresk opprinnelse, hvor den fremsto i en dramatisert fremstilling. Dialog er i denne sammenhengen bundet til det skriftlige. De mest kjente av disse er de sokratiske dialogene som Platon skrev i første halvdel av 300-tallet f. Kr. Å forbinde spørsmål og svar i en undersøkende diskusjon og argumentasjon var allerede godt etablert i det antikke Hellas, og det fantes to hovedformer for dialog: Den første var den *eristiske* dialog, som hadde en konkurransepreget form, som førte til en vinner og en taper. Vinneren fikk autoritet gjennom

¹⁰ Fragment III (D.2, M. 23 b) Overs. av Charles H. Kahn, fra *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*. 1993. Kahn oversetter "*lógos*" med forbehold til "account", men jeg beholder uttrykket *lógos* i sitatet. Kahns oversettelse til "shared" kommer av *xynós* som betyr "common", "thinking" kommer av det greske *phrónesis*, som refererer til "intelligence", "good sense", "wisdom" i praktiske avgjørelser.

¹¹ Fortolkning av før-sokratiske tekster er ikke enkelt, og det er nødvendig med et forbehold. Når jeg her siterer oversettelsen av Heraklits fragment, er jeg klar over at jeg er relativt bundet til å tolke *lógos* fra mitt eget perspektiv. Jeg forflytter fragmentets kontekst i stor grad, og gir dermed en avgrenset tolkning av fragmentets flere betydninger.

¹² Denne konklusjonen gjør jeg med forbehold. Å forsøke å finne ordet *lógos* betydning ved å gå til etymologien, er et usikkert prosjekt fordi betydningene er så mange og varierer etter tid og sted. For eksempel har *lógos* en annen betydning i retorisk og religiøs kontekst. Når jeg bruker en betydning av *lógos* og viderefører denne betydningen på en litterær tekst, er det uten hensyn til en lang tolkningstradisjon rundt begrepet *lógos*. For å markere dette vil jeg fra og med neste kapittel referere til *lógos* som *logos*, uten apostrofen som markerer det greske opphavet.

å forsvare sitt standpunkt gjennom en ordkrig. Dialogen var en ordduell, og målet var tydelig: Å etablere autoritet hos den ene deltakeren ved å avsløre den andre deltakeren som utroverdig. Den andre dialogformen var den *didaktiske* dialog, hvor en vis mann skjenker kunnskap og forståelse til en passiv og lærervillig elev. Målet for denne dialogformen var å overtale noen til å tro på en påstand eller en mening. Vi har altså den duellerende og den belærende dialogformen. De didaktiske og eristiske dialogene kan begge betraktes som retoriske metoder.

Termen ”sokratisk dialog” brukes som betegnelse på de av Platons filosofiske skrifter som er utformet som dialoger. Det dreier seg om fiktive samtaler mellom to eller flere personer, hvor Sokrates har en viktig posisjon som utspørter, og hvor de andre partene svarer. Argumentasjonen tar form av en dialektikk som stegvis fører et filosofisk spørsmål frem til en innsikt. De sokratiske dialoger er derfor verken eristiske eller didaktiske, i og med at Sokrates fremstår verken som rent belærende eller rent duellerende. Sentralt for genren er at dialogdeltakerne deltar i et arbeid mot et felles mål: erkjennelse. Dialog er i dette tilfellet en vitenskapelig metode for å løse et filosofisk problem. Det er to elementer ved de klassiske dialogene som er verdt å merke seg. Det ene elementet er at de er rettet mot et mål. Det andre elementet har de en funksjon som metode. Enten dialogene er sokratiske, didaktiske eller eristiske, er de metoder for å oppnå et mål. Denne måten å se dialog på skiller seg fra moderne dialogteori, der dialogprosessen sees i et språklig, sosialt og relasjonelt perspektiv.

Moderne dialogteori: fra språkssystem til relasjon

Moderne dialogteori forholder seg annerledes til dialog enn den klassiske. Begrepet blir brukt som en del av språkvitenskapen. I moderne tid kan man skille mellom en monologisk og en dialogisk måte å se språk på. I den monologiske tenkemåten er kommunikasjon en *fra-til*-prosess. Kommunikasjon skjer når en sender A har ytret en melding til en mottaker B og mottakeren har forstått den i samsvar med As intensjoner. Både språkbruker A og B forholder seg til et språkssystem, som ligger til grunn for muliggjøring av forståelse for begge. En av representantene for den monologiske innfallsvinkelen, er den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure, som slår fast to sider av språket, *langue* og *parole*, i *Cours de linguistique generale* (1916). Språket betraktes både som abstrakt språkssystem (*langue*) og som individuelt språkbruk (*parole*). Språkssystemet avgjør de lingvistiske betydningene til uttrykk, og brukeren er ansvarlig for de kommunikative intensjonene bak språkakten. Lingvistikken ser *parole* (et enkelt verbalt utsagn) bare som en manifestasjon av *langue* (språket som generelt system). Saussure er dermed mer opptatt av språket som system enn han er av

språkbruk. Vektleggingen av *parole* er liten. Han refererer til “the individual act”, altså *parole*, som, “merely language in embryo” (Saussure 2000: 13). Saussures metode bør forstås i lys av at han søkte språksystemet som studieobjekt, som et forsøk på å avgrense sitt prosjekt mot filologien, en historisk tekstvitenskap som satte det skrevne språk som suverent i forhold til det talte språk.¹³ Saussure søker altså i *Cours de linguistique générale* (1916) å forandre objektet for analyse til det levende, talte språk. For Saussure er språket som system uavhengig av det enkelte individets språkbruk: “The language itself is not a function of the speaker. It is the product passively registered by the individual.” (Saussure 2000: 14). Dette indikerer også at språksystemet har autoritet over brukeren. Hvert individ er en del av et enhetlig system, og man kan enten fokusere på systemet eller den individuelle språkbrukeren. For Saussure blir det et enten–eller, og språksystemet blir lettere å forholde seg til, fordi den individuelle språkbrukeren er usystematisk og nærmest umulig å studere med hans metoder. Språkteorien til Saussure er monologisk fordi relasjonen mellom de ulike språkbrukere har liten betydning. Språkbrukeren er pasifisert i forhold til språksystemet.

Med utgangspunkt i Saussure og lingvistikken, kan det lages et skille mellom det monologiske og det dialogiske språksynet. Mikhail Bakhtin innførte en egen språkfilosofi, som innebar en annen måte å se språk og kommunikasjon på. Hans lesning av Dostoevskijs romaner resulterte i hans idé om ”den polyfone romanen”, hvor hver karakter var likeverdig med forfatterstemmen i romanen: “[...] as if the character were not an object of authorial discourse, but rather a fully valid, autonomous carrier of his own individual word” (Bakhtin 1984: 5). Romanen er derfor *flerstemmig* istedenfor *enstemmig*, og forfatterens ”stemme” er ikke sterkere til stede enn romanpersonens ”stemmer”. Bakhtin analyserte de kommunikative samhandlingene i seg selv. Språksystemet som sådan fikk dermed en underordnet plass i analysene. Hvis Saussure er mest opptatt av *langue*, er Bakhtin utelukkende opptatt av *parole* – språket i bruk, eller som diskurs, ”language in its concrete living totality” (Bakhtin 1984: 181). Bakhtin kritiserer altså Saussures enten–eller, og tar i stedet utgangspunkt i at språk *er* dialog. Bakhtin forkaster den monologiske språkforståelsen til Saussure, hvor språksystemet har en nærmest uinnskrenket autoritet over brukerne, på lik linje med at han forkaster forfatterstemmens autoritet over romanfigurenes stemmer i Dostojevskijs romaner. Bakhtin representerer et både–og, at språk *både* kan være sosialt og individuelt. Slik går Bakhtin utover det lingvistiske språkordensperspektivet, med et perspektiv av flerstemmighet, som ser

¹³ I følge Helge Jordheim i reagerte Saussure på at skrift og tale ble forvekslet i filologien, og at han derfor var opptatt av å skille mellom tale og skrift. Helge Jordheim, *Lesningens vitenskap: Utkast til en ny filologi* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 87.

språket som dynamisk. Språket oppstår i ytringen av ordet, og eksistens og respons er bundet sammen. I lys av dette synet om det dynamiske og dialogiske språket kan man spørre seg hvordan det i det hele tatt er mulig å tale monologisk eller holde en monolog. Audun Johannes Mørch stiller dette spørsmålet i sitt forord til *Latter og Dialog* (2003): ”Svaret,” skriver Mørch, ”er at språket er utsatt for *monologisering*. Poeten eller filosofen som skriver sine tanker ned, abstraherer dem bort fra deres dialogiske kontekst, og søker å føre diskursen tilbake til én enkelt stemme” (Mørch 2003: 13). Slik kan de sokratiske dialogene faktisk være en monologisk diskurs hos Bakhtin. Dialogens ytre form er bevart, men Sokrates’ motstandere er redusert til troper: deres dårlige egenskaper skal bare understreke Sokrates’ gode egenskaper, skriver Mørch (Mørch 2003: 14). Hvis Mørch har rett, indikerer han at de som skriver med monologisk diskurs, gjør det *intensjonelt*. Selv om Mørch refererer til en narrativ diskurs – hvordan teksten kommuniserer med leseren, i dette tilfellet gjennom poeten eller filosofen – kan man videre spørre seg hvordan monologisering av språket kan oppstå intensjonelt i en dialog mellom to samtalende. Jeg vil i analysen se på forholdet mellom de som snakker i teksten og sette dette spørsmålet inn i en språklig kommunikasjonsmodell. I en konversasjonsdiskurs kan man finne at språkbruken både kan være av dialogisk og monologisk art. Dikotomien mellom monologisme og dialogisme som to prinsipper i kommunikasjon, kan overføres til dialogene i analysen.¹⁴

Deler av lingvistikken kan brukes som metode for analysen. Charles W. Morris, en amerikansk pragmatiker, deler lingvistikken inn i tre områder: semantikk, syntaks og pragmatikk. Semantikk er hva et utsagn betyr, syntaks er hvordan utsagnet er konstruert, og pragmatikk er ifølge Morris studiet av språkbrukeren. Morris omtaler pragmatikk som, ”the science of the relations of signs to their interpreters” (Morris 1938: 30). Lingvistisk sett undersøker jeg i denne oppgaven ikke hva en ytring betyr eller hvordan den overholder visse diskursive regler, men hvordan den forholder seg til språkbrukerens intensjoner og omstendighetene rundt ytringen. Pragmatikken vil altså være en del av metoden for å tilnærme meg dialogene. Men den lingvistiske metoden for å analysere språkbruk vil ikke være dekkende for min problemstilling. I tillegg til å fokusere på språkbrukerens intensjoner og meninger, ønsker jeg å fokusere på det dialogiske aspektet i meningsdannelsen. Altså er ikke bare språkbrukerens intensjon fokus for analysen, men også relasjonen til mottakeren, og

¹⁴ Per Linell skriver at monologistiske og dialogistiske språkteorier ser ulikt på de innbyrdes forholdene av å snakke og av å lytte. Monologismen, som hos Linell omfatter lingvistikken, ser hovedsakelig på taleren, og taleren og lytteren skilles strengt, uten hensyn til at de to partene samhandler i meningsdannelsen. Per Linell, *Approaching Dialogue: Talk, interaction and contexts in dialogical perspectives* (Amsterdam: John Benjamins, 1998), 109.

responsen fra mottakeren, som viderefører språkbrukerens opprinnelige intensjoner og meninger. Slik vil analysens fokus ikke være "relations of signs", men *relations of speech*. Diskursanalysen vil forholde seg nærmere Bakhtins diskursbegrep, det russiske ordet *slová*, som kommuniserer med ordet for tale, *logos*.¹⁵ I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) definerer Bakhtin diskurs som "language in its concrete living totality, and not language as the specific object of linguistics [...]" (Bakhtin 1984: 181). Bakhtin kaller sin analyse "metalingvistik", fordi studiet overskrider de lingvistiske grensene. Han mener den "rene" lingvistikken ikke kan oppdage reelle forskjeller mellom en monologisk og polyfonisk bruk av diskurs. Bakhtin mener dialogiske relasjoner ikke må skilles fra diskurs, "that is, from language as a concrete integral phenomenon" (Bakhtin 1984: 183). Slik knyttes diskursbegrepet til dialogprinsippet, som språkets konkrete levende totalitet, språket som et konkret, helhetlig fenomen. For Bakhtin strekker dialogismen seg langt utover en dialog mellom to eller flere personer. Dialogiske relasjoner kan ifølge Bakhtin oppstå mellom dialekter, språkstiler, ytringer, deler av ytringer, og mikrodialogisk innen et ord. Men kan alle ytringer resultere i dialogiske relasjoner? Bakhtin tar her forbehold: dialogiske relasjoner er umulig uten 1) at det dialogiske forholdet er logisk, det vil si, bygget på en felles forståelse av ytringer, og 2) at de dialogiske relasjonene er orientert mot et henvisende objekt, altså språkbrukeren (Bakhtin 1984: 181). Den logiske *common ground* som språkssystemet representerer, som man også kan kalle *common sense*, er det som ifølge Bakhtin gjør dialoger mulige.

Slik kan man konkludere med at relasjon i dialog kan ikke oppstå uten *lógos*. Men Bakhtin tilfører det referensielle element og gjør dialog til noe dynamisk som binder dialog til handlingen, ytringen, som alltid er rettet mot noen eller noe, og som er skapt av språkbrukerne. Derfor er det greske verbet *légein*, å "si" eller "fortelle", like beslektet med Bakhtins dialogteori som *lógos*. Denne oppfatningen av dialog, dialogisme og språk deles nå av flere teoretikere. David Bohms *On Dialogue* (1996) tar dialog som *parole*, språkbruk, et steg lenger. Bohm legger vekten på det sosiale aspekt. Han lager et bilde av en strøm av mening som flyter rundt og gjennom oss og mellom oss. Bohm oversetter *lógos* med "ord". Han nedprioriterer dermed *lógos'* betydning til noe menings-nøytralt og rent språklig, noe som flyter gjennom tilværelsen uten slagside. I motsetning til i diskusjon, prøver ingen å

¹⁵ Jf. Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997), 50. Bakhtin er ikke alene om å sette diskurs i sammenheng med *logos*. Diskurs oversettes også til *logos* av filologen Charles H. Kahn når han tar for seg tre diskurser (*logoi*) i Heraklits bok: om politikk (*politikós logos*), om teologi og om universet. Charles H. Kahn, *The art and thoughts of Heraclitus: An edition of the fragments with translation and commentary*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 9.

vinne i dialog, mener Bohm. Dialog er ”more of a common participation”, hvor deltakerne spiller *med* hverandre og ikke *mot* hverandre (Bohm 1996: 7). Samarbeidet blir vesentlig:

The object of a dialogue is not to analyze things, or to win an argument, or to exchange opinions. Rather, it is to suspend an argument, or to exchange opinions – to listen to everybody’s opinions, to suspend them, and to see what all that means. If we can see what all of our opinions mean, then we are *sharing a common content*, even if we don’t agree entirely.” (Bohm 1996: 26)

Å dele et felles innhold er vesentlig for Bohm. Men hva blir forskjellen mellom Bakhtin og Bohm? Den felles, kollektive delen som Bohm mener vi alle tilhører, kan karakteriseres som en helhet vi alle er en del av. Bohms syn på kommunikasjon går i retning av enhet snarere enn flerstemmighet: ”All the views are just thought. Whatever thought is, it is just thought – it is all one” (Bohm 1996: 89). Bakhtin på sin side legger ikke vekt på helhet, men vekselvirkning og flerstemmighet. Bohm reduserer Bakhtins både–og til en enhetlig sameksistens. Bohm påpeker at dialogens prinsipp er det motsatte av autoritet og hierarki. I stedet, skriver Bohm, trenger vi et sted hvor det ikke er noen ”special purpose”, men et tomrom hvor alt kan snakkes om (Bohm 1996: 42). Hans dialogprinsipp er det motsatte av autoritet. Men han reduserer også meningsyttringen til noe uviktig i sin dialogdefinisjon. Det dialogiske blir nøytralt og ufarliggjort. Dialogismen har blitt så samstemt at den nesten blir monologisk. Følger man Bohms definisjon av dialog som opphøyer det relasjonelle aspektet, ser man at denne avviker sterkt fra de klassiske før-sokratiske dialogene, som var metoder for å nå bestemte mål som overbevisning, erkjennelse eller kunnskap.

Dialogens relasjonsaspekt

Michael Holquist, i boken *Dialogism* (1990), kaller Bakhtins teori for dialogisme. Han skriver om de tre elementer i dialog: “[...] a dialogue is composed of an utterance, a reply, and a relation between the two. It is the relation that is most important of the three, for isolated, and the most primary of Bakhtinian a prioris is that nothing is anything in itself” (Holquist 1990: 38). Dialogens tredeling tilfører et nytt element til den monologiske *fra–til* prosessen, nemlig relasjonen mellom avsenderen av yttringen og den som svarer. Ved å se på relasjonens art kan man også avgjøre hvilken type dialog det er snakk om. Ordet *kommunikasjon* er formet av det latinske *communis*, og betyr ”å gjøre noe felles”, å ”dele”, ”å ha en felles kanal for overbringelse”.¹⁶ Å overbringe informasjon eller kunnskap fra én person til en annen

¹⁶ *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, 1986, s.v. ”communication”.

innebærer en fellesnevner, et felles rom som gjør informasjonen og kunnskapen forståelig for begge parter. Fellesnevneren kan forstås som *lógos*.

Per Linell skriver i *Approaching Dialogue* om den dialogistiske måten å tolke kommunikasjon på:

Dialogism takes the prototypical case of communication to be a "between" process, the requirement is not only that something becomes shared knowledge through the communicative process, but also that the parties somehow *mutually provide evidence* that they have established an intersubjectively valid, "shared" understanding of the things talked about. (Linell 1998:25)

Relasjonens art er altså ikke avhengig av en objektiv virkelighet. *Lógos* må ikke være et fast, statisk ordenssystem, så lenge dialogpartnerne har en "shared understanding" av hva de snakker om. Sannheten som skal ligge i *lógos* ikke trenger å være objektiv, så lenge den har verdi som sannhet for samtalepartnerne. Tenker vi tilbake på Heraklit og hans forståelse av hva *lógos* er, passer dette bra i den dialogiske kommunikasjonsteorien. *Lógos* er for Heraklit noe dynamisk, som er felles for alle, men som også inneholder "flerstemmighet", i form av motsetninger som fungerer innenfor en enhet.¹⁷ *Lógos* er både diskurs/*slová* og innholdet i utsagnet, både sannheten om ting og prinsippet som tingene fungerer etter.

I en dialogisk modell, med avstender, relasjon og mottaker, er særlig relasjonen mellom samtalepartnerne interessant for min analyse. Relasjonens art avhenger av om forholdet fortøner seg vennlig, fiendtlig, avvisende eller likegyldig.¹⁸ I min tilnærming til dialogteori er relasjonen det viktigste, fordi ytringene mellom avsender og mottaker ikke kan analyseres etter en monologisk språkforståelse. Språkssystemet bærer ikke meningen i dialogene og er ikke overordnet de individuelle språkbrukerne. Tvert imot er meningsdannelsen i samtaler, på grunn av inkohærens, eller nonsens, utelukkende avhengig av relasjonen mellom dialogpartnerne. Relasjonen avgjør om dialogen bygger opp autoritet eller leder til innsikt. Om relasjonen er slik at dialogpartnerne deler en felles *lógos*, kan dialogen lede til innsikt. Men hva skjer om relasjonen forholder seg på en annen måte?

Nonsens: Et forsøk på en definisjon

Relasjonen mellom dialogpartnerne i *Wonderland* er preget av uenighet, misforståelser, motforestillinger, avbrytelser og maktkamp. I disse relasjonene blir det tydelig at *nonsens*

¹⁷ Se "Unity of opposites", *The Encyclopedia of Philosophy*, 5. bd., 1972, s.v. "heraclitus of Ephesus", Michael C. Stokes.

¹⁸ Relasjonen mellom dialogens deltakere blir senere relevant for en redefinisjon av det opprinnelig britiske begrepet *nonsense*, som jeg i analysen tillegger en sentral funksjon i dialogene i *Wonderland*.

spiller en sentral rolle, både eksplisitt og implisitt, og man kommer ikke unna dette begrepet når dialogene skal analyseres. Men hva er nonsens? Det er gjort flere forsøk på å finne en samlebetegnelse på nonsens. Dette skaper visse betenkeligheter. Skal man finne betydning av ordet i en kontekst eller uavhengig av en kontekst? I analysen setter jeg nonsens i sammenheng med dialogene. Men dette forutsetter likevel at jeg har belegg for den definisjon jeg legger nonsens. Det er tre muligheter for å nærme seg en definisjon av nonsens: 1) å finne en definisjon som fungerer som en samlebetegnelse eller fellesnevner satt utenfor noen spesifikk kontekst, og som derfor ikke motsetter seg flertallet av andre mulige betydninger, 2) å velge én betydning ut fra en annen teoretikers perspektiv, kontekst og begrunnelse, og 3) å utlede en egen betydning av ordet, utelukkende på min egen begrunnelse basert på lesning av en tekst.

Den siste løsningen mangler den autoritet som andres tolkninger gir, men bidrar til å gi begrepet en ny betydning. Mitt valg blir i dette tilfellet et både–og. Jeg velger å gå ut fra flere samledefinisjoner på betydningen av ordet *nonsense*, satt utenfor noen spesifikk kontekst. Definisjonene er basert på flere enn én nonsensteoretiker. For å utdype den betydningen nonsens kan ha i ulike kontekster, gir jeg et overblikk over nonsens i den litteraturen begrepet er best kjent. Den betydning av nonsens jeg ender opp med i min analyse, er derimot utviklet av lesningen og den kontekst jeg i lesningen befinner meg i. Ved mitt endepunkt har nye betydninger kommet frem. Men siden disse betydningene gjelder nonsens situert i en spesiell kontekst, kan ikke disse betydningene uten videre overføres til annen litteratur eller andre tekster. Mitt prosjekt er heller ikke å finne en generell definisjon på nonsens som en skrivemåte, modus eller genre, men å forsøke å plassere nonsens i dialogisk relasjon, som en funksjon i en tekst. I denne situeringen vil flere av de tradisjonelle nonsenssegenskapene forsvinne, mens andre vil fremheves.

I England har *nonsense* sin egen litterære historie, og er blitt en genre. I viktoriatiden var Edward Lear og Lewis Carroll fremtredende representanter for genren. Lears nonsensensiske vers betegnes ofte som følelsesvekkende og poetiske. Han skrev vers og limericker for barn, satt sammen med morsomme blyantskisser av dyr og mennesker. Versene til Lear blir gjerne kalt *proper nonsense*, og tar for seg ulike temaer.¹⁹ Carrolls nonsens er prosaisk og intellektuell. I Carrolls tekster er nonsens ofte betegnet som *partial nonsense*, fordi nonsens blandes med andre genre. Man kan også si at Lears nonsens er lek med ord,

¹⁹ Tematikken til Lear var svært variert, og han lagde ofte tegninger til andre forfattere. Selv ga ham ut for eksempel *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871) og *Laughable Lyrics* (1877). Edward Lear, *Complete Nonsense*, (Hertfordshire: Wordsworths Classics, 1994), 6.

mens Carrolls nonsens er lek med idéer. Begrepet nonsens har etter hvert favnet mer enn denne bestemte genren, og har blitt en modus og en skrivemåte som kan omfavne flere andre genre og språkområder.²⁰ De ytre formene varierer i nonsensgenren. Betydningen av ordet *nonsense* kan bli mer stabil ved på filologisk vis å forsøke å finne en definisjon av begrepet. Det engelske *non-sense*, ikke-mening, gjør det naturlig å forsøke å definere *mening* før man definerer nonsens. Men hva er mening? Susan Stewart tar utgangspunkt i mening i språk i boken *Nonsense. Aspects of intertextuality in folkore and literature* (1978). Stewart går etymologisk til verks. Hun beveger seg mot nonsens gjennom begrepet *common sense*. Språkområdet eller diskursen til *common sense* refererer til virkeligheten, mens diskursen til nonsens refererer ifølge Stewart til ingenting.²¹ Stewart fortsetter med en lingvistisk tilnæringsmåte og mener nonsens bryter med semantikkens regler. Slik som metafor er en måte å dekontekstualisere og rekontekstualisere beskjeder, blir nonsens noe av det samme, idet nonsens også handler om erstatning og utvalgprinsipper. Stewart refererer til blant annet til metafor – metonymi aksens, og sier at nonsens innebærer et radikalt skifte mot den metaforiske polen fulgt av *dekontekstualisering* av ytringen (Stewart 1978: 35). Nonsens representerer språkets uorden, i motsetning til språkets orden, som: "[...] depends upon a balance of metalinguistic and contextually rooted interpretive procedures" (Stewart 1978: 32).

Susan Stewart representerer en lingvistisk tilnæringsmåte til nonsens. Men man kan også tilnærme seg nonsensiske genrer og slik definere nonsens. Den nederlandske litteraturforskeren Wim Tigges bok *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988) er en genreorientert innføringsbok hvor forfatteren forsøker å skille nonsens fra ikke-nonsens, og hele tiden tar med eksempler på genre som er beslektet med nonsens. I denne prosessen kommer han inn på mening som et sentralt element. Tigges mener at nonsens befinner seg i en perfekt balanse mellom mening og ikke-mening, og at det mest vellykkede av nonsens gir inntrykk av en intendert mening (Tigges 1988: 5).²²

Stewart og Tigges har begge en beslektet måte å se nonsens på. Stewart ser nonsens som en relasjon mellom to språklige universer, "the universe of common sense" og "the universe of nonsense" (Stewart 1978: vii). Tigges plasserer litterær *nonsense* som en genre og

²⁰ Det nonsensiske kan i vår tid gjenkjennes i TV-programmer som *Monte Python*, eller tegneserier som *Larsons Gale Verden*.

²¹ "Diskurs" mener her i Foucaults betydning som "språkområder". Lothe, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 50.

²² Tigges nevner også at spenningen mellom mening og ikke-mening vanligvis er presentert i konversasjon, og ikke beskrivelse. Her sikter han til konverasjonen som en frembringer av nonsensiske idéer, og setter Carrolls nonsens som et eksempel på dette, i motsetning til Lear som beskriver nonsensiske handlinger. Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense* (Amsterdam: Rodopi, 1988), 151.

skiller den fra andre, beslektede genre. Dette gjør han med en definisjon som likner Stewarts. Tiggess definisjon er klar: "Nonsense poetry exists when there is *no longer* any sense, and *not yet* any meaning (min utheving; Tiggess 1988: 28). I denne definisjonen er "meningsløshet" ingen motsetning til nonsensgenren eller nonsenstradisjonen. Tiggess har likevel, som Stewart, en *monologistisk* forståelse av nonsens. De forholder seg begge kategorisk til nonsens som et *enten–eller*.²³ Det meste av den seriøse nonsens teorien synes å bygge på et slikt grunnlag. Slik skiller min lesning seg fra dette utgangspunktet, idet jeg er opptatt av selve prosessen av meningsdannelse nettopp *mellom* de samtalende parter, og ikke nonsens i en lingvistisk systematisert eller genremessig forstand. Men hva skjer med nonsensdefinisjonen når nonsens plasseres i den dialogiske relasjonen som jeg vil fokusere på?

Nonsens kjennetegnes ifølge Tiggess som en konstant spenning mellom mening og ikke-mening. Denne egenskapen kan overføres til en dialog i en tekst. Her er det viktig å få med et ekstra element som da blir vesentlig: Nonsens går fra å være en genre, til å kunne beskrives i pragmatiske termer, det vil si at nonsensdimensjonen realiseres av leseren, og utspiller seg mellom personene i dialogen. Relasjonen, som er avhengig av en felles *lógos* for å fungere dialogisk, gjør mening og ikke-mening, eller *sense* og *nonsense*, vanskeligere å skille ut fra bestemte lingvistiske regler. Den dialogiske relasjonen spiller slik sett en nøkkelrolle for å forstå hvordan nonsens blir oppfattet i en slik prosess.

I min bruk av begrepet nonsens baserer jeg meg på en definisjon som jeg mener fungerer som en fellesnevner for de etter hvert mange tolkningene av nonsens. Denne definisjonen har jeg funnet i forordet til førsteutgaven av *Complete Nonsense* av nonsenspoeten Edward Lear (1812–1888). Forordet, skrevet av Edward Strachey i 1894, tematiserer allerede da nonsens som et begrep som er vanskelig å definere. Som Edward Strachey spør i sin introduksjon til en utgave med nonsens-dikt av Lear: "What is Sense?" (Lear 1994:7). Vanligvis forbinder vi *sense* med *common sense* eller *good sense*. På norsk kunne vi sagt bondevett eller sunn fornuft, men der har ordene ikke tilknytning til opphavet, slik som det engelske ordet. Strachey skriver:

If we call it Good Sense, it is to remind ourselves that there is a right and a wrong in this as in everything human. But it is not Bad Sense but Nonsense which is the proper contrary of Sense. In contradiction to the relations and harmonies of life, Nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us (Lear 1994:7).

²³ I Tiggess og Stewarts tilfelle ser de nonsens som en egenskap i teksten, plassert av forfatteren, og fokuserer mindre på leserens samspill med teksten når det gjelder meningsdannelse.

Hvis nonsens er en uoverensstemmelse med det i oss og rundt oss, stemmer dette bra med den nonsens vi finner i de dialogiske relasjonene i *Alice's Adventures in Wonderland*. Strachey formulerer et samlebegrep som er pragmatisk. Jeg tolker denne *uoverensstemmelsen* i dialogisk perspektiv. Nonsens plassert i en dialogisk relasjon blir en *opplevelse* av uoverensstemmelse mellom språk og virkelighetsoppfatning, mellom det som sies av den ene og det som oppfattes av den andre. Jeg er derfor forsiktig med å definere nonsens som noe absolutt, og tolker det ut fra teksten fra dens pragmatiske side, som et virkemiddel i en tekst, hele tiden relatert til figurenes dialogiske relasjoner.

Det rommet som oppstår mellom to som samtaler, er det som nettopp utgjør det ustabile i kommunikasjonen i Wonderland, og som gjør at det som sies ofte kan betegnes som nonsens. Her er dialogismen nyttig som et overordnet perspektiv. Det er på dialognivå, hvor forståelse ikke kan oppnås fordi den semantiske fortolkning ikke finner sted, at nonsens oppstår. Men det er likevel et *potensial* av mening, og dette potensialet, denne nyskapningen av språket når det gjelder dens kontekst, *meningspotensialet*, virker å holde samtalen gående.

Nonsens og anti-dialog

Vi har sett at de klassiske dialogene er basert på *lógos*, og at erkjennelse er målet. Vi har også sett at Bakhtin setter *lógos* som en nødvendighet for det dialogiske samspillet. I *Wonderland* er mangelen av *lógos* tydelig. Likevel påvirker samtalepartnerne hverandre i dialogene, og det foregår på et nivå en overtalelse. Men hva er egentlig overbevisning? Hvor går grensene mellom å dele en overbevisning, å være enige, og å gi fra seg sin egen overbevisning og adoptere en annens? En annen måte å stille spørsmålet på er å spørre hvordan retorikk fungerer med og uten *lógos*? *Lógos* får i retorikken sammenheng med den retoriske *sylogismen*, en term for allmenn sannhet eller *common sense*.²⁴ En syllogisme består av en tese, et premiss og en konklusjon. Dette gjør syllogismen logisk gyldig. Det er premisset som blir problemet i *Wonderlands* dialoger. Et virkemiddel i den klassiske retorikken er enthymemet, en forenklet syllogisme, hvor et premiss eller konklusjon mangler. Enthymemet er basert på et prinsipp om en felles forståelsesbakgrunn med gitte allmenne sannheter. Den retoriske termen *loci communes* (lat. "felles steder"), betegner allmenne sannheter, og fungerte som et retorisk verktøy for overtalelse i den klassiske retorikken (Lothe 1997: 145). Et annet ord i den antikke retorikken som har liknende betydning, er *topos* (gr. "sted") som

²⁴ Charles W. Morris mener den klassiske retorikken er en tidlig form for pragmatikk: Med utgangspunkt i Aristoteles *De interpretatione*, skriver han at fortolkning av utsagn er tankene, og tankene er konsepter som vi alle har felles. Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago: The University of Chicago Press, 1938), 30.

betegner et sted å hente argumenter. (Lothe 1997: 255). I Wonderland vil ikke et enthymem fungerer, fordi de allmenne sannheter ikke er gitt. Det finnes ikke et *topos* eller *loci communes* å hente logiske prinsipper fra, for å overtale.

Spørsmålet i analysen vil bli hvordan overtalelse da foregår, og hva som blir resultatet av de virkemidler som dialogpartnerne tar i bruk. Ser man på hvem som snakker, hvilke posisjoner samtalepartnerne har i forhold til hverandre og hvordan de påvirker hverandre i dialogene, kommer det frem andre retoriske virkemidler som ikke er basert på et dialogisk fellesskap. Men hva kan disse dialogene kalles? Ved å følge intensjonen hos dialogdeltakerne kan dialogene likne den klassiske måten å forstå dialog på, hvor dialog er en metode og har et bestemt mål. De før-sokratiske dialogene, eristisk og didaktisk dialog, var som å betrakte som retoriske metoder. Men er denne forståelsen av dialog forenelig med dialogismen? Overtalelse fortone seg i Wonderland som mer enn en manipulasjon hvor man forsøker å få tilhøreren *med seg* ved hjelp av språkbruken. Overtalelsen dreier seg i denne sammenhengen å tale dominerende *over* den andre, altså å få overtaket på den andre ved hjelp av språkbruk som er monologisert. Det språket som brukes for å oppnå dette, kan se ut til å inneholde bestemte retoriske strategier. I disse strategiene vil nonsens være et sentralt element.

Hva skjer når samtalepartnerne i en dialog motarbeider selve det dialogiske elementet, nemlig fellesskapet? Idet det retoriske og det dialogiske ikke er forenlig i dialogen, kan det være behjelpelig å undersøke begrepet "anti-dialog" som betegnelse på den type dialog som kan sies å oppstå i slike tilfeller. Å kommunisere, å *ha språklig fellesskap*, avhenger av dialog: en prosess hvor mening flyter gjennom oss og tilbake, og vi danner et felles semantisk rom og en felles meningshorisont. Hvis dialog kan sies å være *samtale*, vil det i analysen også forekomme tilfeller av *enetale*, som kan kalles "monolog", og *flertale*, som vil fremstå som "monologisk dialog", hvor partene snakker forbi hverandre uten å forstå hverandre. Men analysen vil i tillegg avdekke flere tilfeller hvor samtalepartnerne motarbeider det dialogiske i dialogen, med en intensjon om *mottale*. Slike dialoger vil jeg betegne som "anti-dialog". Preposisjonen "anti" (mot) innebærer en motarbeidelse, en *aktiv* motsats til noe. Saboterte eller motarbeidede dialoger har sammenheng med intensjonen til en eller flere av samtalepartnerne om å fremme sin egen tale. Deres språkbruk kan derfor kalles "monologistisk". Anti-dialogen fører en monologisk prosess. Ved innblanding av en annen parts virkelighetsoppfatning, som kan absorberes i et felles rom og videre føre til en dialogisk relasjon, vil anti-dialogen isteden avbrytes tvert. Dette vil i analysen av dialogene i *Wonderland* vise seg som en stadig tilbakevendende tilstand i dialogene. I kapittel 3 vil min

definisjon på anti-dialog utdypes og presiseres videre, i en drøftning relatert til analysen av dialogene.

Kapittel 2

Dialogene

I dette kapittelet gjøres en analyse av dialogene i *Wonderland*. Fokuset vil være på relasjonen mellom de samtalende, intensjonene bak ytringene, de samtalendes tolkninger av ytringene og Alices utvikling og erfaring gjennom disse elementene i dialogene.

1. Språklig kontakt i Wonderland. Alice som trussel

I Alices første samtaler i Wonderland er kontakt og trussel knyttet sammen. Hun oppnår kontakt med dem hun møter, men dialogene preget likevel av en udefinert uoverensstemmelse, en uro og en merkelig språklig oppførsel hos figurene. Alice blir beskyldt for å fare med nonsens i sine språklige initiativer og responser. I den første samtalen, med Mouse, er det problematisk å oppnå kontakt, men også å beholde kontakten i dialogen viser seg å være vanskelig. I den andre dialogen møter Alice en særdeles defensiv Caterpillar, i en samtale som likner et forhør. Som trussel er Alice aldri større enn da hun møter Pigeon. Tvil, skepsis og redsel spilles da ut til sitt fulle i dialogen. Hva er galt med personene, samtalene og virkelighetsoppfatningen i Wonderland?

Alices dialog med seg selv: en forberedelse

En dialoganalyse som skal ta for seg dialog i et bakhtinsk perspektiv, bør se på dialog på flere nivåer enn som replikkveksling mellom to eller flere aktører. Den indre dialogen Alice fører med seg selv gjennom store deler av handlingen, har egenskaper som er relevante også for hennes utvikling og for dialogene hun deltar i. Før Alice møter noen av figurene i Wonderland, beskrives handlingen og Alices tanker gjennom Alices indre dialog, en indirekte diskurs, hvor Alice både tenker og snakker høyt til seg selv. Den første scenen i *Alice's Adventures in Wonderland* – Alice som faller ned gjennom kaninhullet – er en lang indre dialog, hvor Alice, helt alene og i fallet, underholder seg selv. Men tjener de indre dialogene bare til underholdning? Når situasjonen blir ubehagelig, som når Alice litt senere svømmer i et basseng av hennes egne tårer, bruker hun dialogen meg seg selv til å sette ord på det som skjer med henne:

"I wish I hadn't cried so much!" said Alice, as she swam about, trying to find her way out. "I shall be punished for it now, I suppose, by being drowned in my own tears! That will be a queer thing, to be sure! However, everything is queer today." (49)

Her tar Alice rollen som et barn som har gjort noe hun ikke forstår konsekvensene av, og som straffes. Men tankerekken ender også i en trøst som tar brodden av det verst tenkelige utfallet av situasjonen, nemlig drukning: "Everything is queer today". Ordet "today" knytter situasjonen til det dagligdagse, som én rar ting av alt det rare som skjer på en dag, og gjør situasjonen dermed ikke endelig. Ordet "queer" demper også situasjonens alvor for Alice.

Det siste eksemplet viser at Alice trøster seg selv i sin indre dialog, men det finnes også i denne scenen eksempler på at hun irettesetter seg selv, idet hun vokser seg høyere og høyere etter å ha inntatt en drikk. Det er tydelig at det er to sider av Alice som kommer frem i hennes indre dialog. Idet hun er i ferd med å vokse seg høy er hun først fascinert: "Curiouser and curiouser!" (44). Fortelleren skriver i en parentes: "[...] she was so much surprised that for the moment she quite forgot how to speak good English" (44). Den "barnlige" Alice godtar det som skjer med hennes kropp, i det minste blir hun ikke skrekkslagen av det, men snarere nysgjerrig og åpen: "What a curious feeling!" said Alice. "I must be shutting ut like a telescope" (42). Det er betegnende hvor lite Alice blir opprørt av de store omveltningene hun gjennomgår fysisk. Derimot blir hun mer redd og fortvilet når språket hennes ikke strekker til. Hun fantaserer om at hun sender julegaver til føttene sine. Like etter irettesetter hun seg selv: "Oh, dear, what nonsense I'm talking!" (45). Når hun ikke kommer seg ut i hagen, begynner hun riktignok å gråte, men retter straks seg selv igjen: "You ought to be ashamed of yourself [...] a great girl like you [...] to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!" (45). Dette kan høres ut som en voksen som irettesetter et barn. Den "voksne" Alice eksisterer gjennom et konvensjonelt språk og forsøker å irettesette den barnlige Alice. Disse to sidene slåss med hverandre på samme måte som Alice ufrivillig vokser og krymper.

Gjennom sine indre dialoger avdekkes en indre maktkamp i Alice, allerede før den første samtalen i Wonderland finner sted. Dette trenger ikke være en destruktiv maktkamp. For Alice er begge sidene fruktbare for å takle de situasjonene hun kommer opp i. Når den ene siden er satt ut av spill, kan den andre siden overta og hjelpe henne til å se ting på en annen måte. Man kan si hun gir seg selv en tradisjonell "morsrolle" og "farsrolle", eller to typer voksenroller, en omsorgsrolle og en oppdragelsesrolle, som hjelper henne gjennom opplevelsene.

Hva er årsaken til at Alice finner det nødvendig å trøste og irettesette seg selv? Det hele starter med et identitetsspørsmål. En drikk som gjør Alice lang og høy, får henne til å

sette spørsmålsteget med hvem og hva hun er: ”Who in the world am I? Ah, *that’s* the great puzzle!’ And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them” (47). Alice identifiserer seg selv etter hvilke kunnskaper hun har i forhold til sin venninne Mabel: “[...] I can’t be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh! She knows such a very little! [...]” ”I’ll try if I know all the things I used to know. Let me see: four times five is twelve [...]” Når matematikken ikke går, forkaster hun dens gyldighet: “[...] the Multiplication Table doesn’t signify: let’s try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome – no, that’s all wrong, I’m certain!” (47). Som et siste forsøk prøver Alice å fremsi en regel: ”How doth the little – ” (47).²⁵ Selv ikke dette hjelper, da reglen blir annerledes enn den skal være: ”I’m sure those are not the right words,’ said poor Alice, and her eyes filled with tears again as she went on, ‘I must be Mabel after all [...]” (47). Allerede her kan man si at Alice møtes av en egen indre nonsens, en uoverensstemmelse mellom det hun mener å si (intensjon) og det hun sier (ytring). Utsigelsen til Alice stemmer ikke overens med det hun selv forbinder som meningsfullt. Dette går så inn på henne at hun blir i tvil om sin egen identitet. Språket, eller rettere sagt, utsigelsen, blir slik fra først av en viktig indikator på hva som går så galt med dialogene i Wonderland.

Mouse: Alices første lærdom

Den aller første dialogen med en annen figur i Wonderland foregår mellom Alice og Mouse.²⁶ Den demonstrerer raskt hvordan manglende koherens i språket vanskeliggjør en samtale. Dialogen starter ved at Alice prøver å oppnå kontakt. Hun inntar en høytidelig, nærmest homerisk tone: ”O Mouse, do you know the way out of this pool? I am very tired of swimming about here, O Mouse!”(17). Den første setningen avslører Alices enkle motiv for å oppnå kontakt. Hun forsøker en redning ut av den ubehagelige og slitsomme situasjonen hun har kommet opp i etter at hun krympet og ble svømmende i en dam av sine egne tårer. Men det er ikke enkelt å oppnå kontakt: ”The Mouse looked at her rather inquisitively, and seemed to her to wink with one of its little eyes, but it said nothing” (18). Når Mouse ikke svarer, slutter Alice ikke av den grunn at Mouse ikke kan snakke. Hun prøver istedenfor på et annet språk: fransk. Her blir ikke hva som sies vesentlig lenger, men snarere å oppnå kontakt med Mouse. Alice spør: ”Où est ma chatte?” (18), som på norsk betyr ”hvor er min katt?”. Nå

²⁵ Alice forsøker å gjengi det kjente forbedrende, oppbyggelige barnediktet *How doth the little busy bee* av Isaac Watts, som parodieres til en dyrekannibalistisk vise om en krokodille. Jf. Irwin, *Wonderland*, 47, f.n.5.

²⁶ Jeg beholder i analysen de engelske betegnelsene, da disse i teksten er enkeltfigurenes egenavn.

oppnår Alice en reaksjon, om enn ikke slik hun ønsket. Mouse blir vettskremt. Alice forsikrer henne, på engelsk, om at hun ikke skal snakke mer om katter, og hun får komme nærmere. Rundt Alice og Mouse befinner det seg flere dyr, og alle går opp på land for å forsøke å bli tørre. Mouse forsøker først å fortelle en historie som skal gjøre dem tørre, "this is the driest thing I know" (52). Da dette ikke hjelper, foreslår noen et "caucus-race", og alle løper rundt i ring til de er tørre. Alice må så dele ut premier. Disse samtalen bærer preg av "friendly chat" som Carrolls forord lover. Men når samtalen kuliminerer i en dialog mellom Alice og Mouse, forandrer stemningen seg. Fortellerstemmen røper at Mouse fremstår som "[...] a person of authority" (52). Når Mouse sier at hun skal fortelle en trist historie "tale" om hvorfor hun ikke liker katter, misforstår Alice og tror hun skal vise frem halen sin "tail". Ordets lydlikhet gjør at Alice funderer på hvordan en hale kan være trist, idet Mouse går i gang med en regle, som i teksten former seg som halen til en mus. Dermed bokstaveliggjøres ordspillet fra "a mouse tale" til "a mouse tail". Men historien avbrytes. "You are not attending!" (57) sier Mouse alvorlig til Alice. Alice ber om unnskyldning, men Mouse blir bare sint av Alices forsøk på å få henne til å fortsette historien: "(...)you had got to the fifth bend, I think?". "I had *not*," benekter Mouse (57). Alice overhører benektelsen og fortsetter: "'A knot!' said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. 'Oh let me help to undo it!'" (57). Men dette er ikke Mouse med på. Hun har ingen knute på sin historie: "You insult me by talking such nonsense!" sier hun og går sin vei (57). Samtalen er dermed brutt.

To ganger dummer Alice seg ut og ødelegger dialogen – tilsynelatende ved at uttalelsene hennes er nonsens. Hvorfor tar Mouse så på vei? De to tekstutdragene jeg har plukket ut, viser Alice som truende overfor Mouse, begge ganger ufrivillig. Den første gangen er hun truende fordi hun snakker om katter, riktignok på fransk, men Mouse forstår språket og reagerer med skrekk. Den franske tullesetningen bidrar også, selv om den virker truende, til å opprette kontakt med Mouse. Da Alice forsøkte en høytidelig tone med et saklig innhold, fikk hun ingen respons. Men idet Alice prøver et annet språk med et annet innhold, uten tilknytning til den situasjonen hun og Mouse befinner seg i, får hun derimot respons. Bidrar nonsens til å oppnå kontakt?

Det kan være vanskelig å avgjøre hvorvidt det snakkes nonsens eller ikke. Hvis man tenker seg et manglende sammenfall av situasjonen rundt samtalen og ordene som sies, kan dette se ut som nonsens. Men hva er nonsens når omstendighetene rundt er forskjellige hos dialogpartnerne? Snakker Alice nonsens med vilje? Nei. Alices franske setning, får vi vite, er "the first sentence in her French lesson-book" (50). Alice går ut fra at Mouse har lest den

samme læreboken som hun har lest. Men hun lærer at det som for henne var en ren språklig lek, er en skremmende virkelighet for figuren. De deler altså ikke den samme bakgrunnskontekst eller referanseramme. Det franske ordet for katt, ”chatte”, reagerer altså Mouse på. Gitt det tilfeldige i at Alice sa noe på fransk, kan det virke som ordet ”katt” for musen blir et truende ord på ethvert språk. Betydningen blir slik uavhengig av selve ordet. Slik kan man si at det semantiske aspektet ved språket overskygger det lingvistiske aspektet. Andre gang Alice snakker nonsens er det med utgangspunkt i at hun forstår ordet ”tale” som ”tail”. Denne gangen er det ordets *likhet i uttale*, eller homofoni, som fordreier betydningen, og får autoritet over den semantiske delen av språket.

Med Saussure kan man også si at språkets signifikant mister sammenhengen med språkets betydning, signifikatet. Når mening og betydning skilles fra språkets matrielle side, fører det til en rekontekstualisering og dekontekstualisering av ytringene. Nonsens styrer slik en samtale i fullstendig uforutsigbare retninger. Men nonsens har også andre virkninger på denne dialogen. Alice lærer i sin første samtale at nonsens både kan opprette kontakt og sette en samtalepartner ut av spill. Nonsens blir her både en inngang til og en utgang av samtalen, som en styrende ramme for hele dialogen. Slik kan nonsens også forbindes med en kontroll som en dialogdeltaker, i dette tilfellet Alice, kan utøve over dialogen og den andre dialogdeltakeren. Hva kan denne kontrollen brukes til?

Caterpillar: trusselen om nonsens

Bokens femte kapittel, ”Advice from a Caterpillar”, viser kanskje enda tydeligere hvordan nonsens i dialoger virker som en trussel på dialogdeltakerne. Alice møter en stor, blå larve som sitter med armene i kors og røyker en pipe. De ser på hverandre lenge før Caterpillar spør Alice hvem hun er. Alice har vanskeligheter med å forklare seg, hun har nemlig forandret størrelse flere ganger. Hun får ingen forståelse fra Caterpillar, selv om Alice minner ham på at han også skal forvandle seg til en sommerfugl en dag. Caterpillar gjentar spørsmålet. Nå blir Alice irritert og sender spørsmålet tilbake til Caterpillar. Men Caterpillar ser ingen grunn til å fortelle hvem han er. Nå snur Alice seg bort. Men Caterpillar roper tilbake at han har noe viktig å si. Alice snur seg og kommer tilbake med håpet om at det kan bli en ordenlig samtale. Men alt Caterpillar har å si, er at hun må roe seg ned. Dette får Alice til å bli sint, selv om hun svelger sinnet så godt hun kan. Det blir stille, og en ny dialog starter, med god kommunikasjon og meningsfulle utvekslinger.

Ved kun å se på handlingen i dialogen ser vi en rytme som veksler mellom tiltrekning og frastøtning. Denne språklige duellen kan ved første øyekast virke som en krangel om

samtalekunst. Sammenliknet med dialogen med Mouse er forholdene i dialogen med Caterpillar ganske annerledes. Alice har rollen som den underdanige, og hun møter ingen redsel eller unndragning fra Caterpillar. Tvert imot; jo mer høflig Alice er, jo mer uhøflig blir Caterpillar. Men den fiendtlige relasjonen og de ulike diskursene kan like gjerne dreie seg om hvis virkelighetsoppfatning som er den rette. I dialogen blir det særlig tydelig at nonsens kan være en subjektiv opplevelse. Caterpillar, hvis første spørsmål er "Who are you?" (69), forsøker å få et saklig svar av Alice, men dette makter hun ikke å gi: "I – I hardly know, sir, just at present – at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then" (69). Hvorpå Caterpillar svarer: "What do you mean by that? [...] Explain yourself!" (70). Alice fortsetter: "'I can't explain *myself*, I'm afraid, sir,' said Alice, 'because I'm not myself, you see'" (70).

Et tydelig aspekt ved dialogen er Alices opplevelse av den. Hun merker seg at Caterpillar er i "a *very* unpleasant state of mind" (70). Caterpillar oppfører seg ikke slik Alice venter; han er en dårlig samtalepartner. Selv om spørsmålene i seg selv er enkle å svare på, synes Alice å ha trøbbel med at de er *for* enkle, for korte til å lede til en god samtale. Ikke bare er spørsmålene korte og enkle, men de er også nærmest militante. Caterpillar slenger ut korte kommandoer i imperativ. Han er i en helt annen diskurs enn Alice, som forsøker å konversere. Det militante inntrykket vi får av ham, forsterkes av at Alice svarer med "sir". Tiltalen brukes for å tiltale noen av sosialt høyere rang.²⁷ Det militante inntrykket forsterkes ettersom Caterpillars spørsmål tar form av et forhør.

Det er ikke sikkert at Caterpillars direkte spørsmål angående identitet er så filosofiske som mange tolkninger skal ha det til. Kanskje er de derimot veldig konkrete. Hvis man ser dialogen fra Caterpillars side, kan man kanskje forstå hans barske fremgangsmåte. For ham kan det virke som om Alice farer med nonsens. Hun kan ikke si hvem hun er, og hun unnskylder seg med rare forklaringer: "[...] being so many sizes a day is very confusing" (70). Men dette er Caterpillar uenig i: "It isn't" (70). Han starter med å benekte det Alice sier. Alice forklarer at han også ville bli forvirret av slike forandringer, men Caterpillar svarer: "Not a bit" (70). Caterpillar gir ikke etter for hennes virkelighetsoppfatning. Han gir korte svar som kun har til hensikt å stoppe Alice og avvise dialogen hun forsøker å føre. Føler Caterpillar seg truet? Trusselen om nonsens synes å være trussel nok. Er det igjen Alice som snakker nonsens? Det kan virke som Caterpillar har inntrykk av at Alice med vitende og vilje ikke vil

²⁷ Raymond Chapman, forfatteren av *Forms of Speech in Victorian Fiction*, forklarer bruken av "Sir": "The most common use is to a man regarded as superior in age, rank or immediate relationship". Raymond Chapman, *Forms of speech in Victorian Fiction* (London: Longman 1994), 79.

forklare seg, og at hun bruker nonsens for å oppnå noe skummelt som Caterpillar enda ikke vet hva er. I denne dialogen får vi demonstrert en rekke beskyttelsesmekanismer som Caterpillar bruker for å hindre forvirring og overgivelse til Alices virkelighetsoppfatning. Benektelse, kommandoer og avvisning er Caterpillars redskaper til forsvar mot nonsens fra Alice.

Etter at Alice avbryter samtalen og går, forandres Caterpillars holdning til henne. Caterpillar imøtekommer Alices frustrasjon: "So you think you're changed, do you?" (40). Idet Alice deretter ramser opp reglen "You are old Father William"²⁸ for Caterpillar, får hun avdekket at hun er forandret på flere måter enn størrelsen. Alices regle er annerledes enn den skal være. Som Caterpillar påpeker: "It is wrong from beginning to end" (43). Men siden uoverenstemmelsen denne gangen ikke er rettet mot Caterpillar i noen dialog og derfor befinner seg utenfor den dialogiske relasjonen, ødelegger den ikke for samtalen. Reglen beviser også at Alice ytrer nonsens ufrivillig. Slik blir nonsens som trussel avverget. Caterpillar slutter med å snakke i imperativ, og dialogen tar form av en *samtale*, og ikke lenger en forhørsaktig *mottale*. Men relasjonen, som allerede er lagt i et forhold av dominans–underkastelse, gjør at samtalen kuliminerer i en monologisk relasjon. Caterpillar fortsatt holder en skeptisk maske:

"What size do you want to be?" it asked.

"Oh, I'm not particular as to size," Alice hastily replied; "only one doesn't like changing so often, you know."

"I don't know, said the Caterpillar." (74)

Alice stilner: "She had never been so contradicted in all her life, and she felt that she was losing her temper" (74). Men nå gjør likevel Caterpillar et forsøk på å hjelpe henne. Han omformulerer spørsmålet: "Are you content now?" (75). Alice inntar en særdeles underlegen posisjon: "'Well, I should like to be a little larger, sir, if you wouldn't mind,' said Alice: 'three inches is such a wretched height to be'" (75). Her fornærmer hun Caterpillar, som viser seg å være nøyaktig "three inches": "'It's a very good height indeed!' said the Caterpillar angrily [...]" (75). Alice blir fortvilet: "'But I'm not used to it!', pleaded poor Alice in a piteous tone" (75). Caterpillar svarer, og demonstrerer sin overlegenhet over Alice: "'You'll get used to it in time,' said the Caterpillar; and it put the hookah into its mouth and began smoking again" (75). Med denne handlingen, ved å putte pipen i munnen og stoppe ordflyten,

²⁸ "You are old Father William" er en parodi på diktet "The Old Man's Comforts and how he gained them" av Robert Soutney (1774–1843). Irwin, *Wonderland*, 74, f.n. 12.

demonstrerer Caterpillar på en fysisk måte at siste ord er sagt fra ham i replikkvekslingen. Og Alice tar signalet: "This time Alice waited patiently until it chose to speak again [...]" (75). Caterpillar smyger seg ned fra soppen han sitter på. Imens gir han endelig sin hjelp til Alice:

"[...] One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter."
"One side of what? The other side of what?" thought Alice to herself.
"Of the mushroom," said the Caterpillar, just as if she had asked it aloud; and in another moment it was out of sight. (75)

Den siste replikkvekslingen viser to ting. For det første viser den at Alice ikke ytrer noe initiativ til Caterpillar, men isteden spør seg selv. Caterpillars autorative holdning har altså gjort dialogen til en monolog, hvor Caterpillar sier det han ønsker og Alice lytter passivt. Det andre som vises er at Caterpillar svarer Alice uten at hun har sagt noe. Han viser seg som tankeleser. Relasjonen er altså til stede uten ytringen.

Pigeon: dialog basert på tro

Alice har etter møtet med Caterpillar en kort dialog med en due. Dialogen er bygget på en misforståelse, og nok en gang blir Alice ufrivillig en trussel. Denne gangen er Alice en trussel både fysisk og språklig. Alices soppspising har resultert i at hun har fått en lang hals. Hun blir angrepet: "[...] a large pigeon had flown into her face, and was beating her violently with its wings" (76). Alice med den lange halsen blir tatt for å være en slange: "'Serpent!' screamed the Pigeon. 'I'm not a serpent!' said Alice indignantly. 'Let me alone!'" (76).

Pigeon er bekymret for at slangen (Alice) skal spise eggene hennes. Alice forsøker så godt hun kan å overbevise henne om at hun ikke er en slange. Men det er ikke lett. Dialogen viser at Pigeon tror det hun *ser*, før hun tror det hun *hører*:

"But I'm not a serpent, I tell you!" said Alice. "I'm a – I'm a –"
"Well! What are you?" said the Pigeon. "I can see you're trying to invent something!"
"I – I'm a little girl," said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through, that day.
"A likely story indeed!" said the Pigeon in a tone of the deepest contempt. (77)

Alice blir her tatt for en løgner. Pigeon har argumentene klare for hvorfor Alice er en slange: "I suppose you'll be telling me next that you never tasted an egg!" (77). Alices forsøker seg på en forklaring: "'I have tasted eggs, certainly,' said Alice, who was a very truthful child; 'but little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know.'" (77) Argumentet hennes får ingen virkning: "'I don't believe it,' said the Pigeon; 'but if they do, why then they're a kind of serpent, that's all I can say'" (77).

Pigeon jager Alice bort som hun var et dyr, etter hun ikke klarer å svare for seg. Alice har ikke lyktes å argumentere mot at små jenter er en type orm. Dialogen viser at tross Alices forsøk på å skape et felles grunnlag, med "little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know", mislykkes hun. Mens Alice forsøker å referere til "you know", et slanguttrykk som peker mot at Pigeon og alle kjenner dette faktum, som et *doxa*, svarer Pigeon isteden med et trosspørsmål: "I don't believe it". Viten og tro settes i dialogen opp mot hverandre. Pigeon deler ikke Alices virkelighetsoppfatning, og det nytter ikke å hevde sin egen virkelighetsoppfatning ved å referere til en felles viten. I dette trosspørsmålet ligger det også en mulighet: Får man dialogpartneren til å tro på at det man hevder er sant, kan det ligge et grunnlag for en dialogisk relasjon.

Det kan settes spørsmålsteget ved om dialogen virkelig arter seg som en *samtale* når nonsens introduseres i språkbruken til dialogdeltakerne. Dette viser seg som en tendens i flere av dialogene i *Wonderland*. Det kan virke som om det er en genuin redsel for den andres versjon av situasjonen dialogen er situert i, og den andres tolkninger av ytringene. Respons og initiativ i dialogen blir ofte av offensiv eller defensiv art. Relasjonen i dialogen forandres straks nonsens eksisterer som en opplevelse hos en av dialogdeltakerne. Figurenes referanseramme holdes utenfor dialogen som et privat eie, og dialogen går i retning av å bli monologisk istedenfor dialogisk. Denne dialogen viser – sammen med dialogene med Caterpillar og Mouse – at tvil, skepsis, og redsel dominerer for dyrene i *Wonderland*. Redselen synes å dreie seg om en makt som ligger i en annens oppfatning. Hvorfor frykter figurene dialogen? Hvilken makt kan true dem i en dialog? Hva kan denne makten brukes til? Lesningene av de neste dialogene i *Wonderland* kan gi svar på disse spørsmålene.

2. Alice i språklig duell. Nonsens, anti-dialog og maktkamp

Frem til kapittel 6 kan Alices dialoger med figurene i *Wonderland* tolkes som rene misforståelser, og utveiene har vært lettvinne med avvising og avbrytelse. De neste dialogene viser tydeligere figurenes virkemidler for å kontrollere en dialog. Alice må håndtere nonsens, vold, vanskelige språklige dueller og anti-dialoger.

Møtet med Footman: Alice avbryter dialogen og definerer nonsens

I kapittel 6 konfronteres Alice med en lakei, Footman. Denne dialogen eksemplifiserer hvordan Alice avslører nonsens hos samtalepartneren og dermed for første gang definerer sin

egen mening som den rette. Alice ønsker å komme inn i et hus og banker på. Footman sitter utenfor huset og insisterer på at det ikke er noen grunn til å banke på: "The might be some sense in your knocking [...] if we had the door between us. For instance, if you were *inside*, you might knock, and I could let you out, you know" (49). Gåtefulle utsagn fra Footman gjør Alice desperat:

"But what am *I* to do?" said Alice.
"Anything you like," said the Footman, and began whistling.
"Oh, there's no use talking to him," said Alice desperately: "he's perfectly idiotic!" And she opened the door and went in. (50)

Riktignok er Footman en håpløs lakei og burde få sparken øyeblikkelig. Likevel behøver han ikke snakke nonsens ut fra sin egen referanseramme. Han har logisk sett rett i at det ikke var noen vits i å banke på døren når ingen var inne og kunne åpne den. Footman forbinder det å banke på døren med det å åpne den. Han ser bort fra intensjonen, som er å komme inn i huset. Idet Alice avfeier det han sier som nonsens og slutter å snakke med ham, mister dørvakten umiddelbart sin autoritet. Dette kan være Alices viktigste lærepenge i Wonderland: Når Alice definerer sin opplevelse av virkeligheten som den riktige, frakjenner hun samtidig den andres parts virkelighetsoppfatning, og fratrar ham hans autoritet og troverdighet. Men dette fører også til at Alice er nødt til å avslutte dialogen.

Alice møter Duchess: barnemishandling og aggressiv konversasjon

Den neste samtalen blir mer ufordrende for Alice. Her brytes alle konvensjonene for en dialog. Alice entrer huset til Duchess. Hun kommer inn på et kjøkken hvor det står en kokk og lager mat, og hertuginnen sitter med en baby på fanget. I hjørnet sitter en katt og smiler. Atmosfæren på kjøkkenet er preget av pepper i luften. Alice tar initiativ til en samtale: "'Please would you tell me,' said Alice a little timidly, for she was not quite sure whether it was good manners for her to speak first, 'why your cat grins like that?'" (82). Alice får et ubehagelig svar til hennes høflige henvendelser for å holde en konversasjon: "'It's a Cheshire Cat,' said the Duchess, 'and that's why. Pig!'" (82). Duchess' forklaring gir ingen mening, og hun snakker så voldsomt at Alice skvetter til. Men Alice fortsetter å spørre så snart hun forstår at kallenavnet "pig" var rettet til babyen, og ikke til henne. Hun fortsetter med temaet hun begynte med, Cheshire Cats glis:

"I didn't know that Cheshire cats always grinned; in fact, I didn't know that cats could grin."

"They all can," said the Duchess; "and most of 'em do."

"I don't know of any that do," Alice said very politely, feeling quite pleased to have got into a conversation.

"You don't know much," said the Duchess, "and that's a fact." (83)

Alice forsøker seg med voksne høflighetsfraser. Det er tydelig at hun her forsøker å opprettholde en konversasjon. Men selv om Alices tone er særdeles høflig, motsier hun Duchess ved at hun ikke aksepterer hennes utsigelse. Men hun kommer ikke med en direkte motsigelse, i den hensikt å motbevise Duchess. Dette åpner for at Duchess kan konkludere med "you don't know much". Alice gjør et forsøk på å holde en konversasjon, ved implisitt, og ikke eksplisitt, å søke etter Duchess videre forklaringer. Man kan si at Alice har intensjon om en *fatisk* kommunikasjon. Hennes passive tale, i den forstand at hun ikke responderer med et aktivt motbevis, og hennes gjentagende replikk, åpner for at Duchess kan lukke hele dialogen. Alice har tydelig et annet utgangspunkt for å gå i dialog enn Duchess. Relasjonen er uharmonisk. Duchess er uinteressert i temaet for konversasjonen. De er heller ikke på linje i replikkvekslingene. Duchess' svar fremkaller intet initiativ til respons fra Alice, mens Alice' initiativ utelukkende er signalisert for å fremkalle respons. Men dette signalet, som har rot i voksen konvensjon for dialog og konversasjon, oppfattes ikke av Duchess. Dialogen går slik bare én vei. Replikkvekslingene blir ingen samtale.

Fortellerstemmen bidrar her meget med å si hva som blir Alice neste trekk: "Alice did not at all like the tone of this remark, and thought it would be as well to introduce some other subject of conversation" (83). Tankerekken avbrytes av kokken som kaster kjøkkenutstyr mot Duchess og babyen, og snitter av babyens nese. Den neste replikkvekslingen mellom Duchess og Alice viser en stadig mer aggressiv *anti-dialog*:

"Oh, please mind what you're doing!" cried Alice, jumping up and down in an agony of terror. "Oh, there goes his *precious* nose!" as an unusually large saucepan flew close by it, and very nearly carried it off.

"If everybody minded their own business," the Duchess said in a hoarse growl, "the world would go round a deal faster than it does."

"Which would not be an advantage," said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. "Just think what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis –"

"Talking of axes," said the Duchess, "chop off her head!" (83)

Hvorfor er dette en anti-dialog? Relasjonen er gått fra et punkt hvor intensjonen er monologisk fra den ene dialogdeltakeren, Duchess, som er likegyldig til Alice' initiativ, til et punkt hvor Duchess stiller seg aggressiv og motarbeider Alices initiativ. Duchess hører ikke på

det Alice sier, men tar ett ord i hennes setning og setter det inn i sin egen voldelige og ondskapsfulle sammenheng. Duchess snakker nonsens: Hvis alle holdt seg til sine egne saker, ville verden gå fortere enn den gjør. Denne setningen uttrykker også Duchess intensjonelle monologisme. Dialogen er en anti-dialog fordi den motsetter seg det dialogiske. Duchess har ikke kommunikasjon som intensjon. Dialogen kan imidlertid opprettholdes så lenge som den gjør, fordi Alice har en intensjon om dialog: Hun fører Duchess' begrep om jorden som spinner videre med sine kunnskaper, og ønsker at Duchess skal innlemmes i hennes tanker: ”*Just think what the work it would make [...]*” (min utheving, 83). Relasjonen er altså ikke rent monologisk, det vil si at de to partene ikke fører hver sin monolog. Men relasjonen er heller ikke dialogisk, fordi den ene parten ikke har dialog som hensikt. Relasjonens art er en mot-relasjon, hvor de to dialogpartnere forsøker å forholde seg til hverandre på forskjellige måter.

Dialogen viser hvor viktig relasjonens art er i en dialog. Kontrasten mellom Alice og Duchess, og deres intensjoner i relasjon til hverandre forsterkes av at Alice er særdeles høflig, mens Duchess er ekstremt uhøflig. Hun ønsker ikke bare å stoppe Alices forsøk på å føre en dialog, hun ønsker å drepe henne ved å kutte av hodet hennes. Hvordan reagerer så Alice på dette? Etter å ha kastet et blikk på kokken for å se om han fulgte Duchess' ordre, fortsetter Alice med sin kunnskap om jordens baner: ”Twenty-four hours, I think; or is it twelve? I –” (83). Dette avbryter Duchess: ”Oh, don't bother me [...] I never could abide figures!” (84). Duchess fortsetter nå i en monolog hvor hun synger en barnesang til babyen sin: ”Speak roughly to your little boy/ And beat him when he sneezes [...]” (84).²⁹ Så kaster Duchess babyen i armene på Alice, før hun går: ”I must go and get ready to play croquet with the Queen” (84). Duchess tar med sangen kontroll over Alice, og avslutter samtalen. Etter dette voldelige møtet, får Alice en bedre dialog med Chesire Cat, som viser seg for henne i skogen rett etter at babyen hun holder har blitt forvandlet til en gris og løpt sin vei. Men også i denne dialogen må Alice definere nonsens, og relasjonen mellom de forandrer seg gjennom samtalen. ”Veiviseren” i Wonderland, Chesire Cat, går fra å ha status som et sannhetsorakel til å bli en klovn.

Cheshire Cat: galskap, nonsens og retning

Dialogen mellom Alice og Chesire Cat viser hvordan hvordan fravær og nærvær, fysisk og mentalt, påvirker mellomspillet i dialogen. Den mystiske katten introduserer galskap som et

²⁹ Sangen er en parodi på det moralistiske diktet ”Speak Gently”. Jf. Irwin, *Wonderland*, f.n. 15, 84.

tema i samtalen, og Alice blir oppmerksom på galskapen som en trussel mot fremtidige samtaler. Alice står i egne tanker idet Chesire Cat tar hennes oppmerksomhet. Han sitter på en gren i et tre. Kattens førsteinntrykk er dobbelt: Den smiler, eller *gliser*. Alice synes den virker ”good-natured” (87). Likevel er den en potensiell trussel. Den har lange klør og mange tenner, og Alice konkluderer: “[...] it ought to be treated with respect” (87).

Alice tiltaler først katten ”Cheshire Puss” (87). Dette er en kjærlig tiltale. Katten er et kjent dyr for Alice, som tidligere har snakket om sin katt Dinah i samtalen med Mouse. Katten reagerer på tiltalen med å smile. Alice blir oppmuntret til å fortsette. Samtalen utspiller seg som følger:

”Would you tell me please, which way I ought to go from here?”
”That depends a good deal on where you want to get to,” said the Cat.
” – so long as I get *somewhere*,” Alice added as an explanation.
”Oh, you’re sure to do that,” said the Cheshire Cat, ”if you only walk long enough”. (87)

Denne replikkutvekslingen har en relasjon som er i henhold til en dialog. Alice kommer med et høflig spørsmål. Chesire Cat kommer med en moderasjon. Alice forklarer og presiserer spørsmålet sitt, og Chesire Cat svarer. Riktignok svarer han ikke på spørsmålet om retningen, men bekrefter at Alices ønske er mulig, hvis hun går langt nok. Lengde og retning blir her samme sak. Dette skjedde også tidlig i historien, da Alice blandet ”latitude og longitude” (39) da hun falt ned i hullet i Wonderland. Her kan man tolke Chesire Cats utsagn til at Wonderland er et ”nowhere”, et ingenstedsland. ”Somewhere” er et sted man må gå langt for å nå. Han gir også et sterkt hint om at *vilje* er det som styrer retningen i Wonderland, og at det ikke er en overordnet orden som styrer hvor man ”ought to go”. Denne dialogen har hittil gitt mye informasjon om Wonderland. Ingen uoverenstemmelse er heller oppstått så langt: ”Alice felt that this could not be denied, so she tried another question” (87). Alice forstår altså dialogen som meningsfull og fortsetter samtalen som kan gi henne mer informasjon:

”What sort of people live about here?”
”In *that* direction,” the Cat said, ”waving its right paw round, ”lives a Hatter: and in *that* direction,” waving the other paw, live a March Hare”. Visit either you like: they’re both mad.” (87)

Her blir retningsbeskrivelsen tatt opp igjen av Chesire Cat. Retningene er bestemt etter hvilke figurene som lever der. Wonderland er et sted hvor retningen ikke angir et bestemt sted. Ordet ”mad” blir også introdusert. Dette er første gang i teksten galskap blir eksplisitt uttrykt som en egenskap ved figurene i Wonderland. Den neste replikkvekslingen utvider galskapsbegrepet:

”But I don’t want to go among mad people,” Alice remarked. ’Oh, you can’t help that’, said the Cat: ’we’re all mad here. I’m mad. You’re mad.’” (87)

Med dette indikerer Chesire Cat at galskap er en sentral del av det å være i Wonderland. Kan dette være en kommentar til de mange problematiske samtaler i Wonderland? Selv om ikke figurene eksplisitt har uttalt at galskap motarbeider dialogen, kan galskap og nonsens ha en sammenheng. Galskap kan sies å kjennetegnes ved mangelen på *common sense* og på *common ground*. Galskap er altså en egenskap man har hvis man ikke er *common*, altså at man ikke deler den riktige virkelighetsoppfatning med fellesskapet. Slik kan dialog være et virkemiddel for å avdekke en galskap hos *noen andre*: altså opplevelsen av at den andres ytringer er nonsens.

Alice slår seg ikke til ro med Chesire Cats konklusjoner. Dialogen går som følger:

”How do you know I’m mad?” said Alice.

”You must be,” said the Cat, ”or you wouldn’t have come here.”

Alice didn’t think that proved it at all; however, she went on. ”And how do you know that you’re mad?”

”To begin with,” said the Cat, ”a dog’s not mad. You grant that?”

”I suppose so,” said Alice.

”Well then,” the Cat went on, ”you see a dog growls when it’s angry, and wags its tail when it’s pleased. Now I growl when I’m pleased, and wag my tail when I’m angry. Therefore I’m mad.” (88)

Alice stiller et spørsmål, og Chesire Cat svarer med en negasjon: ”Du må være gal ellers hadde du ikke vært her, hvor alle er gale”. Men Alice motsetter seg denne bevisførselen. Spørsmålet hennes, ”how do you know I’m mad”, motsetter seg Chesire Cat og hans påstand om at hun er gal. De andres galskap motsetter hun seg ikke, men sin egen galskap samsvarer ikke med hennes egen oppfatning. Alice spør etter bevis i denne replikkvekslingen.

Det vi ser her er en dialog som kan minne om en sokratisk dialog, i og med at Chesire Cat får Alice til å samtykke i et argument som så leder frem til en konklusjon. ”A dog’s not mad”, er et argument som er vanskelig å motsi, fordi den tar for seg bildet av en hund etter et platonsk bilde av *idéen* ”hund”. Men ”hund” og ”galskap” har ingen klar sammenheng. Katten setter opp sin egen syllogisme med prinsippet om at hans natur er omvendt av hundens, og siden hunden *ikke* er gal, er han selv gal. Men heller ikke denne forutsetningen biter Alice på: ”I call it purring, not growling,” said Alice (88). Hun retter på Chesire Cat’ premiss, og protesterer altså på at katt er det motsatte av hund, og dermed kan hun ikke gå med på slutningen om at hunder er ikke-gale og katter er gale. Chesire Cat reagerer med resignasjon på Alice’ ”motbevis”:

”Call it what you like,” said the Cat. Do you play croquet with the Queen today?”
”I should like it very much,” said Alice, ”but I haven’t been invited yet.”
”You’ll see me there,” said the Cat, and vanished. (88)

Vi ser at Chesire Cat avfeier beviset til Alice. Idet han sier ”call it what you like”, sier han også implisitt at Alices logikk er individuell, et valg hun gjør, og ikke noe som kan ødelegge hans logiske slutning. Han forsøker altså ikke å undergrave Alices resonnement eller logikk med for eksempel nonsens, eller ved å gi henne rett. Dermed ser han på sin logikk og Alices logikk som to separate deler. Heller ikke her ender dialogen opp med en logisk fellesnevner, eller noen enighet rundt *logos*. Utgangspunktet til Chesire Cat er likevel annerledes enn de andre figurene. Han forsøker på en didaktisk måte å danne en plattform for deres felles oppfattelse av tingenes tilstand i Wonderland. Det er Alice som stadig utfordrer ham med sine kritiske og undersøkende spørsmål, og som ødelegger hans noe svake logikk. Når han ikke lykkes, skifter han raskt tema ved å spørre Alice om noe helt annet, for så å forsvinne. Men så dukker han opp igjen:

”By the by, what became of the baby?” said the Cat. I’d nearly forgotten to ask.
”It turned into a pig”, Alice answered very quietly, just as if it had come back in a natural way.
”I thought it would, ” said the Cat, and vanished again. (88)

Hva betyr dette ”by the way” fra katten? Chesire Cat tar opp en tematikk som aldri har vært i deres dialog. Babyen ble til en gris *like før* Alice møter katten. Ingenting i teksten tyder likevel på at Chesire Cat burde vite om grisen. Hvis Chesire Cat er en tankeleser, gjør han noe tilsvarende som Caterpillar gjorde, som viste seg som tankeleser og svarte Alices tanker om hva hun skulle spise for å komme tilbake til sin normale størrelse: ”’Of the mushroom’, said the Caterpillar, *just as if she had asked it aloud*” (min utheving, 75). Idet Chesire Cat spør om hva som skjedde med babyen, gir han seg likevel ut for *ikke* å vite at den ble til en gris. Men når Alice gir svaret, gir han seg ut for å ”få rett”, ved å si ”I thought it would”. Dette kan være for å markere at han likevel er ”allvitende”, og vet mer enn Alice gjør eller hva Alice tror han gjør, og dermed få en revansj for nederlaget i den forrige replikkvekslingen, da han forsvant med uforrettet sak. Om dette er tilfellet, mislykkes han i å gjøre inntrykk på Alice, som begynner å gå fra stedet. Men Chesire Cat dukker opp igjen:

”Did you said pig, or fig?” said the Cat.³⁰

”I said pig,” replied Alice; ”and I wish you wouldn’t keep appearing and vanishing so suddenly: you make one quite giddy.”

”All right,” said the Cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone.

”Well! I’ve often seen a cat without a grin,” thought Alice; ”but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever saw in all my life!” (89).

Relasjonen mellom Alice og Chesire Cat er i denne replikkvekslingen helt annerledes enn i begynnelsen av dialogen. Chesire Cat har gått fra å ha status som en didaktisk lærertype med relevant kunnskap, til å bli en klovn. Alice irettesetter først katten for at den forsvinner i dialogen, fordi det gjør henne ”giddy”, altså svimmel eller fjollete. Alice markerer her en holdning om at hun ikke ønsker å være dette, og inntar en ”voksen” holdning mot katten, som så må ta rollen som den som er fjollete. Katten bøyer seg for Alices irettesettelse og forsvinner. Alices tanker om katten idet han forsvinner, viser tydelig mangelen på respekt. Han er redusert til ”cat” og har mistet navnet ”Cheshire”. Dermed har han gått fra å være noe distinkt og unikt til å bli en katt blant andre katter. Alice slår en vits om hans forsvinning. Han har blitt en kuriositet og han har mistet sin posisjon og sin troverdighet, eller sin *ethos* og *pathos*, for å bruke retoriske termer.

Hvordan forholder det seg med *logos* seg i denne dialogen? *Logos* er en sentral del av dialogen. Det er ikke galskap som styrer dialogen, ikke nonsens, men et samarbeid – en samtale. Relasjonen har likevel et preg av uenighet over de logiske prinsipper, som Chesire Cat tar for gitt, men som Alice søker å forstå. Dialogen holder stand så lenge Alice fortsatt har intensjonen om å forstå hva Chesire Cat mener. Så snart Chesire Cat avfeier henne med at logikk er et individuelt valg, snur han i en ny, monogisk retning. Dette forsterkes av hans forsvinninger. Han er ikke lenger til stede i en dialog og står mot Alice, men inntar en mellomposisjon mellom nærvær og fravær. Slik forsvinner mellomspillet, og Alice går hen i en egen indre dialog. Etter at Alices indre dialog har overtatt, har hun sin egen *logos*. Når katten igjen forsøker å komme inn i dialogen med sitt ”forresten”: ”Did you say pig, or fig?” (88), blir han avfeid. Spørsmålet til Chesire Cat blir uvesentlig. Spørsmålet er også av en slik art at det ikke leder til noen videre dialog. I stedet blir det mas, fordi han bare ønsker en presisjon av informasjon til seg selv. Alice har allerede gått videre i tankerekken. Denne dialogen viser at en dialog kan opprettholdes så lenge dialogpartnerne har et mellomspill, men så snart dette mellomspillet kommer ut av rytme, får dialogen en annen tone, og fravær

³⁰ Ytringen blir analysert av Patrice Salsa som en metakommunikativ ytring: ”a reformulation repair linked to a request for a reformulation”. Patrice Salsa, ”Did you say pig, or fig?”, i *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*, red. av Rachel Fordyce og Carla Marengo (New York: Walter de Gruyter, 1994), 157.

forandrer relasjonens art mellom de to samtalende. Relasjonens betydning for en dialog blir her meget synlig.

Man kan si det her blir 1–0 til Alice. Dialogen gikk fra å være dialog som likner den sokratiske til å bli en eristisk dialog, hvor Alice undergraver Chesire Cats argumenter og ender opp med en autoritet over katten som hun ikke hadde før dialogen. Denne autoriteten bruker Alice så til å avslå videre dialog med katten. Isteden overtar hennes indre dialog og det er i denne dialogen at Alice løser sitt opprinnelige spørsmål: ” [...] which way I ought to go from here?” (87). Hun bruker likevel informasjonen fra Chesire Cat om hva de to ulike retningsalternativene fører til. Drøftelsen til Alice dreier seg nemlig om valget mellom Hatter og March Hare: ”’I’ve seen hatters before,’ she said to herself; ‘the March Hare will be much the more interesting, and perhaps, as this is May, it won’t be raving mad – at least not so mad as it was in March’” (88).

3. Galskap i system: Alice i teselskap

I den foregående dialogen var galskap var et eksplisitt tema. ”Mad” blir i den neste dialogen satt i ett system, og Alice får i praksis erfare Wonderlands galskap. Alice ønsker riktignok ikke å inngå i dialog med en sinnsyk motpart. Når hun nærmer seg huset til March Hare, kommer dette tydeligvis frem. Hun går ”timidly” opp mot huset, og sier til seg selv: ”Suppose it should be raving mad after all! I almost wish I’d gone to see the Hatter instead!”(89). I denne situasjonen har Alice bare seg selv å forholde seg til. Relasjonen hun har til seg selv, markerer et skille mellom den redde delen av henne selv og den delen av henne som har tatt en avgjørelse basert på hennes logikk. Selv i hennes indre dialoger har logikk en egen plass, separert fra følelsene som opplevelsene i Wonderland fremkaller. Dette viser seg å bli et problem i den neste dialogen, hvor Alice må duellere med tre vanskelige samtalepartnere.

A mad tea-party: tre mot én i dialogisk duell

Hva utgjør galskapen i kapittelet titulert ”A Mad Tea-Party”? Det er tre figurer til stede ved tebordet som Alice kommer bort til: The Hatter, hattemakeren, er et menneskeliknende vesen, mens March Hare er en hare i smoking og Dormouse er en søvnig mus. Denne dialogen preges av kjappe replikkvekslinger. Den er en symmetrisk samtale med initiativ og respons. Grensen mellom å ha en felles *logos* og mangel på felles *logos* blir skiftende da relasjonen er mellom tre figurer, og får mer spillerom i dialogene mellom disse. Alice forsøker seg på

ordduell, men må til slutt gi opp. Dialogen skifter hele tiden mellom å være anti-dialog, monologisk dialog og reell samtale.

Allerede fra begynnelsen av replikkvekslingene i teselskapet er det uenigheter: "No room! No room!" (90) er det Alice blir møtt med når hun ankommer et bord dekket til te, med mye plass til overs. Alice setter seg ned, "There's *plenty* of room!" (90). Ved tebordet sitter March Hare og Hatter, med Dormouse i midten, sovende. Hatter og March Hare hviler albue sine på musen. Dialogen mellom de fire preges av en rekke uoverensstemmelser. Dette blir årsak til krangel allerede i de første replikkvekslingene mellom Alice og March Hare:

"Have some wine," the March Hare said in an encouraging tone.

Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. "I don't see any wine," she remarked.

"There isn't any," said the March Hare.

"Then it wasn't very civil of you to offer it," said Alice angrily.

"It wasn't very civil of you to sit down without being invited," said the March Hare.

"I didn't know it was *your* table," said Alice, "it's laid for a great many more than three." (90)

Her er det en uoverensstemmelse mellom situasjonens realitet og det som sies.³¹

Uoverensstemmelsen blir grunnlaget for en eristisk dialog hvor den enes argumenter undergraves av den andres motargumenter, men om et *annet* tema. Temaet går fra vinen til bordplassene. March Hare og Alice begir seg ut på en ordduell som Alice til slutt vinner. Men dialogen forsetter ved at Hatter tar initiativ til samtale om et helt annet tema:

"Your hair wants cutting," said the Hatter. He had been looking at Alice for some time with great curiosity, and this was his first speech. "You shouldn't make personal remarks," Alice said with some severity; "it's very rude."

The Hatter opened his eyes very wide on hearing this; but all he *said* was, "Why is a raven like a writing-desk?"(91)

Denne replikkvekslingen mellom Alice og Hatter gir inntrykk av større uoverensstemmelse mellom det som sies og det som skjer. Hatter introduserer to nye temaer. Det første tema om hårklipping er ikke tatt fra dialogens tidligere tema, men er det første Hatter sier etter å ha betraktet Alice. Når Alice påpeker at han er frekk, skifter han tema. Men fortellerstemmens bemerkning om at Hatter "opened his eyes very wide", sier noe om at han reagerer på det

³¹ Det engelske teselskap kan være et mål for en satirisk spøk i denne dialogen. Konversasjonen kan minne om tomt prat, eller fatisk kommunikasjon, som kun har til hensikt å opprettholde samtalen. Høflighetsfraser kan sies å bli parodierte, som "have some wine", og "have some more tea". I de ytre former er dette høflige uttalelser, men når innholdet ses i sammenheng med situasjonen, får de en motsatt effekt, og uttalelsene blir frekke istedenfor høflige. I denne sammenhengen får uttalelsene en latterlig funksjon, som også kan ha satiriske implikasjoner mot det viktorianske samfunnet.

Alice sier. Han har altså mottatt signalet, og gjør et valg om å si noe annet. Dette tyder på at relasjonen i dialogen er til stede, men at relasjonens eksistens nærmest skjules for den andre dialogpartneren.

”You know”: søken etter *logos*

Alice ønsker å gjette svaret på gåten Hatter har introdusert. ”I believe I can guess that,” sier Alice (91). March Hare spør: ”Do you mean that you think you can find out the answer to it?” (91). Denne replikken indikerer at ”å gjette” og ”å finne svar” er to ulike ting. March Hare gjør her noe som er gjennomgående for språkutvekslingen i Wonderland: det lydlige utsagn fjernes fra den semantiske betydningen. To ord som er ulike, kan heller ikke være synonymmer. Det skapes intet *felles* rom for å knytte betydningsdannelsen opp til verbaliseringsprosessen i samtalerommet. Alice ønsker å beholde et semantisk grunnlag: ”Exactly so,” svarer hun. (91). Men March Hare svarer: ”Then you should say what you mean.” (91). I denne replikkvekslingen er det Alice som taper, fordi hun ikke kan argumentere for at ”guess” og ”find answer” betyr det samme i den kontekst hun plasserer betydningene i: gåteløsning. I andre kontekster er gjetting og å finne svar, to forskjellige ting: ”’I do,’ Alice hastily replied; ’at least – at least I mean what I say – that’s the same thing, you know’” (91).

En litt mer desperat Alice forsøker her igjen å skape et felles semantisk grunnlag med ”you know”. *You know* peker mot ønsket om en felles *logos*, at figuren vet det samme som Alice, og at de deler en kunnskap implisitt, som gjør det mulig for dem å være enige. Denne implisitte kunnskapen peker tilbake mot ordenes skiftende betydninger i ulike kontekster. Men denne kunnskapen viser seg å mangle i teselskapet. Isteden tar de igjen Alices ord og beviser hennes utsagn som feil ved å dekontekstualisere utsagnet:

”Not the same thing a bit!” said the Hatter. ”You might just as well say that ’I see what I eat’ is the same thing as ’I eat what I see!’

”You might just as well say,” added the March Hare, that ’I like what I get’ is the same thing as ’I get what I like!’” (91).

Dormouse, som hele tiden har sovet, gjentar i søvne poenget med versjonen ”breath when I sleep” og ”sleep when I breathe”, men Hatter avfeier ham: ”It *is* the same thing with you.” Her overtar fortellerstemmen: ”[...] the conversation dropped and the party sat silent for a minute, while Alice thought over all she could remember about ravens and writing-desks, which wasn’t much” (92). Hvorfor fokuserer Alice på dette? Det kan være fordi dette er 1) et rent fatisk konversasjonsinitiativ, som en mulig inngangsport tilbake til dialogen, eller 2) fordi

å finne svaret på dette kan løse problemet som hele krangelen har utløst. Ved å vise at hun kan gjette riktig på gåten, er å *gjette* og å *finne svar* det samme likevel. Alice forsøker slik å *vise* det poeng hun ikke makter å *forklare*. Alice har vist seg språklig underlegen i dialogen.

En ny fase oppstår så i dialogen, etter at Hatter har brutt stillheten med et spørsmål. Nonsens blir her på sitt reneste og mest tydelige. Hatters spørsmål er "What day of the month is it?" (92). Samtidig introduseres tiden materielt med at Hatter tar frem en klokke av sin lomme, som han rister og titter engstelig på. Alice svarer: "The fourth" (92). Klokken til Hatter er ødelagt: "I told you butter wouldn't suit the works!" he added, looking angrily at the March Hare" (92). Replikkene som nå utveksles mellom March Hare og Hatter om hvorvidt smøret kunne reparere klokken, viser igjen det samme problemet som Alice tidligere har hatt med å forklare kontekstens betydning, men her settes det ut i praksis:

"It was the best butter," the March Hare meekly replied.

"Yes, but some crumbs must have got in as well," the Hatter grumbled; "you shouldn't have put it in with the breadknife."

The March Hare took the watch and looked at it gloomily: then he dipped it into his cup of tea, and looked at it again; but he could think of nothing better to say than his first remark, "it was the *best* butter, you know." (92)

I denne replikkutvekslingen har March Hare problemer med å innse vesentlige ting: 1) at selv det beste smøret ikke er best til alle formål, og 2) at Hatter ikke motsier smørets evne til å reparere, men isteden introduserer brødsmuler som en årsak til den mislykkede reparasjonen av klokken. March Hare følger ikke opp kommentaren om brødsmlene, men gjentar isteden den første bemerkningen, tilføyd "you know". *You know* brukes igjen som et siste forsøk på å få motparten til å forstå et prinsipp som personen ikke klarer å ytre eksplisitt.

I mellomtiden har Alice fått øye på klokken. Følgende replikkutveksling utspiller seg mellom Alice og Hatter:

"It tells the day of the month and doesn't tell what o'clock it is!"

"Why should it?" muttered the Hatter. "Does your watch tell you what year it is?"

"Of course not," Alice replied very readily: "but that's because it stays the same year for such a long time together."

"Which is just the case with *mine*," said the Hatter. (92)

Alices begrunnelse for sin klokke er forståelig. Men Hatters uttalelse har ingen logikk i seg: "Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no meaning in it, and yet it was certainly English" (92). Dette gjør Alice usikker, og hun forsøker å lirke frem en

forståelig forklaring: “‘I don’t quite understand,’ she said, as politely as she could. ‘The Dormouse is asleep again,’ said the Hatter, and he poured a little hot tea upon his nose” (92).

De to siste uttalelsene fra Hatter baserer seg ikke på noen dialogisk relasjon til Alices uttalelser. Den siste uttalelsen fra Hatter skifter tema totalt. Her avsluttes replikkvekslingen om klokker mellom Alice og Hatter, ikke med at den ene har satt den andre logisk ”på plass”, men at nonsens har satt en stopper for dialogen. Hatters bemerkning oppleves som nonsens for Alice, i kraft av at den har: ”no meaning to it”, og likevel er “certainly English”. Dialogen kan videre betegnes som en anti-dialog. Dialogen har mistet relasjonen basert på en felles *logos* kunne gi mening for begge samtalepartnerne. Isteden er det tydelig at Hatter har tatt i bruk nonsens for å slippe unna Alices logiske irettesettelse, som hun tidligere har brukt på ham. Ved å si noe om Dormouse som har sovet, som er helt irrelevant for deres diskusjon, og så gjøre en handling som er upasselig i et teselskap – å helle te vann på nesen sin – markerer han uvilje til alt som har med felleskap, felles konvensjoner og felles kontekst å gjøre. Hatter har slik tatt kontrollen over dialogen. Alice tier, og Hatter starter så en ny replikkveksling ved å skifte tema. Hatter spør Alice om hun har gjettest gâten. Alice gir opp og spør etter svaret. ”I haven’t the slightest idea,” said the Hatter. ”Nor I,” said the March Hare” (93). Alice er oppgitt: ”I think you might do something better with the time,” she said, ”than waste it asking riddles with no answers” (93).

I den neste replikkvekslingen oppstår imidlertid en dialog hvor Alice blir innfôrt i den samme forståelse og kontekst som de andre dialogpartnerne: ”If you knew Time as well as I do,” said the Hatter, ”you wouldn’t talk about wasting *it*. It’s *him*” (93). Det viser seg at March Hare har kranglet med ”Time”, siden *han* ikke vil gjøre som Hatter vil, men alltid er klokken seks på ettermiddagen. Denne forklaringen fører til at Alice forstår mer av situasjonen rundt teselskapet:

”Is that the reason so many tea-things are put out here?” she asked. ”Yes, that’s it, said the Hatter with a sigh: ”it’s always teatime, and we’ve no time to wash the things between whiles.”

”Then you keep moving round, I suppose?” said Alice.

”Exactly so,” said the Hatter: ”as the things get used up.”

”But what happens when you come to the beginning again?” Alice ventured to ask.

”Suppose we change the subject,” the March Hare interrupted, yawning. ”I’m getting tired of this. I vote the young lady tell us a story.” (93)

Frem til avbrytelsen fra March Hare har Alice og Hatter en dialog, og en relasjon hvor begge er helt på linje med situasjonen, konteksten og relevansen av hva som sies. De deler *logos*, fordi Alice godtar premisset om at Tiden er en person som har kranglet med Hatter. Dette er

også forutsetningen for at dialogen kan fortsette, og at Alice forstår de videre premissene for hvorfor ting er som de er. Men hva er det som gjør at Alice godtar Hatters forståelse av tiden? Går vi litt tilbake i teksten Hatters forklaring på hva som skjedde "last March", blir et vers introdusert i teksten. Hatter forteller at han måtte synge en sang på en konsert til ære for Queen. Han gjengir sangen:

"Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!"³² (94)

Hatter stopper så sangen og spør Alice:

"You know the song, perhaps?"
"I've heard something like it," said Alice.
"It goes on, you know," the Hatter continued, "in this way –" (94)

Sangen fortsetter, men det viktigste har blitt sagt. Det er gjort klart at Alice gjenkjenner sangen. Som parodi på "Twinkle, twinkle, little star" har den mange likheter med originalsang. Bare ett ord er byttet ut i første verselinje. Og straks Alice har gjenkjent sangen, forsetter Hatter: "It goes on, *you know*" (min utheving). *You know* taler igjen for et forsøk på å etablere en felles viten, "du og jeg vet det samme". Denne gangen ser det ut til å fungere: Alice motsir aldri versets "feil" videre, men tolererer likheten som riktig nok. Dette kan være tilstrekkelig til å etablere en midlertidig *logos* som holder en dialog i gang, frem til avbrytelsen fra March Hare. Hatters forklaring på hvordan dronningens utsagn – "He's murdering time! Off with his head!" (94), som gjorde at han falt i unåde med Tiden – blir godtatt av Alice og hun lever seg inn i hans situasjon: "How dreadfully savage!" (94).³³ Fra denne replikkvekslingen er Hatter og Alice helt på linje med hverandres vikelighetsoppfatning.

March Hares avbrytelse har imidlertid ført til et skifte av dialogpartnere. Alices svar på oppfordringen om å fortelle en historie, "I'm afraid I don't know one" (95), får Hatter og March Hare til å vekke Dormouse. Dormouses historie, her gjengitt med fokus på replikkene, blir preget av Alices avbrytelser:

"Once upon a time there were three little sisters," the Dormouse began in a great hurry; "and their names were Elsie, Lacie and Tillie; and they lived at the bottom of a well –"
"What did they live on?" said Alice [...]

³² Sangen er en parodi på sangen "Twinkle, twinkle, little star". Irwin, *Wonderland*, 84, f.n.17.

³³ *Murdering time* kan være dronningens metafor for at verset var langtekkelig, eller at Hatter sang urytmisk.

"They lived on treacle," said the Dormouse [...]
 "They couldn't have done that, you know," Alice gently remarked; "they'd have been ill."
 "So they were," said the Dormouse; "very ill." [...]
 "But why did they live at the bottom of a well?"
 "Take some more tea," the March Hare said to Alice, very earnestly. (96)

Vi ser her at Alice og Dormouse har noe som likner mer på en dialog enn historien som Dormouse skulle fortelle. En intensjon om monolog utvikler seg til en dialog. March Hare avbryter også igjen med en høflighetsfrase, som virker fornærmende: "'I've had nothing yet,' Alice replied in an offended tone, 'so I can't take more'" (96). Dette logiske argument kan ikke Hatter holde seg unna: "'You mean you can't take less,' said the Hatter: 'it's very easy to take *more* than nothing'" (96). Alice finner ikke noe motargument til dette og uttaler: "Nobody asked *your* opinion" (96). Men Hatter svarer med et retorisk spørsmål: "Who's making personal remarks now?" (96). Denne replikkvekslingen likner en ordduell, hvor hvert initiativ blir møtt med et mot-initiativ. Hatter triumferer her uten bruk av nonsens. Han makter å sette Alices utsagn i en annen kontekst, fra hennes etiketterrelaterte utgangspunkt, til et logisk utgangspunkt. Til Alices forsøk på å ekskludere ham fra samtalen, bruker han et poeng fra tidligere i dialogen, da Alice også forsøkte å ekskludere ham fra samtalen. Han husker Alices utsagn: "You shouldn't make personal remarks" (91), og bruker det mot henne. Alice kan ikke motsi sitt eget argument, og hun tar tilflukt til March Hares initiativ til å forsyne seg med te, som var det som avbrøt dialogen med Dormouse: "Alice did not quite know what to say to this: so she helped herself to some tea [...]" (96).

Etter dette vendepunktet går dialogen dårlig for Alice. Hun er nødt til å bruke flere metoder for å få dialogen med Dormouse til å fortsette: å motsi, å insistere og å overse Hatter og March Hare som gjør alt for å spolere dialogen. Alice vurderer sine replikker, og gjør slik forsøk på å kontrollere eller opprettholde dialogen. Hun ender med å bli forvirret, taus og tvunget til å gå.

Alice gjenopptar dialogen med Dormouse ved å gjenta spørsmålet hun stilte før hun ble avbrutt. Dialogen fortsetter helt til neste avbrytelse:

"Why did they live at the bottom of a well?"
 "The Dormouse again took a minute or two to think about it, and then said, "It was a treacle-well."³⁴
 "There no such thing!" Alice was beginning very angrily, but the Hatter and the March Hare went "Sh! sh!" and the Dormouse sulkily remarked, "If you can't be civil, you'd better finish the story for yourself."

³⁴ For å forstå noe av meningen i denne replikkvekslingen, noterer Martin Gardner at det var en "treacle-well" i Binsey, nær Oxford, oppkalt etter sine helende egenskaper. "Treacle" betyr her en medisinsk sammenblanding. Irwin, *Wonderland*, 96, f.n. 20.

"No, please go on!" Alice said. "I won't interrupt again. I dare say there may be one."
 "One indeed!" said the Dormouse indignantly. However, he consented to go on. "And so these three little sisters – they were learning to draw, you know –"
 "What did they draw?" said Alice, quite forgetting her promise.
 "Treacle," said the Dormouse, *without considering at all this time*.
 "I want a clean cup," interrupted the Hatter; "let's all move one place on." (min utheving, 96)

Alice har i denne replikkvekslingen en annen relasjon til Dormouse enn i den første delen av Dormouses historie. Hun motsetter seg med en gang sannheten i Dormouses utsagn. Hatter og March Hare spiller her roller som Alices formynder, og setter premissene for hennes oppførsel. Hun må love ikke å avbryte historien, monologen, til Dormouse. Alice underkaster seg, og forandrer sin oppfatning slik at den passer til Dormouse: "I dare say there may be one" (96). Den andre gangen Dormouse avbrytes av Alice, reagerer ikke Dormouse, men forsetter historien, "without considering at all this time" (96), i dialog med Alice, slik som i den tidligere replikkvekslingen. Det skjer i replikkvekslingen en vending fra monolog til dialog. Men den nye vendingen, og den nye relasjonen mellom Alice og Dormouse, får ikke holde på lenge og blir raskt avbrutt av Hatter, som romsterer rundt på tebordet. Men Alice tar opp dialogen med Dormouse, i det siste utdraget av dialogen i teselskapet:

Alice did not wish to offend the Dormouse again, so she began very cautiously:
 "But I don't understand. Where did they draw the treacle from?"
 "You can draw water out of a water-well," said the Hatter; so I should think you could draw treacle out of a treacle-well – eh, stupid?"
 "But they were in the well," Alice said to the Dormouse, not choosing to notice this last remark.
 "Of course they were," said the Dormouse; "– well in."
 This answer so confused poor Alice, that she let the Dormouse go on for some time without interrupting it.
 "They were learning to draw," the Dormouse went on, yawning and rubbing its eyes, for it was getting very sleepy; "and they drew all manner of things – everything that begins with an M –"
 "Why with an M?" said Alice.
 "Why not?" said the March Hare.
 Alice was silent. (97)

Vi ser her at Alice vurderer sine egne replikker to ganger. Hun ønsker ikke å fornærme Dormouse en gang til ved å motsette seg hennes forståelse, eller *logos*, og tilpasser måten hun snakker på etter dette. Senere velger hun å overse Hatters fornærmelse når han kaller henne "stupid". Disse to trekkene er basert på Alices erfaring med hva som har avbrutt dialogen tidligere i teselskapet. Det er et nytt trekk, både å tilpasse seg til musens humør og å overse Hatter. Alice går slik inn i et felles rom, eller fellesskap med figurene, hvor hun tilpasser seg til hver enkelt av dem. Også når hun blir forvirret av Dormouses historie, lar hun ham

fortsette monologen. Dette tjener til å opprettholde monologen Dormouse fører, og kanskje å sikre en fremtidig dialog ham. Men Alice står nå i et dilemma: Skal hun la Dormouse fortsette en meningsløs monolog, eller skal hun, gjennom dialog, få mening ut av historien? Alice' siste replikk viser at hun fremdeles forsøker å forstå meningen. Men March Hares avfeinger gjør henne stille. Slik taper hun prosjektet eller forsøket sitt, både på å forstå meningen av historien og å opprettholde en dialog.

De neste replikkene viser tydelig hvordan nonsens oppstår i den tydelige mangelen av logos. Dialogen har blitt monologisk, noe som hindrer at Alices får mening ut av Dormouses ytringer. Dormouse fortsetter å snakke i søvne, og skifter tema til bokstaver som begynner på M, stimulert av Hatters klyp i siden. Monologen blir mer og mer meningsløs, helt til Dormouse uventet retter et spørsmål til Alice: "Did you ever see such a thing as a drawing of a muchness?" (97). Dette spørsmålet er meningsløst, og Alice blir svar skyldig: "Really, now you ask me," said Alice, very much confused, "I don't think –" (97). Alice avbrytes i tillegg av Hatter: "Then you shouldn't talk" (97). Dette markerer enden på dialogen, og Alice reiser seg og går i avsky og sinne. Hun trøster seg i samtale med seg selv: "'At any rate I'll never go *there* again!" said Alice as she picked her way through the wood. 'It's the stupidest tea-party I ever was at in all my life!'" (98).

Alices prosjekt i dialogen

Denne dialogen viser mange ting, men fremfor alt fremstår den som en dragkamp mellom Alice og duoen March Hare og Hatter, som har hver sine metoder for å motarbeide Alices prosjekt. Alices prosjekt er ikke eksplisitt uttalt i teksten. Hun går ikke inn i teselskapet med noe bestemt prosjekt, utenom tanken; "Come, we shall have some fun now!" (91). "Fun" forbinder Alice i dette tilfellet med å løse gåter. Prosjektet kommer best til syne når hun møter motstand fra de andre dialogdeltakerne. Alices prosjekt blir tydeligere utover dialogen, og synes å ha noe med dialogen selv å gjøre. For det første viser hun en vilje til å opprettholde samtalen som *dialogisk*. Dette gjør hun med gjentatte forsøk på å etablere et felles rom og forsøk på en felles oppfatning av ordenes betydning i en kontekst. Det kan også kalles et forsøk på å finne dialogpartnerens felles *logos*, altså en kunnskap som binder dialogpartnerne sammen til det samme samtaleunivers. Hvorfor taper Alice? March Hares og Hatter har effektive metoder til å styre dialogen slik de vil: March Hares avbrytelser og Hatters nye temaer. March Hare avbryter replikkvekslingen som har utviklet seg til å bli en meningsfull dialog. Hatter introduserer nye temaer for å beskytte seg mot motsigelser. Ivrigheten etter å få Dormouse til å fortelle en historie kan tyde på at March Hare og Hatter ikke ønsker dialog.

Historiefortelling er monologisk. March Hare har slik *monologistiske* hensikter, og hans måte å føre en dialog på er ikke bare monologisk, men motarbeidende mot dialogen, og dermed anti-dialogisk. Hatter og Alice derimot, oppnår i replikkvekslingen en dialogisk relasjon. Denne relasjonen virker å ha sammenheng med at Alice og Hatter finner en felles *you know* i verset ”Twinkle, twinkle, little bat”. Hatter er ellers opptatt av å forsøke å duellere med Alice, og dialogmetoden hans er ofte eristisk. Når han ikke lykkes med å slå Alice med et logisk argument eller motargument, tyr han imidlertid til nonsens og motarbeider slik Alice’ streben etter en *logisk* dialog. Hatter benytter seg også av temaskifte hver gang Alice setter ham på plass.

Dormouse har en sentral rolle i dialogen. Han er pasifisert til et stadium mellom søvn og våkenhet. Dormouse brukes som selve tauet i drakampen mellom Alice, March Hare og Hatter. Alice bruker Dormouse til å opprettholde dialogen, March Hare og Hatter forsøker å bruke ham til å opprettholde en monolog. Selv synes Dormouses intensjoner å være fraværende. Hans ytringer fremstår i dialogen som nonsens, og dialogen blir monologisk og til tider meningsløs idet ytringene ikke relateres til mottakerne gjennom en felles *logos*. Men Dormouses søvnige tilstand, og hans passivitet, gir ikke legitimasjon for å tolke hans meningsløse ytringer som intensjonell nonsens. ”A mad tea-party” representerer altså tre ulike intensjoner eller retoriske strategier: March Hares anti-dialoger, Hatters (midlertidige) dialoger og Dormouses monologiske dialoger og monologer.³⁵ Måten figurene i teeskapet fører dialog på, kan tolkes som en aktiv søken etter en *form for dialog*, som gagner deres hensikter på best mulig måte. March Hares ”madness” virker her langt fra tilfeldig. Snarere virker ”madness” å være forbundet til en plan om påvirking eller overtalelse, og makt.

4. Maktkamp og duell. Alice tar kontroll

I samtaleanalyse brukes ordet ”dialog” om samhandlingsprosessene mellom samtalepartnerne. En replikk kan ifølge Per Linell være dialogisk i tre henseender: Dialogen får sin mening ut fra replikkvekslinger. En ytring bør være en respons på en forutgående replikk og ha et initiativ som fremkaller respons. Den andre måten en replikk er dialogisk på, er som en del av deltakernes samspill. Taleren kan ikke alene bestemme meningen av sin ytring, men er avhengig av samtalepartnerens forståelse. Den tredje dialogiske relasjonen er mellom ytringen

³⁵ I kapittel 3 vil monologen, det monologiske og det monologistiske utdypes og settes inn i en dialogisk kommunikasjonsmodell med ytring og relasjon.

og (situasjons)konteksten. Ytringen er forbundet med situasjonen dialogdeltakerne befinner seg i. Samtidig skaper også ytringen situasjonen, ved å sette ord på den, opprettholde den eller forandre den (Linell 1998: 92–96).

Alle disse tre elementene ved dialogisk replikkveksling brytes i *Wonderlands* replikkvekslinger. I analysen fremstår et mønster, en orden som gjentar seg, for å styre dialogen/replikkvekslingen til en monologisk og mot-relasjonell replikkveksling: en anti-dialog. De tre kravene til dialog brytes. I replikkvekslingen er ytringen ofte ikke en respons på en foregående replikk, eller tar initiativ til en respons. Dette skjer når figurene umotivert bytter tema for dialogen, eller bruker andre virkemidler for å stoppe Alice, som for eksempel utsagn av typen ”chop off her head!”, ”off with her head”, og ”then you shouldn’t speak”. I den andre typen dialogisk relasjon, som går på samtalepartnerens felles forståelse for at ytringen skal få mening, ligger mye av det som i Wonderland arter seg som en duell og anti-dialog. Figurene holder på sin egen mening i sine ytringer, og lager egne meninger ut fra motpartens ytringer. Den tredje typen relasjon, den mellom ytringen og situasjonen, beholdes i større grad i dialogene i *Alice’s Adventures in Wonderland*. Dette er fordi ytringen i høy grad skaper situasjonen, og ikke omvendt. Dialogene utgjør en stor del av handlingsplanet, og her skapes også de vanskelige situasjonene i Wonderland. Men bak dialogene ligger likevel en situasjon, eller en intensjon hos figurene, som må bygge på et syn på språk som rent maktmiddel, og ikke dialogisk, eller middel til erkjennelse og kunnskap om verden. Med nonsens så eksplisitt til stede i språket, som et våpen mot selvstendig tenkning, gjøres dialog til en trussel. Den neste dialogen, hvor Alice møter Queen, og Duchess for andre gang, viser for alvor hvordan nonsens blir en sentral del av en anti-dialogisk samtale. Alice bruker også nye metoder for å forsvare seg mot nonsens, i dialog og i duell.

Makt og nonsens: Alice vinner over Queen

Det blir et vendepunkt for Alice når hun forstår at argumenter uten logisk begrunnelse kan brukes av samtalende til å skaffe seg makt i dialogen, men at makt basert på nonsens ikke er reelt og heller ikke må respekteres. Da tar dialogene form av virkelige dueller. Tenker vi tilbake til Alices konklusjoner da hun møtte Footman, ”he’s perfectly idiotic!” (81), kan være grunn til å kalle møtet med Footman for et slikt vendepunkt. Men med tanke på de følgende dialogene vil jeg heller kalle møtet en oppvarming til det virkelige vendepunkt i Alices dialogiske dueller. Alice konkluderer riktignok med at Footmans tull kan ignoreres, men dette er noe hun sier til seg selv, slik at hun selv kan gå inn døren. I samtalen med Wonderlands onde dronning, Queen, får Alice et gjennombrudd når hun står ansikt til ansikt med

dronningen som inspiserer kortstokkgartnerne i Wonderland. I denne dialogen demonstreres maktkampen på en særdeles direkte måte. Ved deres første møte spør Queen: "What is your name, child?" (70). Queen gjør altså Alice oppmerksom på at hun er et barn. Etter at Alice har sagt navnet sitt, spør Queen hvem gartnerne er. Teksten er som følger:

"How should *I* know?" said Alice, surprised at her own courage. "It's no business of *mine*." The Queen turned crimson with fury, and after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed, "Off with her head! Off –"
"Nonsense!" said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent. (70)

Dronningens kommandoer i imperativ er de mest kraftfulle i Wonderlands dialoger.

Henrettelse ved halshugging uten logisk grunn representerer den ultimale konsekvens av Wonderlands nonsens. Dette er i det hele tatt en dramatisk konversasjon. Teksten viser en aktiv Alice som snakker høyt, bestemt og som går vinnende ut av duellen. Queen blir brakt til taushet. Dette er en stort steg for Alice. Det er ikke første gangen hun konkluderer med at en samtalepartner snakker nonsens, men det er første gangen hun har mot til å si det rett ut, og til og med til Queen, skikkelsen alle figurene i Wonderland frykter. Det viser seg også at dødsdommene aldri har blitt satt i verk – makten ligger kun i språket hennes. Alice vinner ved å slå gjennom med sin egen oppfatning av hva som er virkelig og sant. Alice har forstått at makt basert på nonsens er ikke reell makt.

Duchess i allianse og anti-dialog

Når nonsens er avslørt som et maktmiddel, blir Alices neste utfordring å holde styr på sin egen forståelse av hva som er nonsens og hva som ikke er det. En langt mer utspekulert dialogisk duell oppstår i Alices andre dialog med Wonderlands eneste hertuginne, Duchess. Første gang Alice møter Duchess, befinner hun seg på kjøkkenet innenfor døren som Footman bevoktet. Ved deres første møte er Duchess likegyldig til hvem Alice er og hva hun heter. Hun konkluderer raskt med hva hun mener om Alice: "'You don't know much,' said the Duchess; 'and that's a fact'" (52). Neste gang Alice møter hertuginnen, får hun en annen velkomst: "You can't think how glad I am to see you again, you dear old thing!" (78). Det var neppe all pepperen på kjøkkenet som fikk hertuginnen til å være i så dårlig humør ved første møte, slik Alice tror. Duchess har forandret holdning til Alice av helt andre grunner. Duchess var nemlig dødsdømt av Queen, men Alices forslag om å hente henne til et cricketspill redder hertuginnen fra halshugging. Fra å være et barn uten betydning er hun plutselig en ledende aktør i et høyt politisk spill. Alice oppfatter ikke alvorret i situasjonen. I denne sammenhengen

kan Alice sies å være en slags ”naturalist”, som er blind for de sosiale relasjonene og språkets betydning. Hun har tidligere avfeid dronningens dødsdommer som nonsens, og grubler heller videre over hvilke matvarer som gjør folk i hvilket humør. Men Alices tankestillhet går ikke ubemerket hen hos hennes nye alliansepartner:

”You’re thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk. I can’t tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit.’
‘Perhaps it hasn’t one’, Alices ventured to remark.
‘Tut, tut, child!’ said the Duchess. ‘Everything’s got a moral, if only you can find it.’” (78)

Her blir det tydelig at Duchess prøver å vinne fram med sitt syn på verden. Da Alice protesterer, hysjer hun henne ned og gir Alice status som et barn. Duchess’ neste strategi er å være enig med Alice, slik at moralen som trekkes ut til slutt aksepteres av Alice. Dialogen blir en pervers utgave av en sokratisk dialog. Alice forsøker å komme på hva sennep er laget av, og Duchess forsøker å trekke en konklusjon ut av det hele:

”It’s a mineral, I *think*,” said Alice.
”Of course it is,” said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; “there’s a large mustard-mine near here. And the moral of that is – ”The more there is of mine, the less there is of yours.”
”Oh, I know!” exclaimed Alice, who had not attended to this last remark. ”It’s a vegetable. It doesn’t look like one, but it is.”
”I quite agree with you,” said the Duchess; ”and the moral of that is – ”Be what you would seem to be”. (80)

Duchess’ strategi, å finne moral i alt, gir henne en rolle som en slags formynder med innflytelse og autoritet over Alice. Hun satser på at Alice ikke vil henge seg opp i hennes meningsløse konklusjoner, men kun bli forvirret – og enig. Strategien fungerer likevel ikke, fordi Alice strever med å forstå før hun sier seg enig, og hun får ikke med seg alt Duchess sier. Alice blir etter hvert likevel usikker. Så snart hun tar en ny tenkepause, er Duchess rask med å avbryte:

”Thinking again?” the Duchess asked with another dig of her sharp little chin.
”I’ve a right to think,” said Alice sharply, for she was beginning to feel a little worried.
”Just about as much right,” said the Duchess, ”as pigs have to fly, and the m—” (81)

Akkurat i det Duchess for alvor skal til å undergrave Alices logikk og hennes rett til å tenke selv, avbrytes hun av Queen og jages bort. Nonsens som maktmiddel er avverget, men denne gangen klarte ikke Alice seg like bra i dialog med den utpekulerte hertuginnen. Dialogen

viser at den bedrede maktposisjonen til Alice ikke gjør det enklere for henne å føre dialoger – tvert imot.

Queens avsløring: Språklige ytringer som *fancy*

Queen leder Alice an til å møte Mock Turtle. Alice vet ikke hva Mock-Turtle er og får forklart at, "It's the thing Mock-Turtle Soup is made from" (112).³⁶ Queen forsøker å besvare Alices spørsmål, men kan ikke gi noen tilfredsstillende forklaring. I stedet for å avbryte samtalen eller skifte tema, gir hun opp sin status som allvitende og prioriterer at Alice skal få et svar på spørsmålet hun stilte: "'Come on, then,' said the Queen, 'and he shall tell you his history'" (113). Da Queen leder Alice i møte med Mock-Turtle, har hun en ny, mildere tone ovenfor Alice. Alices posisjon synes forandret, også i forhold til dronningen. En liten detalj er også verdt å merke seg. Idet Alice og Queen "walked off together"(113), hører Alice kongen si følgende til de andre som står igjen fra croquet- spillet, med en henrettelsesordre over seg: "You are all pardoned" (113). Alice er lettet: "for she had felt quite unhappy at the number of executions the Queen had ordered" (113). Her får Alice et håndfast bevis på at dronningens henrettelsesordre ikke blir satt ut i livet. Queens ordre synes i dette lyset å være betinget med hennes temperament. Er det slik at hun ikke mener det hun sier? Er alvoret, det vil si makten og den reelle trusselen som ligger i utsigelsen hennes, og ytringen hennes to forskjellige ting? Dette synes å være gjennomgående for tilværelsen i Wonderland. Allerede fra Alices fall ned kaninhullet og hennes indre dialoger, viste problemet seg, en uoverensstemmelse mellom det hun mener å si (intensjon) og det hun sier (handling). I dronningens tilfelle kan det hende at intensjon og handling samsvarer, hun snur riktignok tilbake til croquetsspillet med ordene: "I must go back and see after some executions I have ordered" (113). Men konsekvensen uteblir. Handlingen (utsigelsen) blir ikke videreført. Dette indikerer at det Queen sier ikke blir realitet, altså blir makten hennes gjennom språklige virkemidler ikke er reell.

Denne språkbruken kan også karakteriseres som performativer. Språkfilosof J.L. Austin bruker denne termen om ytringer som ikke har troverdighet.³⁷ Austin definerer performative slik: "The name ["performative"] is derived, of course, from "perform", the usual verb with the noun "action"; it indicates that the issuing of the utterance is the performance of an action – it is not usually thought of as just saying something" (Austin 1976: 7). Max Black utleder en videre definisjon av performativer hvor han spesifiserer med

³⁶ I zoologiske termer betyr *green turtle* "suppeskilpadde"

³⁷ Austin definerer "ytring" som en setning, eller også uttrykk, sammen med omstendighetene rundt spesifikk ordbruk, eller "used in a given setting". J.L. Austin, *How to do things with words*, 2. utg (Oxford: Oxford University press, 1976), 6. (f.n. 2)

at "action" må bety "doing something other than saying something *true or false*" (min utheving), siden et utsagn ikke kan taes for gitt for å ha "truth-value" (Black 1969: 403). Black forklarer performativ: "An utterance is said to be performative, when used in a specified circumstances, if and only if its being so used counts as a case of the speaker's doing something other than, or something more than, saying something true or false" (Black 1969: 404). Å si at man skal gjøre noe, er altså ikke det samme som å gjøre det. I tilfellet med Queen, kan ifølge denne definisjonen, hennes ytring derfor kalles performativ. Queens ytring, om sin handling, om den er sannferdig eller ikke, stemmer ikke overens med hennes handlinger.³⁸

Hennes språkbruk er separert fra konsekvens, situasjonskontekst og relasjonene til andre språkbrukere.³⁹ Queens irreelle makt vises enda tydeligere som et allment faktum i Wonderland, når hun forlater Alice foran et vesen som kalles Gryphon, et mytisk bastardvesen som er krysning av ørn og løve.⁴⁰ "'What fun!' said the Gryphon, half to itself, half to Alice" (113). Alice får med seg denne halve henvendelsen og spør hva som er så morsomt. Gryphon svarer: "'Why, *she*,' said the Gryphon. 'It's all her fancy, that: they never execute nobody, you know'" (114). Substantivet *fancy*, betyr fantasi, innbildning, forestilling, drøm og også lyst. Dette indikerer at den individuelle forestillingen styrer ytringens relevans. *You know* indikerer at dronningens *fancy* er allmenn kunnskap, *doxa*, i Wonderland. Gryphon legger til et "Come on!" (114), og tar Alice med til Mock Turtle. Dialogen som følger er den lengste av alle dialogene i *Alice's Adventures in Wonderland*.

5. Tilbake til dialog. Gjentakelsens paradoksale *logos*

Mock Turtle er et parodisk dyr og Gryphon er et mytisk dyr. Begge figurene er fiksjoner. Den ene er det mytiske dyret Gryphon. Den andre er Mock Turtle, altså ikke en skilpadde, men en liksom-skilpadde eller skilpadde-erstatning. Det første Alice får vite om Mock Turtle er at hans følelser og handlinger også er "på liksom". Mock Turtle sitter og gråter på en sten. Alice

³⁸ L.W. Forguson kritiserer Blacks definisjon av performativer som setter denne typen ytring i en annen klasse enn alle andre ytringer. Opprinnelig skulle performativer skilles fra påståelige uttalelser, men han påpeker at "all utterances have their 'performative' role to play in discourse: simple assertions as well as promises and requests". L.W. Forguson, "In pursuit of performatives", i *Symposium on J.L. Austin*, 412–419, red. av K.T. Fann (New York: Humanities Press, 1969), 413.

³⁹ Dette motstrider selve fundamentet i Bakhtins dialogisme, hvor språket studeres som et fenomen med språkbrukerne i relasjon med hverandre, og ikke som Saussures overlegne språkssystem og individuelle språkbruker.

⁴⁰ Gryphon, vanligvis "griff", kjenner man også som den greske sfinxen, som stilte gåter til forbipasserende på en bro og stupte i avgrunnen når Odyssevs klarte å svare på gåten hans.

spør hvorfor, men Gryphon svarer: "It's all his fancy, that: he hasn't got no sorrow, you know. Come on!" (114). Utsigelsen er veldig lik den han kommer med i forbindelse med Queen. Gryphon gjentar utgangspunktet "it's all his/her fancy", kommer med en negering som avslører samtaleobjektet, i dette tilfellet Mock Turtle, og etterfølger med "you know", og "come on", som begge oppfordrer til etterfølgelse. "You know" oppfordrer Alice til å slutte seg til hans utsagn, mens den bydende verbformen "come on" oppfordrer henne til å slutte seg til hans veivalg eller bevegelsesretning, og peker fremover mot et (fysisk) samarbeid. Samarbeid er et viktig stikkord i denne replikkvekslingen, og peker mot det samarbeidet som utspiller seg i dialogen mellom Alice, Gryphon og Mock Turtle. Her får relasjonen mellom de samtalende en helt ny karakter enn i de tidligere dialogene i Wonderland.

Dialog med Mock Turtle og Gryphon: samarbeid uten logos

Gryphon introduserer Alice: "'This here young lady,' said the Gryphon, 'she wants for to know your history, she do'" (114). Mock Turtle går med på å fortelle om seg selv, men på én betingelse: "[...] sit down, [...] and don't speak a word till I've finished" (114). Denne betingelsen om å sette seg og være stille, reduserer Alice og Gryphon til passive tilhørere. Mock Turtles monolog blir en tålmodighetsprøve for Alice. "Once [...] I was a real Turtle" etterfølges av en lang pause fra Mock Turtle. Alice vil reise seg og gå, men blir igjen: "[...] she could not help thinking there *must* be more to come, so she sat still and said nothing" (114). Mock Turtles historie følger et mønster som likner de andre historiene som skal fortelles i Wonderland; avbrytelse fra Alice og oppfølgende irettesettelse:

"When we were little [...] we went to school in the sea. The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise –"

"Why did you call him Tortoise,⁴¹ if he wasn't one?" Alice asked.

"We called him Tortoise because he taught us," said the Mock Turtle angrily: "really you are very dull!"

"You ought to be ashamed of yourself for asking such a simple question," added the Gryphon; and then they both sat silent and looked at poor Alice, who felt ready to sink into the earth. (115)

I denne replikkvekslingen inntar Gryphon rollen som Alices formynder. Hun føyer seg inn under ham og skammer seg slik han krever. Alice straffes ved at begge sitter *uten å si noe* og ser på henne; dialogen er stoppet. Gryphon gir så ordet videre til Mock Turtle: "Drive on, old fellow!" (115). I den neste replikkvekslingen gjentar mønsteret seg. Mock Turtle begynner:

⁴¹ *Tortoise* betyr skilpadde, mens *Turtle* betyr havskilpadde. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 1995, 5 bd., s.v. "Tortoise" og "Turtle".

”Yes, we went to school in the sea, though you mayn’t believe it –”
”I never said I didn’t!” interrupted Alice.
”You did,” said the Mock Turtle.
”Hold your tounge!” added the Gryphon, before Alice could speak again. (116)

Mock Turtle har rett i at Alice nettopp sa, ”I didn’t”, selv om han dekontekstualiserer utsagnet. Men hva Alice kunne ha argumentert med videre, forblir ukjent, fordi Gryphon igjen avbryter dialogen. Gryphons rolle i dialogen kan her minne om rollen Hatter og March Hare spiller da Dormouse skal fortelle en historie. Beskyttelsen av monologen, som ikke skal avbrytes, synes å ha prioritet foran det å føre en samtale. I stedet er enetalen et ideal. Men Gryphons rolle forandres i denne dialogen, og de tre får likevel en lang dialog om Mock Turtles skolegang. Gryphons ideal om enetale synes å forandre seg i løpet av dialogen mellom Mock Turtle og Alice. Deler av dialogen illustrerer dette, fra da Mock Turtle ramser opp fagene han har hatt på skolen, inkludert ”Uglification”: ”I never heard of ’Uglification’, Alice ventured to say. ’What is it?’” (116). Reaksjonen til Gryphon lar ikke vente på seg: ”The Gryphon lifted up both its paws in surprise. ’What! Never heard of uglifying!’ it exclaimed. ’You know what to beautify is, I suppose?’” (166). Dette svarer Alice bekreftende på: ”Well, then,’ the Gryphon went on, ’if you don’t know what to uglify is, you must be a simpleton’” (116). Selv om Gryphon her fornærmer Alice ved å kalle henne *simpleton*, eller som refererer til en ”enkel person”, forsøker han ikke å stoppe henne eller dialogen hun fører med Mock Turtle. Dette skiller ham fra Hatter, som konkluderte med at hun burde holde munn: ”Then you shouldn’t talk” (97). Gryphons avbrytelse er ikke uten konsekvens. Alice skifter tema: ”she did not feel encouraged to ask any more questions about it” (117). Neste gang Gryphon kommer inn i dialogen, er det knyttet til temaet skolegang, og ikke betingelsene for hvordan samtalen skal foregå. Alice, Gryphon og Mock Turtle inngår i en kontellasjon hvor de er på samme nivå, både når det gjelder tematikk, betingelser og maktposisjon i dialogen:

[...] the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: he taught us Drawling, Stretching and Fainting in Coils.”
”What was *that* like” said Alice.
”Well, I can’t show it you myself,” the Mock Turtle sad: “I’m too stiff. And the Gryphon never learnt it.”
”Hadh’t the time,” said the Gryphon: ”I went to the Classical master, though. He was an old crab, *he* was.”

"I've never went to him," the Mock Turtle said with a sigh: "he taught Laughing and Grief,⁴² they used to say."

"So he did, so he did," said the Gryphon, sighing in his turn; and both creatures hid their faces in their paws. (117)

Dialogen har kulminert i en litt uforståelig sorgreaksjon fra begge figurene, og de går inn i sin egen verden. Alice skifter tema "in a hurry" (117). Det neste temaet i dialogen handler om antall timer på skolen. Alice spør: "And how many hours a day did you do lessons?" (117). I replikkvekslingen som følger, fyller Gryphon rollen som Mock Turtles redningsmann, da Alice påpeker en logisk brist i fortellingen hans: "'Ten hours the first dag,' said the Mock Turtle; 'nine the next, and so on'" (117). Alice er forundret: "What a curious plan!" exclaimed Alice (117). Gryphon stepper inn: "'That's the reason they're called lessons,' the Gryphon remarked: 'because they lessen from day to day'" (117). Alice tenker en stund på dette, før hun ivrig spør: "Then the eleventh day must have been a holiday?" (117). Dette bekrefter Mock Turtle. Men når Alice spør om den tolvte dagen: "how did you manage on the twelfth?"(117), avbryter Gryphon, "in a very decided tone: 'That's enough about lessons'" (117). Igjen gir han det ledende ordet til Mock Turtle: "Tell her something about the games now" (117).

Det som kanskje er mest bemerkelsesverdig i replikkvekslingene i denne dialogen er hvordan Gryphon og Mock Turtle nærmest blir ett. Denne tendensen forsterkes videre i dialogen, som fortsetter i kapittel 10, "The Lobster Quadrille". Mock-Turtle og Gryphon fullfører hverandres setninger når de skal forklare hva leken eller dansen går ut på:

"Why," said the Gryphon, "you first form into a line along the seashore –"

"Two lines!" cried the Mock Turtle. "Seals, turtles, and so on; then, when you've cleared the jellyfish out of the way –"

That generally takes some time," interrupted the Gryphon.

" – you advance twice –"

"Each with a lobster as a partner!" cried the Gryphon (119).

Forklaringen fortsetter slik til hele dansen er forklart. Mock Turtle og Gryphon bestemmer seg for å vise dansen til Alice. Gryphon har glemte ordene og gir ordet til Mock-Turtle. Mock Turtle begynner på sangen: "'Will you walk a little faster?' said a whiting to a snail"⁴³ (120).

⁴² Uttrykket "the old crab" og "the Classical master", kan referere til faren til Charles Dogdsons venninne Alice Liddell, som var en kjent klassisk filolog, og kjent for sitt bidrag i Liddell & Scott, *Greek English Lexicon*. At han lærte bort "laughing" og "grief" refererer til de kjente greske ansiktsmaskene som symbolisert teateret, komedie og tragedie. Irwin, *Wonderland*, 117, f.n. 29.

⁴³ "Will you walk a little faster ... join the dance?" er en parodi på "Will you walk into my parlour" said a spider to the fly", et dikt av Mary Howitt. Irwin, *Wonderland*, 120, f.n. 30.

Sangen består av tre vers. Disse tre versene gir de tre dialogpartnerne et felles meningsfelt som de kan snakke om. De kan føre en dialog og holde den gående. De har et tema og har skapt en felles referanseramme, og en egen virkelighet i sangen: ”If I’d been the whiting,” said Alice, whose thoughts were still running on the song, ’I’d have said to the porpoise, ’Keep back, please; we don’t want *you* with us!’” (122). ”Whiting”, på norsk, ”hvitting”, blir dialogens store tema. Fiskens egenskaper forhandles frem i dialogen, og blir til ved Alices, Mock Turtles og Gryphons samlende beskrivelser og meninger – et samarbeid. Men det skjer ikke uten at Alice innordner seg Mock Turtles og Gryphons *logos*:

”[...] you’ve seen them, of course?”

”Yes,” said Alice, ”I’ve seen them at dinn –” she checked herself hastily.

”I don’t know where Dinn may be,” said the Mock Turtle, ”but if you’ve seen them so often, of course you know what they’re like.”

”I believe so,” Alice replied thoughtfully. ”They have their tails in their mouths – and they’re all over crumbs.”

”You’re wrong about the crumbs,” said the Mock Turtle: ”crumbs would all wash off in the sea. But they have their tails in their mounths; and the reason is –” here the Mock Turtle yawned and shut his eyes. ”Tell her about the reason and all that,” he said to the Gryphon.

(121)

Er dette en dialogisk samtale? Replikkvekslingene har respons og initiativkarakter, deltakernes samspill i dialogen fungerer slik at nye meninger kommer ut av ytringene, og situasjonskonteksten er sentrert rundt et stabilt tema: Fiskens egenskaper. Det er verre med ordene som settes opp i gale kontekster og fører til noe som virker som misforståelser. Dette hindrer ikke dialogen, fordi samtaletemaet ikke har noen relasjon til en ytre virkelighet, men kun eksisterer isolert innen dialogens virkelighetsrammer. Misforståelsene leder isteden dialogen videre. Relasjonen er ingen mot-relasjon, og dialogen er ikke anti-dialogisk, men tvert imot dialogisk i sin ytterste forstand, for dialogen går foran virkeligheten, egen tenkning og logikk. Samarbeidet er *alt* for ytringenes mening. Med andre ord kan det virke som om ingen av dialogpartnerne vet noe håndfast om fiskens egenskaper, men at de tre finner opp ”fakta” etter hvert som de responderer på hverandres utsagn: Dialogen har nå kommet til et punkt hvor Mock Turtle er enig i at fisken har halen i munnen, uten at han forstår hva Alice mener med det. Dette viser at det nå er Alice som legger premissene i dialogen, og at hun har en mye større bevissthet om at dialogiske relasjoner kan konstituere meningsdannelse. Alice forestiller seg fisken på middagsbordet i en kjent positur, klar til servering. Men Mock Turtle, som ikke har hennes begrunnelse for utsagnet klart for seg, er nødt til å finne på en egen begrunnelse med den samme konklusjonen, noe han overlater til Gryphon, som hele tiden har styrt dialogen videre når Mock Turtle avsløres som en oppfinner, og ikke en ærlig

historieforteller. Når Gryphon skal forklare videre, refererer han til det håndfaste utgangspunktet for dialogens tema, verset: "That they would go with the lobsers to the dance. So they go thrown out to sea. So they had to fall a long way. So they got their tails fast in their mouths. So they couldn't get them out again. That's all" (121).

Vi ser i replikkvekslingene at verset har fått en sentral rolle som en konstruert orden, eller *logos* for samtalepartnerne. Dette pågår helt til Alice fornærmer Mock Turtle, som i den videre diskusjonen sier: "With what purpose?" (122) Alice svarer: "[...] don't you mean 'purpose'?" (122). Alice' irettesettelse fører til et defensivt svar: "'I mean what I say,' the Mock Turtle replied in an offended tone" (122). Vi husker fra tidligere March Hares replikk til Alice i "A mad tea-party": "Then you should say what you mean" (91). Ikke å mene det man sier, er i Wonderland noe svært alvorlig. Slik er Mock Turtle på tynn is når han gir uttrykk for å ha en historie som ikke refererer til virkeligheten. Dette forklarer også hans fornærmede tone da Alice påpeker en feil i utsagnet hans. Her stepper igjen Gryphon inn med et nytt tema: "Come, let's hear some of *your* adventures" (122). Gryphon vender slik oppmerksomheten mot Alice, og situasjonen endrer seg til å sette Alice og hennes språkbruk i sentrum.

Alice forteller om sine eventyr. Hun tilbyr seg å forklare hvorfor hun var en annen person i går, men de vil ikke høre forklaringen: "'No, no! The adventures first,' said the Gryphon in an impatient tone; 'explanations take such a dreadful time'" (123). Alice reagerer med engstelse på den nye situasjonen rundt dialogen: "She was a little nervous about it just at first, the two creatures got so close to her, one on each side, and opened their eyes and mouths so *very* wide, but she gained courage as she went on" (123). Dette viser at figurene bokstavelig talt åpner seg for det Alice har å si. De lytter, nesten spiser Alices ord. Dette er interessant i forhold til de andre samtalene Alice har, hvor figurene oppfører seg helt omvendt, og er redde for å gå i dialog og bli påvirket av det den andre part sier. Her er relasjonen ført til den andre ytterkanten. Men denne relasjonen endrer seg dramatisk. Alices historie fortsetter uforstyrret helt til hun forteller om Caterpillar og at reglen hun fremsa ble feil. Dette reagerer Mock Turtle og Gryphon slik på:

Her listeners were perfectly quiet till she got to the part about her repeating "You are old, Father William" to the Caterpillar, and the words all coming different, and then the Mock Turtle drew a long breath, and said, "That's *very curious*."

"It's all about as *curious* as it can be," said the Gryphon. "It all came different!" the Mock Turtle *repeated thoughtfully*. "I should like to hear her *repeat* something now. Tell her to begin." He looked at the Gryphon as if he thought it had some *authority* over Alice. (mine uthevinger, 123)

Denne passasjen har flere trekk som er interessante i forhold til den dialogiske relasjonen. For det første, Mock Turtles og Gryphons uttrykk "curious". Dette uttrykket er gjentatte ganger brukt av Alice når hun er forundret over noe som hun ikke kan forklare. Slik speiles Mock Turtle og Gryphon i Alice, når de bruker det samme uttrykket for forundring som hun gjør. Dette minsker deres posisjon som selvstendige vesener, og gir også inntrykk av repetisjon, det vil si at de tar opp i seg Alices ord og gjør den til sine egne. Riktignok tar de *ikke* opp Alices ukorrekte komparativform; "curiouser and curiouser". Men Alice bruker denne formen både riktig og galt, når hun står ovenfor noe uventet og ofte skummelt. For det andre blir ordet "repeat" brukt gjentatte ganger. Mock Turtle repeterer det Alice sier samtidig som han er tankefull. I tankene sine *repeterer* han. Slik blir tankeprosess nærmest det samme som å repeterer, å gjenta andres ord. Det tredje ordet, "authority", betegner en forsvarsposisjon som Mock Turtle inntar når han bestemmer seg for å teste Alice og versene videre. Ved å innta en autoritativ posisjon, noe som innebærer en forandring fra deres tidligere åpne, nærmest gapende og alt-slukende posisjon, tar de et steg i retning av en anti-dialogisk holdning.

Gryphon beordrer Alice må fremsi en annen regle: "Stand up and repeat 'Tis the voice of the sluggard'"⁴⁴ (123). Også denne reglen blir feil, når Alice blander inn ord fra reglen *Lobster Quadrille*. "Well, I never heard it before," said the Mock Turtle; "but it sounds uncommon nonsense" (124). Alice må fremsi en annen regle, men også den erklærer figurene som nonsens: "What is the use of repeating all that stuff," the Mock Turtle interrupted, "if you don't explain it as you go on? It's by far the most confusing thing I ever heard!" (125). Og konsekvensen av dette kommer i neste setning: "Yes, I think you'd better leave off," said the Gryphon: and Alice was only too glad to do so" (125).

Hva er det som går galt når versene blir feil? Flere ganger får Alice sjansen til å si en regle som er "riktig", det vil si som *ikke* er meningsløs. Mock Turtles kommentar, "I never heard it before, but it sounds uncommon nonsense", viser at selv om han aldri har hørt reglen før, er den likevel usedvanlig meningsløs. Betyr dette at hvis han hadde hørt den før, så ville den gitt mer mening? Den er uetablert i deres kontekst, introduseres for første gang, og gir ikke mer eller mindre mening enn Gryphon og Mock Turtles egne vers. Det virker som om det er et poeng i nettopp dette. Versene er det ene området hvor Alice ikke klarer å vinne frem med fornuft og egen ervervet kunnskap og erkjennelse. Versene er fantasi, og er avhengig av alles tro for å bli akseptert som "riktig". Men det er ikke rom for *ny* fantasi i dette tilfellet.

⁴⁴ Verset er en parodi på et dikt kalt "The Sluggard" by Isaac Watts. Irwin, *Wonderland*, 123, f.n. 3.

Nyskapning av vers blir ikke akseptert i Wonderland. Verset "Tis the voice of the sluggard" som Gryphon ber Alice repetere, er ett av flere allerede etablerte vers i Gryphons og Mock Turtles verden. Vers er en repetisjon, en gjentakelse, og har ikke rom for språklig fornying eller forandringer. Isteden har verset faste regler. Dette er interessant å se nærmere på, siden faster regler er et sjeldent fenomen i Wonderland.

Versets rolle i dialogen

Alice og figurene danner en felles, skapt "base", *verset*, som de kan kommunisere gjennom. Dette blir holdepunktet deres i dialogen og i virkelighetsrammen deres, i det kaotiske, uforutsigbare Wonderland. Dialogen blir til gjennom sammensetningen av egen stemme og versets *logos*. Derfor går det så galt når reglen for noen av samtalepartnerne blir "feil", og de ikke er enige om dette felles utgangspunkt, eller holdepunkt i dialogen. Meningsfundamentet er basert på denne *enigheten* om versets riktighet og sannhet. Men er egentlig det dialogiske rommet som verset bidrar til mellom Alice og figurene, et meningsproduserende rom? Hva skjer når språket blir redusert til repetisjon? Verset som base har begrensninger i å være en kreert *logos* for dialogdeltakerne. Verset fremstår som enten rett eller galt, og det er forbundet med repetisjon fremfor forståelse. Det blir slik en *formel*. Slik fungerer verset kun som et fellesrom. Dialogens mening kommer ut fra verset som base, og er basert på figurenes og Alicess tolkninger og fornyelser av elementer i versene. Men denne meningen er begrenset. Gjentakelsens paradoks består i at denne meningsutvekslingen er ufri: den er bundet til formelen. Utvekslingen av ytringer gir dialogen mening i kraft av det gjentakende verset, samtidig som gjentakelsen og repetisjonen verset er basert på er monologisk, og overordnet samtalepartnerens egen forståelse av hva som er meningsfullt.

6. Logos uten dialog. Alice's Evidence

Alices utvikling viser at hennes språkbruk i tekstens løp stadig nærmer seg det monologiske. Samtidig har hennes status forandret seg gjennom dialogene. Hvordan ender Alice opp med en totalmakt over Wonderland og dets figurer? Dette spørsmålet omhandler ikke bare den siste dialogen i Wonderland, rettsaken, men har relevans for alle dialogene i denne analysen. Vi har sett at samarbeid har vært fraværende i dialogene, at nonsens har ødelagt dialogene, at Alice har møtt anti-dialoger og monologiske intensjoner fra figurene. I det som tilsynelatende skulle likne en dialog med felles *logos*, har det dialogiske endt i et gjentakelsens paradoks. I

analysen kan det hittil virke som det dialogiske og det monologiske har stått opp mot hverandre. Men hva er resultatet? Det siste underkapittelet omhandler Alices maktposisjoner. Når posisjon og status skal oppsummeres, er White Rabbit sentral for å forstå Alices utvikling gjennom historien. Til sist står rettsaken som det endelige steg i det som kan kalles Alices dannelsesreise, idet jeg i analysen av "Alice's Evidence" forener dialogene med det retoriske perspektivet.

Møtene med White Rabbit: status uten dialog

White Rabbit har blitt stående som en av de mest kjente figurene fra *Alice's Adventures in Wonderland*. I dialogisk perspektiv har han derimot en liten rolle. Selv om Alice og White Rabbit nærmest ikke har noen dialoger gjennom hele boken, kan ikke rollen hans overses i en analyse av dialogene, særlig i et relasjonelt maktperspektiv. Alices relasjon til White Rabbit avslører gjennom historien i Wonderland hennes maktposisjon, identitet og relasjon til de andre figurene i Wonderland. Dette skjer ved at de to møtes indirekte, og aldri i en dialogisk konfrontasjon.

Alice møter White Rabbit fem ganger i tekstens løp. Den første gangen følger hun etter ham ned i et kaninhull. Den travle kaninen leder da an inn i Wonderland. De har ingen dialog. Derimot snakker han med seg selv: "Oh dear! Oh dear! I shall be to late!" (38). Den andre gangen møter hun ham i en tunnell. Her snakker han også til seg selv: "Oh! The Duchess, the Duchess! Oh! Won't she be savage if I've kept her waiting!" (45). Her forsøker Alice å snakke til ham: "If you please, sir –" (45). White Rabbit stopper opp, mister hanskene og løper vettskremt derifra. I et tredje møte, også i tunnellen, tror White Rabbit at Alice er hans husholderske Mary Ann. Alice tiltales da av White Rabbit som "Mary Ann". Hun inntar posisjonen og identiteten til Mary Ann, White Rabbits husholderske, uten å mukke. Hun gjør som kaninen beordrer: "Run home this moment, and fetch me a pair of gloves and a fan!" (59). Dette kulminerer i et krigersk oppgjør i huset hans. Alice øker i størrelse inni huset og blir sittende fast. Samtidig skifter hun også status, og blir en reell trussel mot White Rabbit. Hun utøver vold mot ham: "[...] she suddeny spread out her hand, and made a snatch in the air" (63). Den tredje gangen møtes de i dronningens croquet-spill, og kaninen spiller da rollen som en slags tyster som hvisker nyttig informasjon i øret til Alice. Her forteller han om den synkende status til den fengslede Duchess. Han forholder seg høflig til Alice, "peeping anxiously into her face" (103).

Det tredje og fjerde møtet mellom Alice og White Rabbit viser hvor stor forandring relasjonen mellom disse to har gjennomgått, i og med Alices nye status. Den siste gangen

White Rabbit dukker opp i Wonderland, er i rettsaken, "with a trumpet in one hand, and a scroll of parchment in the other", hvor han forsøker å holde orden på rettergangen. Her har White Rabbit, frigjort fra sin underdanige posisjon og forbindelse til Duchess, fått en ny sosial rolle. Han representerer et symbol på makt, retten og rettssaken, med faste regler, etter en lovordning basert på *logos*. White Rabbit styrer rettsaken etter en ordning som King, Queen og Alice må forholde seg til. Heller ikke her går han inn i noen dialog med Alice.

Alices forhold til White Rabbit er preget av en ikke-relasjon mellom de to, og snarere av forholdene Alice og White Rabbit har til *de andre figurene*. Deres relasjon er ikke bygget på en direkte dialog, men en indirekte relasjon basert på ytre premisser. Når Alices status øker i relasjon til White Rabbit, gjør den det gjennom to ting: 1) hennes økning i fysisk størrelse, en språkløs makt som kan betegnes som primitiv, og 2) hennes økning i sosial status, en språkbasert makt som kan betegnes som dannet, human, sivilisert og kultivert.

Alices posisjoner har inntill da forandret seg gjennom dialogene. Hennes nye status i forhold til White Rabbit, Duchess og Queen leder henne til nye dialoger i Wonderland. Alice har fått en endret posisjon gjennom evnen til å skille nonsens fra ikke-nonsens, og dialog fra anti-dialog. Den nye makten fortøner seg annerledes enn den "primitive" makten hun har vist tidligere, da hun vokste i størrelse. Nå får Alice makt gjennom det som kan tenkes som menneskelig, dannet og voksent: språket. Dialogene viser hvordan Alice opplever nonsens som voldelig, skaffer seg erfaringer, lærer å duellere, oppdager nonsens som et virkemiddel til makt, og forstår forskjellen på dialog og anti-dialog.

Rettsaken i Wonderland: "Alice's Evidence"

I dialogen som følger er King den mest fremtredende karakteren. King, hvis posisjon er den høyeste i Wonderland, tar i bruk sterke virkemidler for å oppnå makt. I rettssaken, hvor duell og anti-dialog tas ett skritt videre, vil også disse virkemidlene bli hans undergang. Dialogen viser også en utvikling hos Alice: hun gjør ikke lenger noe forsøk på å oppnå dialog og på å skape fellesskap ved å tilpasse seg til sosiale konvensjoner. Tittelen på bokens siste kapittel, *Alice's Evidence*, blir et tegn på hva som skjer i dette kapittelet. Dialogen med King viser at Alices bevis i rettsaken først og fremst er basert på hennes egen logikk. Men bak logikken til Alice ligger også en rettferdighetssans, en sterk overbevisning om at rett og rettferdighet bør ha noe med hverandre å gjøre. Rettsaken som finner sted i *Wonderlands* to siste kapitler viser språkets nonsens satt ut i praksis, og konsekvensen av det dialogene har vist; hvordan nonsens i kollektive forhold blir et maktmiddel satt i system. Rettssakens ytre former er til stede, slik som språket, og prosedyrene følger en normal rettslig gang. Men innholdet i bevisene og

prosedyrene er nonsens. Figurenes bruk av retoriske virkemidler innlemmer også i rettsaken det Aristoteles kaller ”ikke fagtekniske” bevis, som innkallelse av vitner og en tekst.

Utropet ”The trial’s beginning!” høres i bakgrunnen, midt i Mock Turtles sang til Alice, som finner sted etter at hennes historiefortelling er avsluttet og hun igjen må nøye seg med å lytte til Mock Turtles monolog og sang ”Beau—ootiful Soo-oop!”.⁴⁵ Alice blir kalt frem som det tredje vitnet i rettsaken om de forsvunne kakene, hvor Knave of Hearts er tiltalt.⁴⁶

I kapittel 11 ser Alice forsamlingen med dommer og jury og kjenner igjendet som foregår som en rettssak. Alices første reaksjon kommer når hun ser juryen notere hastig på skifertavler:

“What are they all doing?” Alice whispered to the Gryphon. “They can’t have anything to put down yet, before the trial’s begun.”

“They’re putting down their names” the Gryphon whispered in reply, “for fear they should forget them before the end of the trial.”

“Stupid things!” Alice began in a loud, indignant voice [...]. (128)

Alice bryter den sosiale etiketten ved å rope ut, mens Gryphon oppfører seg som ventet av ham og hvisker. Hun gjør Gryphon oppmerksom på at juryen virker ulogisk i sine handlinger, og etter at han har forklart juryens korte hukommelse, konkluderer hun raskt med at de er uintelligente *ting*. Tidligere har Alice kalt juryen ”creatures” (127), fordi ”some of them were animals, and some were birds” (127), ifølge fortellerstemmen. Alice begynner nå å vokse igjen og velter ned jurymedlemmene fra juryboksen. Hun assosierer dem med gullfisker mens hun plukker dem opp og setter dem på plassene sine. Juryen mistet sin autoritet over Alice allerede før rettsaken har begynt. Juryen består av en blanding av tolv dyr uten hukommelse i en juryboks, de skriver alle som én ”stupid things” på sine skifertavler, uten til og med å stave det riktig. White Rabbit, som i rettssaken har fått rollen som ”herald”, passer på at rettsaken følger foreskrevne prosedyre. Han passer på at formen holdes slik at rettssaken skal gå ordentlig for seg og at alle er stille. White Rabbit kaller inn vitner og fungerer som kongens hjelper. White Rabbit leser opp beskyldningen etter ordre fra kongen:

The Queen of Hearts, she made some tarts,
All on a summer day:
The Knave of Hearts, he stole those tarts,

⁴⁵ En parodisk utgave av sangen ”Star of the evening”. . Jf. Irwin, *Wonderland*, 125, f.n. 34.

⁴⁶ *Knave* kan bety både til ”knekt” og ”slyngel”, i dette tilfelle kan det synes å være begge deler.

And took them quite away!’(129)

Beskyldningen er et kort dikt, enkelt, med parrim. Formen er som i et typisk nonsensdikt. Denne formen indikerer kanskje at beskyldningen er nonsens også innholdsmessig. Den fengende, rytmiske formen kan sies å bidra til at oppmerksomheten på innholdet trekkes bort. Med dette utgangspunkt starter rettssaken. I rettsakens vitneforhør demonstreres kongens og dronningens maktprinsipper. King har rollen både som anklager og dommer. Tre vitner kalles inn i rettsalen. Det første vitnet er Hatter. Hattemakeren kommer inn med en tekopp og brød i hendene; han var ikke ferdig med sin te da han ble kalt inn som vitne. Hans vitneprov starter med en irettesettelse. Den gjelder hans tetid: ”[...] you ought to have finished,” sier King (129). Så følger en beskyldning:

“Take off your hat,” the King said to the Hatter.

“It isn’t mine,” said the Hatter.

“Stolen!” the King exclaimed, turning to the jury, who instantly made a memorandum of the fact.

“I keep them to sell,” the Hatter added as an explanation: “I’ve none of my own. I’m a hatter.” (130)

Den oppklarende, logiske forklaringen til Hatter fører til et blikk fra Queen som gjør ham nervøs. Nå får Hatter en ordre og en trussel: “Give your evidence!’ said the King; ’and don’t be nervous, or I’ll have you executed on the spot” (130). Det første vitnet terroriseres med en irettesettelse, en beskyldning, en ordre og så en trussel. Queen og Hatter har tidligere hatt en ubehagelig samtale når han synger ute av rytme, og hvor hun konkluderer: ”He’s murdering time!” Off with his head!” (94). Hatters neste trekk blir å se bort fra logiske forklaringer. Han appellerer isteden til medlidenhet og forsøker å vekke følelser hos kongen:

‘I’m a poor man, your Majesty,’ the Hatter began, in a trembling voice, ’—and I hadn’t began my tea – not above a week or so – and what with the bread-and-butter getting so thin – and the twinkling of the tea—’

‘The twinkling of what?’ said the King.

‘It began with the tea,’ the Hatter replied.

‘Of course twinkling begins with a T!’ said the King sharply. Do you take me for a dunce? Go on!’(131)

Kongen rekontekstualiserer Hatters svar, men oppmuntrer ham likevel til å fortsette. I denne situasjonen er det Hatter som synes å snakke nonsens. Hatter fortsetter: ”‘I’m a poor man,’ the Hatter went on, ’and most things twinkled after that – only the March Hare said –’” (131).

Han blir rakst avbrutt: "I didn't!" the March Hare interrupted in a great hurry" (131). Hatter forsøker seg så med å referere til Dormouse: "Well, at any rate, the Dormouse said –" the Hatter went on, looking anxiously round to see if he would deny it too: but the Dormouse denied nothing, being fast asleep" (131). Hatter fortsetter så sitt vitneprov:

"After that," continued the Hatter, "I cut some more bread-and-butter –"
"But what did the Dormouse say?" one of the jury asked.
"That I can't remember," said the Hatter.
"You must remember," remarked the King, "or I'll have you executed."

Hatter forsvinner ut av rettssalen med en dødsdom over seg. Hatters protest: "I'm a poor man, you Majesty," (132) får kongen til å konkludere: "You're a *very* poor speaker" (132).

Det neste vitnet er ingen "poor speaker". Duchess' kokk slipper atskillig lettere unna. Han entrer rettssalen med en pepperbøsse i hånden:

"Give your evidence," said the King.
"Shan't," said the cook.'
The King looked anxiously at the White Rabbit, who said in a low voice, "Your Majesty must cross-examine this witness." (133)

Kongens neste spørsmål lyder så: "What are tarts made of?" 'Pepper mostly,' said the cook." (133). Doormouse retter på kokkens svar: "treacle" (133). Avbrytelsen fører til fullt oppstyr, og Queen roper: "Behead that Dormouse" (133). I mellomtiden forsvinner kokken. Men kongen reagerer med lettelse: "Never mind!" said the King, with an air of great relief" (134). Kokkens første svar til kongen, hvor han nektet å gi bevis, satte kongen ut av spill. Han ber dronningen overta kryssforhøret når neste vitne skal kalles inn: "It quite makes my forehead ache!" (134). Kongens svakhet kommer her tydelig til uttrykk. En enkel nektelse fra en arbeider er nok til å sette ham "ut av spill". Hans autoritet, som et spillkort, er bygget på undersåttens tro på hans at hans autoritet er reell. Denne autoriteten viser seg å bli gradvis svekket gjennom rettsaken.

"Alice's Evidence" 1: matematisk logikk

Tredje vitne er Alice. Kongen spør Alice hva hun vet, men får et lite givende svar:

"What do you know about this business?" the King said to Alice..
"Nothing," said Alice.
"Nothing whatever?" persisted the King.
"Nothing whatever," said Alice.

”That’s very important,” the King said, turning to the jury. They were just beginning to write this down on their slates, when the White Rabbit interrupted:

”Unimportant, your Majesty means, of course,” he said in a very respectful tone, but frowning and making faces at him as he spoke. (137)

I denne replikkvekslingen ser vi at Alice nekter å gi informasjon. Hun unngår å gå i dialog med King. Hun har sett at Hatters forsøk på å gi en logisk forklaring ikke førte noe sted hen, og heller ikke hans forsøk på å vekke medlidenhet for sin egen person, hjalp ham i forhøret. Derimot klarte det neste vitnet, Duchess kokk, å sette King ut av spill ved å nekte å si noe. King slår fast at det Alice sier er viktig. Men dette utsagnet, som i denne sammenhengen er nonsens, blir rettet på av White Rabbit. Utdraget viser også at White Rabbit snakker, ”in a very respectful tone, but frowning and making faces at him”. Med andre ord er White Rabbits respekt for King allerede her ikke fullstendig genuin. King forsøker å rette opp sin autoritet ved å skrive ned en ny regel i boken sin, for så å lese den opp: ”Rule Forty-two. *All persons more than a mile high to leave the court*” (137). Det at King skriver *først*, og så snakker, synes å være et forsøk på å hente større autoritet, fra noe allerede *nedskrevet*. King overfører altså autoritet fra sin egen person til skriften. Det kan være at King merker at hans ytringer er i ferd med å bli oppdaget som nonsens, og derfor søker til skriften for legitimitet. Regelens nummer, ”forty-two”, blir årsaken til at også denne vendingen fra King blir avslørt. Alice protesterer: “[...] that is not a regular rule: you invented it just now” (137). Alice har avslørt at nonsens som tekst ikke kan skilles fra nonsens som tale. Nonsens har samme status muntlig eller skriftlig. King protesterer mot Alices avsløring:

”It’s the oldest rule in the book,” said the King.

”Then it ought to be Number One,” said Alice.

The King turned pale, and shut his notebook hastily. (137)

Alice protesterer her mot både regelens innhold og gyldighet. Alice vinner ved å bruke logikk. King taper argumentasjonen fordi Alice har erklært et prinsipp som kan sies å være *loci communes*, allmenn sannhet, som gjør at logikken hennes blir reell. Alice får her satt premisset for *logos*. Kings forsøk på å forkle regelen som etablert ved å gi den et vikårlig nummer som ”forty-two”, var et smart trekk. Denne ellers ganske lure skrønen blir ødelagt av hans videre påstand om at regelen er ”the oldest rule in the book”. Kongen tar her i bruk en retorisk trope: hyperbolen, eller overdrivelse. Men overdrivelsen blir for stor, og den bidrar ikke til å overtale. Hyperbolen blir istedenfor latterlig, fordi den mister kontakt med et logisk grunnlag. Nonsens kan også i dette tilfellet sies å være en retorisk trope, på lik linje med

hypebolen. Mangelen av det logisk grunnlag gjør at Alice, ved hjelp av enkel matematisk logikk, avslører påstanden som nonsens. Matematikken fremstår her med den ulitmate logiske autoritet. Matematikkens kanskje enkleste regel, at det som kommer først er tallet 1, fungerer som en motsats til mer kompliserte retoriske virkemidler. Årsaken til dette er at matematikk ikke krever fortolkning. Tallenes logikk er i motsetning til tekstens logikk, uavhengig av fortolkning. Som den videre rettergagen vil vise, kan fortolkning bidra til å skyve grensene mellom *logos* og nonsens.

”Alice’s Evidence 2”: avsløringen av nonsens

White Rabbit gjør oppmerksom på at et nytt bevis dukker opp i rettsaken. Beviset er et brev. White Rabbit insisterer på at det er mer bevis og gir kongen noe som likner et brev, angivelig skrevet av fangen, *men ikke rettet mot noen*.

”It must have been that,” said the King, ”unless it was written to nobody, which isn’t usual, you know”

”Who is it directed to?” said one of the jurymen.

”It isn’t directed at all,” said the White Rabbit; ”in fact, there’s nothing written on the outside.” He unfolded the paper as he spoke, and added, ”It isn’t a letter, after all: it’s a set of verses.” (138)

Det underlige i dette tekstutdraget er White Rabbits definisjon av papiret som brev, som ikke er rettet mot noen. Videre protesterer fangen på at han har skrevet versene. King tar her tilbake sin autoritet ved å presisere utsagnet til fangen og rekontekstualisere det. Fangen argumenterer med at han kan bevise at han ikke har skrevet teksten:

”I didn’t write it, and they can’t prove I did: there’s no name signed at the end.”

”If you didn’t sign it,” said the King, ”that only makes the matter worse. You must have meant some mischief, or else you’d have signed your name like an honest man.” (138)
There was a general clapping of hands at this [...]. (138)

Queen forsøker å seile videre på suksessen: ””This proves his guilt,’ said the Queen” (139).

Men Alice protesterer: ”It proves nothing of the sort!” (139). King bestemmer nå at White Rabbit skal lese opp versene, og han instruerer White Rabbit hvordan han skal begynne:

”Begin at the beginning,” the King said gravely, ”and go on till you come to the end; then stop” (139). White Rabbits posisjon er igjen underordnet Kings etter applausen for hans logiske slutning i forrige replikkveksling.

Versene leses opp. Det er seks vers som fortøner seg som *proper nonsense*:

They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim

He sent them word I had not gone
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What should become of you?

I gave her one, they gave him two,
You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.

Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.

My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, ourselves and it.

Don't let him know she liked them best,
For hsi must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.⁴⁷ (139)

Kongen ser disse versene som et viktig bevis, men Alice forlanger en forklaring, og mener teksten er meningsløs. Den meningsløse teksten blir til slutt et spørsmål om tro, siden tekst er avhengig av tolkning for å gi mening: “‘If any one of them can explain it,’ said Alice [...] ‘I’ll give him sixpence. I don’t *believe* there’s an atom of meaning in it’” (min utheving, 140). King forsøker desperat å knytte teksten til fangen: ”‘It seem to see some meaning in them, after all. ‘ – said I could not swim – ‘ you can’t swim, can you?’ he added, turning to the Knave” (140). Alice og King forsøker nå begge å sile ut mening av den meningsløse teksten, hun til fordel for, og han til ulempe for Knave. King vinner duellen idet han forsøker seg med en spøk når han siterer mer fra nonsensversene:

—“before she had this fit –“ you never had fits, my dear, I think?” he said to the Queen.
“Never!” said the Queen furiously [...]
“Then the words don’t fit you,” said the King, looking round the court with a smile.
There was a dead silence.
”It’s a pun!” the King added in an offended tone, and everybody laughed. (141).

⁴⁷ Versene er en revidert versjon av et nonsens dikt av Lewis Carroll, publisert i *The Comic Times* i 1855. Irwin, *Wonderland*, 139, f.n.37.

Hvorfor blir det "dead silence"? "The words don't fit you" sier mye om King og Queens makt. Ord som ikke passer dronningen, ord som ikke passer til makthavernes virkelighetsoppfatning, er nettopp det som utgjør nonsens som maktmiddel i *Wonderland*. Kongens ordspill er en rekontekstualisering av ytringen, som forflytter det semantiske grunnlaget for meningsdannelse. Her viser han at han mestrer språket. Når kongen igjen føler seg på topp, og har publikum på sin side, starter den siste replikkvekslingen i *Wonderland*:

"Let the Jury consider their verdict," the King said, for about the twentieth time that day.

"No,no!" said the Queen. "Sentence first – verdict afterwards."

"Stuff and nonsense!" said Alice loudly. "The idea of having the sentence first!"

"Hold your tongue!" said the Queen, turning purple.

"I won't!" said Alice.

"Off with her head!" the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

"Who cares for you?" said Alice, [...] "You're nothing but a pack of cards!" (141)

Kongen forsøker å få dommen klar, men dette retter Alice ham på: "Stuff and nonsens!". Alice angriper ideen, og det kommer tydelig frem at rettens gang er basert på idé eller fantasi, og ikke en orden. Dronningen prøver med halshuggingsordre. Ordren blir i denne sammenhengen straks mer reell, siden dommen er utlyst i en rettsak. Men Alice konstaterer at de alle bare er kort i en kortstokk: "Who cares for you? [...] You're nothing but a pack of cards!" (141). I denne dialogen er det Alice som vinner. Alice klarer å skille mellom logikk og nonsens, mellom sannhet og løgn, i tillegg til at hun klarer å stå hardt på sin versjon i situasjonen de er i: rettsaken. Alice duellerer og vinner, hun vinner så mye at *Wonderland*, som jo er en drøm, opphører å eksistere idet troen på innbyggernes virkelighet og deres nonsens opphører. Rettsaken fungerer som et samlingspunkt etter dialogene i *Alice's Adventures in Wonderland*. Maktspillet blir her det store, eksplisitte temaet. Nonsens brukes aktivt og åpenlyst for å utøve makt på en retorisk måte. Samtidig brukes nonsensversene, den generiske nonsens, som gjentand for fortolkning og meningsdannelse. Fortolkningen bidrar til å rekontekstualisere og dekontekstualisere teksten som bevis, slik at den passer til en allerede foreliggende virkelighetsoppfatning. Jacques Derrida skriver om rettens konstruksjon på en liknende måte i "Lovens Makt" (2002): "[I den strukturen jeg beskriver slik] er retten essensielt dekonstruerbar, enten fordi den er fundert, det vil si konstruert på tekstuelle lag som kan fortolkes og omformes [...], eller fordi dens endelige fundament per definisjon er ufundert." (Derrida 2002: 36). Denne konstruksjonen tas helt ut i rettsaken i *Wonderland*. Alices avfeieing av fortolkningen, og meningdannelse gjennom felles, kreert *logos*, sier oss at

hun forlater det dialogiske, og selv tar en monologisk innstilling, hvor hun avvfeier figurene som reelle dialogdeltakerne. I utsagnet ”who cares for you?”, som kan karakteriseres som et retorisk spørsmål, eller et enthymem, er svaret implisitt: ”nobody”. Alice har dermed skapt en syllogisme, en allmenn sannhet, som hun ikke deler med figurene, men som bringer henne fra verden *under ground* tilbake til verden *above ground*. Det skal synes som om bevisstgjøringen av *logos* utenfor Wonderland, bidrar til oppvåkningen av drømmen.

7. Nonsens, retorikk og monologisering av språket

Analysen viser at retorikk er sentralt i dialogene. Figurene bruker sitt språk og de retoriske overtalelsmetodene *ethos*, *pathos* og *logos*, på meget ulike måter. Nonsens som et maktmiddel synes å bli brukt av de menneskelignende figurene. Dronningen er det fremste eksemplet på dette med sine imperative kommandoer: ”Off with her head!” Det er altså snakk om en særdeles offensiv væremåte som kommer til uttrykk i samtalene og i språket.

Menneskene fremstår som vulgære *yahoos*, stygge, dumme eller utspekulerte. Det virker latterliggjørende når de menneskelignende figurene i tillegg snakker nonsens. Duchess snakker pent om moral, som hun finner i alt og ingenting. Dronningen utøver en dømmende og straffende makt uten logisk bakgrunn, og kongen finner i den senere rettssaken bevisførsel i en meningsløs tekst. Moral, lovens makt og litteratur, alt det som tilhører den ”voksne” og språkbaserte sfære, blir i sin ustabilitet redusert til et spørsmål om *ethos* og *pathos*, fremfor *logos*. De retoriske virkemidlene brukes imidlertid ulikt, etter et skille som har en sammenheng med figurenes væren, det vil si om de er dyr eller mennesker.

I Wonderland er ikke menneskene bare mennesker. Men dyrene er heller ikke bare dyr. Dyrene har et språk. Dyrene i Wonderland blir brutalt undertrykt av menneskene.⁴⁸ Fremstillingen av dyrene har en mer tragisk undertone, og de blir ikke parodierte eller latterliggjort. Mouse og Caterpillar fremstår snarere som kloke. De er redde, men kloke av skade. De tviholder på sin egen oppfatning, både med militante og avvisende midler. Dyrene bruker språket defensivt. Å gå inn i en samtale for dem blir farlig for egen opprettholdelse. De bruker benektelse, motforestillinger og avvisning i samtalene med Alice. Avbrytelsen og

⁴⁸ Dyrene i *Alice's Adventures in Wonderland* er ikke alene om å bli fremstilt slik. W. T. J. Mitchells bok *Picture Theory* tar for seg John Bergers essay ”Why look at animals?” (1980), som beskriver hvordan dyr ofte er ”otherness” og forbundet med motiver som dominering, slaveri og vold i litterære fremstillinger. W.T.J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 333.

tilbaketrekingen viser seg å være effektiv for å takle nonsens fra dialogpartneren. Alice benytter seg også av dette før hun tar kontroll og duellerer i dialogene. I samtalene går Alice si vei når hun ikke kommer videre. Dermed demonstrerer hun en språkløs makt. Kanskje har hun lært dette av Mouse i den første dialogen, der Mouse gikk da Alice snakket nonsens. Å gå sin vei og avbryte samtalen slik at dialogen ikke kan opprettholdes, blir etter hvert en hyppig måte å takle motstanderens nonsens på. Avbrytelsen går igjen i flere tilfeller i Wonderland. Rettssaken slutter ikke, men avbrytes. Rettssaken begynner også før noe kriminelt har skjedd. Samtalene avsluttes ikke, men avbrytes, og ofte er det en av samtalepartnerne som avbryter den. I samtalene går Alice når hun ikke kommer videre. Dermed demonstrerer hun en form for makt. Caterpillar sier litt desperat etter at Alice snur seg bort: "Come back [...] I've something important to say!"(39) og får Alice til å snu, slik at samtalen kan fortsette. Etter dette er Caterpillar mer imøtekommende og hjelper Alice. Dørvakten har i realiteten ingen autoritet, og når Alice skjønner at det er nytteløst å konversere med ham, kan hun gå rett inn døren. Kanskje har hun lært dette av Mouse under det første møtet, da den gikk for liksom å demonstrere sin makt og selvbestemmelse. Mouse bestemte selv at den ikke ville fortsette samtalen. Å gå sin vei og avbryte samtalen slik at relasjonen ikke kan eksistere lenger, blir etter hvert i Wonderland en hyppig måte å takle språkets nonsens og meningsløshet på.

Vi ser hva som skjer når Alice i rettsaken ikke lenger ønsker en dialog: hun lukker sin verden om seg selv og slår fast en sannhet. Denne sannheten bruker hun som et forsvar. Utviklingen hennes viser faktisk at hun mindre og mindre går i dialog med figurene. Hun starter med hensikten av å ha en dialog, konversere som hun kaller det, om temaer som ikke uten videre skal lede frem til noe bestemt, eller gi svar på noen spørsmål og løse noen problemer. Hun ønsker å skape et felles rom med figurene, slik at de kan ha en felles mening. Men etter hvert blir dialogene mer og mer som anti-dialoger. *Logos*, hennes oppfattelse av situasjonen rundt ytringen og ytrings mening i seg selv, blir ene og alene basert på Alices egen forståelse. Hun slår raske konklusjoner, om for eksempel Footman: "He's perfectly idiotic!" (81). Slik vises på en åpenbar måte konsekvensen av å ikke gå i dialog, og å ikke ha en felles mening. Konsekvensen blir en monologisering av språket.

Analysen har vist at nonsens brukes som et middel for å hindre det dialogiske: for å fremme en persons posisjon over en annen.. Nonsens brukes som et middel i anti-dialogen for å vinne makt. Analysen har også vist at Alice, mellom stadier av anti-dialog og stadier av dialog i Wonderland, går fra undertrykker og undertrykt, til en som duellerer, og tar kontroll over monologismens "feller". Dette gjør Alice først ved hjelp av en forståelse av samarbeidet som dialogens fremdriver. Men når dette mislykkes, oppstår en ny type

fellesnevner for forståelse i dialogen: vers og dikt. Dette viser at fellesnevneren man etablerer mellom seg i en dialog kan være hva som helst, til og med nonsenspoesi, bare man har en felles oppfatning om dens gyldighet. Utviklingen til Alice viser imidlertid at hun også kan snu forholdet og erklære nonsenspoesi som ugyldig, og unngå fellesnevneren i dialogen, slik hun gjør i rettssaken. Alices evne til å se intensjonen bak dialogpartnerens utsagn, gjør at hun også blir bevisst hvordan nonsens brukes som et bevisst *virkemiddel* i kommunikasjonen.

Nonsens brukes i hovedsak på tre måter i de dialogiske relasjonene: 1) nonsens som en flukt ut av eller avslutning på samtalen ved å avfeie den andres virkelighetsoppfatning, 2) nonsens som et angrep på den andre dialogpartneren ved å selv snakke nonsens, og dermed skape en anti-dialog, og 3) å bruke ordet nonsens som et angrep på den andre (men kan også være forsvar) ved å avfeie den andre ytringer som nonsens. Nonsens får ingen respons av dialogisk art, kun underkastelse eller avvisning. Nonsens er altså praksis for språkbrukerne, men nonsens er også tabubelagt. Men å gjøre oppmerksom på nonsens synes å stoppe nonsens som språkbruk. Å være praksis og tabu samtidig kan vurderes som en mektig kombinasjon. Men denne makten kan frarøves kun ved å uttale "nonsens". Språket er derfor også et meget kraftfullt virkemiddel som forsvar, og ikke bare angrep. Figurenes og Alices språkbruk viser at det å beherske språket, er nøkkelen til å vinne det som fortøner seg som en maktkamp i *Wonderland*. Nonsens får i denne sammenheng en funksjon i språkbruken. Denne funksjonen vil jeg forsøke å utdype og presisere i neste kapittel.

Kapittel 3

Nonsens: anti-dialogens virkemiddel

På bakgrunn av analysene i forrige kapittel vil jeg her forsøke å tegne opp et mønster som dialogene kan settes i. Utgangspunktet for mønsteret er dialogenes retoriske *praksis*, hvor språk er målrettet tale, og språket rommer metoder for å overbevise ved hjelp av bestemte virkemidler.⁴⁹ Nonsens har vært et sentralt tema i analysen. Med det retoriske perspektivet som grunnlaget for tolkningen, definerer jeg nonsens etter hvorvidt den er funksjonell eller dysfunksjonell. Det retoriske perspektivet kan videre være nyttig for å se nøyaktig hvilken funksjon nonsens har, og ikke har, i dialogene. Nonsens har tidligere i oppgaven blitt satt opp mot begrepet *logos*. Som vist i kapittel 1 kan *logos* defineres som den felles forståelse eller virkelighetsoppfatning deltakerne av dialogen tar for gitt, og nonsens kan defineres som mangelen av en slik forståelse. Men er motsetningen mellom *logos* og nonsens like bastant i et retorisk perspektiv? Nonsens beveger seg i min analyse fra å være en genre til å være et retorisk virkemiddel. I analyseprosessen konstitueres dermed anti-dialogen som en dominerende retning for de samtalendes språkbruk.

Dialogenes mønster

Dialog som kulturelt og kommunikativt middel er kjernen i vår dannelse og humanitet. Relasjonen mellom dialogdeltakerne er i flere av dialogene i *Wonderland* derimot organisert ut fra prinsippet om autoritet og underkastelse. Konversasjonene mellom Alice og figurene er tilsynelatende preget av et utgangspunkt som tilsier felles virkelighetsoppfatning. Men dialoganalysen viser at en felles *logos* ikke er en selvfølge i *Wonderland*. Hvordan er så *logos*, relasjon og dialog forbundet med hverandre i et retorisk perspektiv?

Dialog oppfattes innenfor dialogismeforskningen som en kollektiv prosess.⁵⁰ Som antydnet i kapittel 1 hindrer anti-dialogen enhver kollektiv prosess i å ta form, i å ha et felles rom og lede til en felles meningsdannelse. Men hvorfor gi konversasjonene i *Wonderland* betegnelsen "anti-dialog"? Mange av dialogene vil i analysen minne om *eristisk* dialog, som har autoritet og duell som sentrale elementer. Men forskjellen er vesentlig: Dialog, uansett

⁴⁹ I hovedsak er virkemidlene for overbevisning er hentet fra Aristoteles' definisjon av retorikken som overtalelse gjennom *ethos*, *pathos* og *logos*. Jf. Aristoteles, "Om retorikken", *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, overs. av Tormod Eide (Oslo: Universitetsforlaget, 2002), 46–51.

⁵⁰ David Bohm har et slikt overordnet perspektiv på dialogen: "Dialogue is really aimed at going into the whole thought process and changing the way the thought process occurs collectively." David Bohm, *On Dialogue* (London: Routledge, 1996), 9.

hvilken type, innebærer en form for samarbeid. Dette samarbeidet utfolder seg via *logos*, som igjen er basert på *common sense*: en overordnet orden som utgår i en felles språklig kontekst. Anti-dialogen som form har ingen relasjon bygget på en slik orden. Fraværet av *logos* gjør at relasjonen mellom figurene i Wonderland isteden er basert på det man i retorikken betegner som to andre retoriske virkemidler ved siden av *logos*, nemlig *ethos* og *pathos*.

Ethos, talerens karakter, er ifølge analysen meget vesentlig for den monologiske overbevisningen. Status og posisjon vises tydelig i hoffet og kortstokkhierarkiet.⁵¹ *Ethos* er i Wonderland tydelig i form av kortstokkfigurenes uniformer. *Queen of Hearts* er et kort som har høy posisjon i kortspill. Queens status er også forsterket i form av hennes hoff som omgår henne. Dette uttrykker en ytre form for visuell *ethos*, gir gir hennes autoritet troverdighet før hun går inn i dialoger. *Pathos* er i den klassiske retorikken definert som talerens evne til å vekke følelser i tilhøreren. *Pathos* har også vist seg meget vesentlig for overbevisning i dialogene, og særlig i dialogene med dyrene, som ikke kan støtte seg til den umiddelbare virkning som visuell og benevnende status gir.⁵² Caterpillar, som ikke har noen visuell *ethos* slik som Queen, har *pathos* som sitt triumfkort. Ved å gi inntrykk av autoritet gjennom språkbruken, oppnår han en virkning på Alice.

I analysen har vi sett at *ethos* og *pathos* fungerer som virkemiddel til overtalelse, uavhengig av *logos*. Ytringen må likevel ha et innhold. Men i mangel av *logos* blir dette innholdet nonsens, og dialogpartnerne kan i en uoverensstemmelse mellom språk og forståelse, mellom det som sies av den ene og det som oppfattes av den andre, ikke danne en felles forståelse. Når nonsens genereres av dialogdeltakerne, med en intensjon om overtalelse uten felles forståelse, har overbevisningen eller overtalelsen en ”monologistisk” karakter. Med ”monologistisk” menes i dette tilfellet en overordnet bevissthet hos dialogdeltakerne om å være monologiske i sin språkbruk. Det går slik an å betrakte flere av dialogene i Wonderland som monologistiske dialoger, fordi den enes intensjoner søkes påført den andre, uten den andres forståelse. Monologismen blir altså fremtredende i denne formen for retorisk språkbruk. Relasjonen mellom dialogdeltakerne beveger seg bort fra det dialogiske, gjennom aktiv og intensjonell monologisk språkbruk.

Forskjellen mellom det jeg i dette kapitlet velger å kalle ”monologisk dialog” og ”monologistisk dialog” eller ”anti-dialog”, ligger i relasjonen mellom de samtalende. I

⁵¹ Kortstokkreferansen trekkes frem både i tekstens fortellerstemme (eks. 127), og visualiseres i tillegg av illustrasjonene til John Tenniel. (eks 101, 107 og 138).

⁵² Med benevnende menes både hvordan figurene tiltales i teksten (eks. Queen, Duchess, King), og hvordan fortellestemmen trekker frem deres status i sammenlikning med andre figurer. Et eksempel er idet en gartner kortstokkfigur, Five, får øye på dronningen og roper til de andre: ”The Queen! The Queen! and the three gardeners instantly threw themselves flat upon their faces” (min utheving, 100).

monologen finnes det ingen dialogisk relasjon. I en monologisk dialog kan det riktignok finnes en relasjon ved at de samtalende kan plassere hverandre innenfor en dialogisk ramme, som en sender av et budskap og som en mottaker av et budskap. Når budskapet imidlertid oppfattes som nonsens av mottakeren, vil relasjonen da være av monologisk art og språket vil ha en passiv funksjon. Grunnen til dette vil være at taleren i en monologisk dialog ikke har evnen til å påvirke, og tilhøreren ikke har evnen til å bli påvirket. Slik kan dialogen fortsette som ren nonsens.⁵³

En monologistisk dialog, eller anti-dialog, bærer motarbeidelsen i seg og kan derfor kalles anti-dialog. Her forsøker en av samtalepartnerne å påvirke den andre, men uten å bli påvirket tilbake. Det retoriske elementet av overbevisning tas ett steg lenger i anti-dialogen. Det vil si at det foreligger en intensjon om å motarbeide dialogen, og i stedet ty til ensrettet språkføring. Men siden relasjonen er til stede, må motparten ”holdes nede” for å opprettholde det monologiske. Anti-dialog og monologistisk dialog kan opptre som to sider av samme sak, fordi de bindes sammen av en intensjon fra én eller flere av dialogdeltakerne om å motarbeide det dialogiske. I analysen vises det at motstanden mot fellesskapet gjør dialogen aggressiv isteden for pasifiserende. Denne dialogtypen fremgår som en voldelig form for språkbruk, bestående av verbale angrep og verbale forsvar. Angrepet består i å ytre ønske om vold og død over samtalepartneren, altså en oppfordring til fysisk angrep. Men angrepet er også psykisk, ved å avvise den andres virkelighetsforståelse og meningsgrunnlag. Forsvaret tar form av avbrytelse, benektelse og motforestillinger i forhold til samtalepartnerens ytringer. Hva blir så resultatet av en anti-dialog i analysen? Anti-dialog synes å resultere i et enten–eller: dominans eller underkastelse.

Når relasjonen mellom samtalepartnerne likevel snur seg i en dialogisk retning oppstår gjerne en kreert *logos*, etter en intensjon fra dialogdeltakerne om å dele forståelse, som bidrar til meningsdannelse. Hva sier dette om *logos* i *Wonderland*? I heraklitsk forstand er *logos* rommet av felles forståelse og virkelighetshorisont, eller *common sense*. I dialogene i *Wonderland* svikter *logos* i denne forstand. *Logos* reduseres dermed fra en objektiv fornuft eller et prinsipp, til en midlertidig sannhet, et argument, et innhold og dens kontekst. Når *logos* kan sies å være til stede i dialogene, er det ikke som et overordnet system av orden, men

⁵³ Et eksempel på en dialog som kan betone seg som ”monologisk” er den kjente dialogen ”God dag mann økseskaft”. Det er tydelig at de to dialogpartnere snakker forbi hverandre. Det manglende semantiske samsvaret kan gjenfinnes i *Wonderlands* dialoger. Men motarbeides dialogen som kommunikasjonsform? Dialogen ”God dag mann økseskaft” har ingen slik intensjon. Se analyse av ”God dag mann økseskaft” i ”Dialog som tekst: Fra ’God dag mann økseskaft’ til ’kreativ meningsutveksling’”. I *NORskrift: Arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr. 62 (1990), 1–26.

som et retorisk virkemiddel, på lik linje med nonsens. Det er altså vesentlig å påpeke at det ikke er et fravær av *logos* i *Wonderland*, men at *logos* er tilstede som en redusert, retorisk verdi. Slik kan det argumenteres for at *logos*, på linje med nonsens, fungerer i et retorisk system, og dermed er underlagt relasjonen mellom dialogpartnerne i en dialog. Når dette er klarlagt, blir ikke lenger *logos* og nonsens like klare motsetninger. Grensene mellom hvorvidt en ytring blir *logos* eller nonsens forskyves stadig, fordi definisjonene av *logos* og nonsens utelukkende avhenger av det relasjonelle aspekt i dialogene, og skifter i henhold til de relasjonelle endringene. I lys av analysene, hvor relasjonene mellom samtalepartnerne og deres intensjoner endrer seg i tråd med de stadige avbrytelsene, kan ikke ytringene klassifiseres som *logos* eller nonsens, uten å måtte avklassifiseres og omklassifiseres i neste sammenheng.

Nonsens som retorisk redskap

Nonsens i bruk behøver i seg selv ikke være knyttet til en intensjon eller et mål for bruken. Men i lys av analysen kan det kan argumenteres for at nonsens har en funksjon i dialogene. Med begrepet ”funksjon” refererer jeg til en intensjon og et formål, årsakene til bruken og hensikten med bruken, som kommer i tillegg til selve anvendelsen av nonsens eller en *tilfeldig virkning* av anvendelsen av nonsens.⁵⁴ ”Funksjonell nonsens” kan synes motstridende, siden nonsens i kraft av sine generiske egenskaper er nytteløs i en meningsproduksjon.⁵⁵ I dialogisk sammenheng ser vi imidlertid at nonsens kan ha en funksjon utover de nonsensiske egenskapene, og blir slik mer en aktiv *handling* enn en *væren*. Men den funksjonelle nonsens kan fremdeles beholde sine generiske egenskaper. Intensjonene og formålet binder imidlertid den funksjonelle nonsens i særlig stor grad til en sender og en mottaker. Intensjonen ligger i å overbevise, mens formålet for overbevisningen ikke er noen form for erkjennelse eller felles forståelse, men istedenfor et maktovertak.

Man kan i denne sammenhengen skille mellom to typer nonsens. For å spesifisere forskjellen mellom funksjonell og dysfunksjonell nonsens, vil jeg klassifisere de to ulike nonsenstypene i *Wonderland* etter ”generisk” og ”retorisk” nonsens. Begge typer nonsens er omtalt, fordi dialogene i analysen har vist seg å være ramme både for generisk og retorisk

⁵⁴ Alan Merriam, *The Anthropology of Music* (1964), definerer en forskjell mellom ”bruk” og ”funksjon” antropologisk. ”Use” refererer til: ”situations in which a phenomenon is employed in human action.” (210), og ”function” refererer til: ”the reasons for its employment and particularly the broader purpose or purposes it serves” (210). Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of intertextuality in folklore and literature* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979), 5.

⁵⁵ Susan Stewart gir riktignok nonsens én funksjon: ”nonsense can be seen to function as an aid to sense making. Without nonsense, sense would not be ’measured’”. Stewart, *Nonsense*, 5.

nonsens. Retorisk nonsens viser til nonsens som et virkemiddel for å overbevise, og vises i analysen som aktivt brukt av flere av dialogdeltakerne i *Wonderland*. Oppsummert er den retoriske nonsens funksjonell, relasjonell og intensjonell, og har sammenheng med *vilje* til å motarbeide felles *logos*. Den generiske nonsens er dysfunksjonell, ikke-relasjonell og tilfeldig, og har sammenheng med en mangel på *evne* til felles *logos*. Generisk nonsens blir også brukt av figurene uten en intensjon om overbevisning eller et formål om å vinne makt.⁵⁶ Når *logos* ikke er til stede i dialogen, går de analyserte dialogene mot én av to veier: 1) mot en *monologisk* dialog, basert på en generisk nonsens, språkbruk som mangler *logos*, eller 2) mot en *monologistisk* dialog, som jeg kaller anti-dialog, basert på en funksjonell nonsens som er retorisk. I det følgende vil jeg plassere den retoriske og generiske nonsens i tre typer dialoger: den reelle dialogen, den monologiske dialogen og anti-dialogen. Plasseringen vil resultere i dialogmodeller som viser ytringen og relasjonen i de tre dialogtypene.

Dialogmodeller

Nonsens vil i det følgende bli tolket i en relasjonell sammenheng innenfor rammen av en dialog. I en tolkning av dialogene på grunnlag av analysen, er intensjonen hos dialogdeltakerne avgjørende for å betegne om og hvilken funksjon nonsens kan sies å ha i dialogen. Denne intensjonen kommer til syne i dialogens relasjonelle aspekt. Følgende er dialogens relasjonelle aspekt bestemmende for hva slags dialogtype vi har med å gjøre. En dialog uten relasjon, gir en dialog uten at dialogdeltakerne kan påvirke hverandre. Det kan da enten være snakk om to monologer, hvis sender A og mottaker B ikke gjenkjenner hverandre som dialogpartnere, eller det kan være snakk om en monologisk dialog. I den monologiske dialogen svikter relasjonen i forhold til felles *logos*. Uten en felles *logos* umuliggjøres en meningsfull vekselvirkning av ytringene mellom sender A og mottaker B. Resultatet av den monologiske dialogen vil bli generisk nonsens.

Retorisk nonsens kan i anti-dialogisk sammenheng få en utvidet betydning i forhold til generisk nonsens. Den retoriske nonsens vil gjelde alle ytringer fra en sender A til en mottaker B, som kompletteres med en *mot*relasjon, hvor den ene part eller begge parter krever motpartens underkastelse. Underkastelsen og dominansen blir til uten en dialogisk relasjon

⁵⁶ Et eksempel er Dormouses babbel i søvne; han snakker nonsens, men har ikke noe formål for denne språkbruken. Se kapittel 2, "You know: søken etter *logos*" (49).

hvor motpartens forståelse av ytringen er essensiell. Den retoriske nonsens krever i anti-dialogen en blind tro på ytringens relevans og sannhet, uten bevisførsel.⁵⁷

Skal relasjonell nonsens settes i system, må det tre modeller til. Utgangspunktet for den språklige kommunikasjonsmodellen vil være en forenkling av Roman Jakobsons kommunikasjonsmodell.⁵⁸ Samtidig vil jeg forsøke å frigjøre meg fra Jakobsons kommunikasjonsmodell, ved å sette jeg opp utgangsmodellen som nedenfor med et større fokus på relasjonen som et viktig ledd, og kaller den ”dialogisk modell” med koden ”W0”:

Dialogisk modell: W0

Sender A – ytring + relasjon – Mottaker B

Budskapet, meldingen med et innhold, vil i utgangsmodellen W0 tilsvare ”ytring”, et ord jeg mener i større grad er bundet til avsenderen og mottakeren i en dialogisk sammenheng. Kontekst, kode og kontakt vil alle være aspekter av ”relasjon”. I analysen har det kommet frem at kontekst, kode og kontakt ikke er klart atskilt, men går inn i hverandre som en del av relasjonen mellom de samtalende. Kontekst er den verbaliserte sammenhengen som ytringen er plassert i. Kode er sammenfallende normer og regler. Både kode og kontekst vil i denne sammenhengen tilsvare et delvis samsvar med *logos*.⁵⁹ Kontakt, den mentale og fysiske relasjonen mellom avsender og mottaker, vil også i utgangsmodellen innlemmes i ”relasjon”. En ”normal” dialog forutsetter en sender, en mottaker og en ytring, som gjennom relasjonen utgjør det dialogiske aspekt, gjennomstrømningen av ytringen. I oppsettet er forholdet mellom ytring og relasjon følgende: Ytringen og relasjonen utgjør sammen *logos*, argumentet og dets relevans i dialogens indre kontekst, som gjør dialogen fullstendig og meningsfull for sender A og mottaker B.

⁵⁷ Slik kan en militær ordre fra en general være retorisk nonsens for en soldat, hvis han ikke forstår bakgrunnen for ordren, og må la seg overtale uten *logos*. Overtalelsen er i slike tilfeller utelukkende basert på *ethos*.

⁵⁸ Kommunikasjonsmodellen til Jakobson er å finne i Roman Jakobsons artikkel ”Lingvistikk og poetikk” (1960), i *Strukturalisme i Litteraturvitenskapen*, 119–155, red. av Anders Heldal & Arild Linneberg (Oslo: Gyldendal 1978), 123.

⁵⁹ Kode er forstått i den forstand at ”regler og normer” tilsvarer ”et system av regler og normer”. Riktignok konstitueres reglene for felles *logos* eller kode stadig på nytt i dialogene i Wonderland. Koden vil derfor ikke være et stabilt system. Det samme vil gjelde kontekst. Kontekst og kode vil ifølge analysen tilsvare det samme som ”det kreerte *logos*”, fordi regler og normer ofte vil tilsvare ytringens verbale sammenheng. Hvorvidt ytringen skilles eller sammenfalles normene og konteksten, avhenger av relasjonen mellom dialogpartnerne og deres intensjoner.

Nonsens plassert i *Wonderlands* tre kommunikasjonsmodeller

Ved å tegne modeller for kommunikasjonsprosessene kan man vise forholdene i *Wonderlands* dialoger på en klar måte. Nedenfor illustrerer jeg tre dialogmodeller som kan sies å være realisert i *Wonderland*: W1, W2 og W3. Modell W1 viser hvordan nonsens oppstår i en dialog hvor ytringen fra en sender A blir møtt av en ikke-relasjon, eller mangel på felles *logos*, og resulterer i en opplevelse av nonsens hos mottakeren B:

W1

A – ytring + (ikke- relasjon) – B

Graden av ikke-relasjon kan variere. I tilfeller hvor relasjonen er helt ute av bildet, som i Alices første møte med White Rabbit, er det ikke lenger snakk om noen dialog, men to monologer. I dette tilfellet gjenkjenner ikke Alice og White Rabbit hverandre som dialogdeltakere, og kan derfor ikke plasseres i skjemaet som *sender A* og *mottaker B*. Men en ikke-relasjon kan også eksistere innenfor et dialogisk rom. Ikke-relasjonen kan begrense seg til mangel på semantisk samsvar, og dermed være ikke-relasjonell ved mangel av språklig og/eller kontekstuell fellesskap. Dialogpartnerne står ovenfor hverandre for å føre en dialog, men mangler vesentlige relasjonelle elementer som gjør dialogen meningsfull i *deres felles samtalerom*. Da får man en monolog eller en monologisk relasjon, og dialogdeltakerne opplever den andres ytringer som nonsens. Slik tar monologen overhånd i dialogene, i form av språkbruk som ikke har mening for dem som snakker sammen, men som forveksles nytteløst mellom samtalepartnerne. Et eksempel på en monologisk dialog fra analysen vil være Alices replikkvekslinger med Mouse, hvor Alice misforstår *tale* for *tail*, og senere innlemmer denne misforståelsen i dialogen med Mouse: ”A knot! [...] do let me help you undo it!” (57), hvorpå resultatet er at Mouse går fornærmet bort og kaller Alices ytring for ”nonsense” (57). Dialogen er monologisk, og dialogpartnerne opplever den andres ytring som nonsens.

W2 viser det omvendte tilfellet, som realiseres to ganger i *Wonderland*. Chesire Cat og Caterpillar demonstrerer en form for tankelesning i dialogen. En sender A har en dialogisk relasjon til en mottaker B, uten at ytringen uttrykkes verbalt. Den dialogiske relasjonen er til stede, uten det leddet som i en normal kommunikasjonsmodell ville være nødvendig for å etablere kontakt:

W2

A – (ikke ytring) + relasjon – B

Uansett om noe sies eller ikke, vil det i *Wonderland* like fullt være en dialog. Det viktige er at meldingen kommer fra A til B, slik at ytringen fremdeles er transportert, men i en annen form: ikke-verbalt. Dette viser kanskje relasjonens vesentlighet for betydningsdannelse spesielt godt.

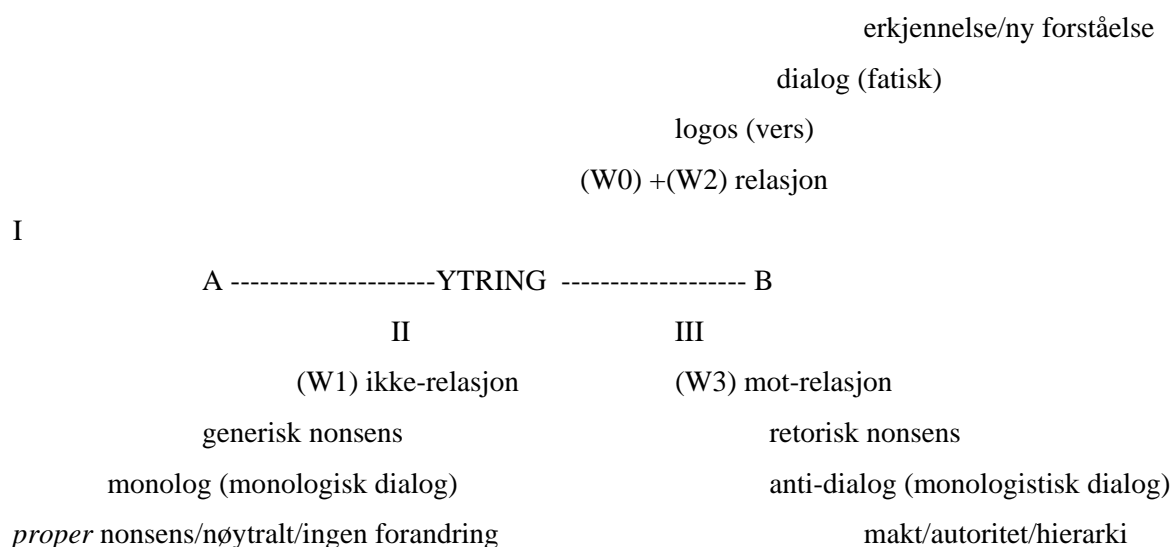
En tredje modell viser hvordan ytringen er satt sammen med en ”mot-relasjon”:

W3

A – ytring + mot-relasjon – B

W3 viser de tilfeller som er hyppigst i *Wonderland*, hvor sender A av en ytring har en mot-relasjon til mottaker B. Aktiv motarbeidelse av dialogpartnerens premisser kan karakteriseres som en mot-relasjon. I en mot-relasjonen bruker figurene nonsens intensjonelt, som et angrep, fordi nonsens ikke kan besvares dialogisk ved tankeprosesser og tankeutveksling, men enten adopteres eller avvises. Her leder intensjonen mot en monologistisk dialog, eller anti-dialog. Dette eksemplifiseres i analysen med Alices første møte med Duchess, hvor Duchess først kommer med en påstand som er logisk ugyldig, og så avviser Alices logiske bemerkninger med ”chop off her head!” (83). Dette siste eksemplet i modell W3 er en sammensetning av dialogiske elementer som fører til en anti-dialog fremfor en dialog. Følges denne modellen opp med et større diagram, kan det tegnes opp en tre-leddet sti fra ytringen, og retningen bestemmes avhengig av om det er en relasjon, ikke-relasjon eller mot-relasjon mellom dialogpartnerne A og B. Diagrammet viser også hvordan nonsens kan plasseres i dette mønsteret.

Tre retninger for ytring etter type relasjon



Diagrammet illustrerer en retning kommunikasjonen tar, ut fra ytringen og relasjonen mellom dialogpartnerne, som angir om ytringen oppfattes som generisk nonsens, retorisk nonsens eller *logos*. Retningen viser hvilken type dialog som oppstår og dialogens konsekvens. Det peker seg ut tre visuelle stier. Den ene stien, I, hvor vi kjenner igjen den dialogiske utgangsmodellen W0, fører til meningsdannelse mellom de samtalende, som igjen fører til dialog.

Diagrammet synes statisk, og det må tas forbehold i forhold til et viktig faktum i dialogene: omskiftningene. Dette diagrammet er tenkt som et *dynamisk* diagram. I dialogene forandrer relasjonene seg stadig, og retningen beveger seg innenfor de tre stiene og snur i (vilkårlige eller intensjonelle) retninger gjennom replikkvekslingene. Særlig er dette tilfellet i dialogen med Alice, Mock-Turtle og Gryphon, og Alice, Hatter, Dormouse og March Hare. Med utgangspunkt i ytringen demonstreres det hvordan en ytring kan flyttes til ulike sammenhenger som avhenger av relasjon og intensjon. Disse sammenhengene fører enten til nonsens for dialogdeltakerne eller til oppdagelsen av en felles *logos*. Men retningene kan også stoppe og snu. Avbrytelsens funksjon blir å stadig utsette utfallet av dialogen, og å skape en spenning i forhold til dialogens retning. Spenningen holdes oppe i dialogene, og utløses ikke endelig før den siste replikkvekslingen. Når Alice avslører spillet, leken og posisjonene, avslører hun også de syntagmatiske *retningene* dialogene tar, ved å se intensjonen bak ytringene. Alice makter å se konsekvens av både sine egne ytringer og andres ytringer. Slik er forandringen stor fra hennes første, indre dialoger med seg selv – hvor hun ikke så konsekvensene av egne handlinger – og hennes første dialog med musen – hvor hun ikke hadde kontroll over konsekvensen av sine egne ytringer.

I diagrammet er også konsekvensen av dialogtypene satt opp. Disse konsekvensene er ny forståelse, nonsens og dominans. Ut fra dialogmodellen W2, viser den første stien, I, det som ville være resultatet av en sokratisk dialog, eller dialog slik moderne dialogteoretikere som David Bohm tenker den.⁶⁰ Dialogen ender i ny forståelse eller en form for erkjennelse. En slik konklusjon er bygget på et prinsipp om at *dialog* bygger på en relasjon som ikke har til hensikt å vinne noe. I en dialog er det også elementært at man deler den samme *logos* for å forstå hverandre. Men i *Wonderland*, som jo er et drømmested, et vagt sted mellom eksistens og ikke-eksistens, kan ikke *logos* vise til en objektiv virkelighet. Uten en felles forståelse kan ikke dialogen på en ”naturlig” måte holdes ved like. Isteden oppstår nødvendigheten av en

⁶⁰ En sokratisk dialog menes her som de dialogene Sokrates har hatt med sine medborgere etter Platons nedtegnelser, og ikke den narrative monologiske diskursen som disse eventuelt måtte ha i forhold til en leser.

konstruert *common sense*. Samtalepartnerne er nødt til å skape sin egen stabile *logos*, eller *loci communes*. I de tilfellene hvor de klarer det, oppstår en dialog. Dette har vi sett i analysen, da verset blir en slik fellesnevner. Men gjentagelsen som ligger i verset gjør verset til en autoritær fellesnevner, som lett kan bli gal ved bruk av egen tanke, for da bryter man med verset form eller innhold. Versets *logos* er kollektivt, *common*, men kanskje ikke *common sense*. Dialogen går mot den andre ytterkanten av anti-dialog, hvor det å opprettholde dialogens ytre form er viktigere enn ny forståelse. Dialogen blir en slik *fatisk* kommunikasjon gjennom verset, og stien stopper med dialogen, og ikke med ny forståelse.

I de tilfellene hvor figurene ikke klarer å etablere *common sense*, blir språket ikke lenger kollektivt, men individuelt. I dialogmodellen W1, viser den andre stien, II, at konsekvensen er *proper* nonsens. I den nonsensiske dialogen får sender og mottaker fortsatt respons fra hverandre, men responsen blir meningsløs fordi den ikke kan relateres til noe meningsfullt.⁶¹ Denne typen nonsens, satt i dialogisk sammenheng så vel som i andre sammenhenger, er uten funksjon. Den innebærer en nøytralitet i sin ubestemte mening, og fører ikke til verken posisjonsforandringer eller ny forståelse. Slik inntar monologen og den monologiske dialogen et mellomstadium mellom dialogen og anti-dialogen.

Idet den ene parten derimot kontrollerer dialogen, og aktivt skaper nonsens, *intensjonell* nonsens, skapes et hierarkisk grunnlag for kommunikasjon. I anti-dialogen vil nonsens genereres med intensjon fra en av dialogdeltakerne for å hindre *common sense*. Retorisk nonsens får i dialogene i *Wonderland* en funksjon: De blir et virkemiddel for å sabotere dialogen, med formål om maktovertak og dominans.

Disse stiene ut fra ytringen representerer tre retninger mot tre konsekvenser. I de fleste dialogene er det derimot en tendens til at anti-dialogen blir det endelige resultat, og at relasjonen ender i et makt- eller hierarkiforhold. I dialogen mellom Alice og Queen er mot-relasjonen og anti-dialogen den eneste veien. Men i mange av de lengre dialogene kan det synes som om de tre stiene ender i den tredje stien. Mønsteret for relasjonen mellom de samtalende synes nemlig å gå fra ikke-relasjon, til relasjon, til mot-relasjon, ende som anti-dialog. For eksempel blir Gryphon og Mock-Turtle, etter å ha hatt en dialog med Alice, opptatt av å få makt over Alice til slutt.

Alice's Adventures in Wonderland synes å inneholde en prosess hvor et drømmeunivers sakte, men sikkert opphører å eksistere når Alice går tilbake til en våken

⁶¹ Dette prinsippet om generisk nonsens kan også overføres tilbake til den narrative diskursen, hvor et forhold mellom leser og tekst, slik som forholdet mellom dialogdeltakerne, ikke kan bidra til å gi den generiske nonsens mening.

tilstand. I Alices utvikling er dialog et viktig virkemiddel i letingen etter en felles *logos*, og for å avsløre nonsens som et retorisk virkemiddel. Men denne prosessen har vært lang. Vekselvirkningen mellom *logos* og nonsens, og de tre ulike dialogtypene er resultatet av ytringenes og relasjonenes inkonsekvens. Omslagene mellom den aktive søken etter felles *logos* og den aktive motarbeidelsen av felles *logos* får utslag i dialogenes relasjonelle mellomspill. De stadig skiftende temaer ut fra nye initiativ, og stadig nye forsøk på respons, viser dette spillet. Vekselvirkningen mellom dialog og anti-dialog gjør at ytringer skifter status som generisk nonsens, retorisk nonsens eller *logos* innenfor dialogene. Hva sier dette om kommunikasjonsspillet i *Wonderland*? Hvilken *retning* tar dialogene?

Spørsmålet om dialogenes *retning*, kan som Alice spørsmål til Chesire Cat, "which way do I ought to go from here?", sies å bli besvart i en *retning* mot anti-dialog, eller mot galskap, i samsvar med Chesire Cats svar: "We are all mad here". *Madness*, i *Wonderland*, viser seg ikke bare som en uoverensstemmelse mellom uttrykk og sammenheng, mellom ytringen som *fancy* og som *real*, men i den irrelle makten som anti-dialogen genererer. Dialogene er slik underordnet den overhengende *retningen* mot *madness*. Hva består denne galskapen egentlig i? Man kan spørre seg om hva som er figurenes motiv ved ikke å ta imot signalene den andre gir, men kun tro på sine egne signaler og tolke samtalepartnerens språk ut fra det. Består denne galskapen i en manglende evne til å kommunisere? Makteløshet som språkbrukere? Eller består galskapen i en intensjon om å skape makt ved hjelp av *ethos*, *pathos* og nonsens? Det retoriske perspektivet ender i en fortolkning av *Wonderland* som setter fokus på maktperspektivet.

Kapittel 4

Maktspillet i *Wonderland*

Det har blitt kartlagt en retning for dialogene som indikerer anti-dialogen, galskapen og den irrelle makten som sentrale elementer. I lys av disse elementene vil jeg trekke en linje til spill, posisjoner og lek.⁶² Dialogene, som i analysen tidvis dreier seg om dueller hvor én går seirende ut, kan i seg selv være spill eller spilleregler i et enda større spill, om makt.

Maktspillet omfatter ikke bare replikkvekslingene, de språklige duellene og anti-dialogene, men tematiseres i hele verket gjennom korskspill-metaforen, samt lekene og konkurransene som figurene deltar i.⁶³ Men parallelt med maktspillet kan det også i Alices reise og drøm spores et alvor som vitner om en dannelsesreise. Til sist har kanskje dialogene likevel vært en kilde til *praktisk* erkjennelse for Alice, slik som det greske ordet *frónesis*, praktisk kunnen, ved til sammen å ha avdekket regler som Alice kan bruke for å utvikle sin status og sin posisjon, og delta i maktspillet i Wonderland.

Alices skiftende posisjoner: maktens grunnlag

I analysen avdekkes noe jeg ser på som en maktkamp, en kamp for å gjøre sin egen stemme hørt. Men hva består makt i for en liten jente på kanskje åtte år? Gjennom språkkunnskap, og gjennom å vise at hun kan kommunisere og konversere, løfter Alice seg opp fra barnets nivå til de voksnes verden. Makt handler også om overlevelse, opprettholdelse av eksistens og identitet gjennom å bruke språket. Konversasjonen er en måte for Alice å oppnå kontroll i en verden hvor alt er uforutsigbart og det fysiske ikke kan kontrolleres. Men makt er ikke et tema kun for Alice. Andre figurer konverserer også for å oppnå kontroll. Dyrene bruker for eksempel avvisningen som et forsvar mot andres dominans. Kortstokkfigurene demonstrerer på sin side makt på et grunnlag som kan sies å ikke være logisk gyldig. Men hva er maktens grunnlag? Som Jacques Derrida skriver om autoritetens opprinnelse: "Siden autoritetens opprinnelse og lovens grunnlag, grunn eller posisjon per definisjon ikke kan hvile på noe annet enn seg selv, er de selv en vold uten grunn" (Derrida 2002: 35). Meningsløs makt eller ren og skjær ondskap kommer også til syne, ikke minst hos dronningen i Wonderland, som utsier straff før dom. Denne metoden likner Duchess' løsning for å avbryte dialogen med

⁶² Kathleen Blakes arbeid fokuserer utelukkende på leken og spillet i Alice-verkene. De mange lekene og spillene i verkene handlingsplan har vært Blakes utgangspunkt for å se nærmere på spillenes essens. Blake påpeker: "At the point where it takes two to play and one will win, we have a game." Kathleen Blake, *Play, Games and Sport: the literary works of Lewis Carroll* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1974), 19.

⁶³ Eksempler på slike leker er "lobster quadrille"(120–121) og "caucus-race" (54–55).

Alice. Duchess følger et mønster som likner Queens. Hun er da også hertuginne og tilhører på denne måten den samme samfunnsklassen som dronningen. Duchess og Queen er begge eksempler på groteske, herskende skikkelser. I møte med Duchess og Queen er det Alice som må forsvare seg mot nonsens, slik Mouse og Caterpillar forsvarte seg mot nonsens fra Alice. Noe som synes å være et mønster i samtale med dyrene er at de reagerer med redsel i samtale med Alice. De føler at hun truer deres eksistens og virkelighetsforståelse. Det starter med Mouse som skjelver av redsel da Alice ufrivillig skremmer henne ved å snakke om katten sin. Pigeon kaller henne for en slange og tror ikke på henne da hun sier hun er en liten jente. I begge tilfeller er det mangel på kommunikasjon, altså felles forståelse som kan gi en dialogisk relasjon. Alice er ufrivillig truende. Å bli fysisk stor eller få lang hals er likevel et reelt maktmiddel for Alice. Uten å bruke språket kan Alice bare hevde seg og skape redsel ved hjelp av sin fysiske størrelse. Derimot slår det henne aldri å *selv* bruke språket – å dekontekstualisere det eller rekontekstualisere ytringen gjennom nonsens – som et maktmiddel. De menneskelige figurene er mer aggressive og truende i forhold til Alice. Queen spør ved deres første møte Alice: "What is your name, child?" (70). Duchess er likegyldig til hvem Alice er og hva hun heter. Hun konkluderer raskt hva hun mener om Alice: "You don't know much," said the Duchess; "and that's a fact" (52). Ved Alices neste møte med Duchess får hun en annen velkomst: "You can't think how glad I am to see you again, you dear old thing!" (78). Det kan altså virke som om Alices posisjon i *Wonderland* skifter etter hvor vidt det er dyr eller mennesker som er i dialog med henne.

Men hva med Alices posisjon i egne øyne? Det er ingen tvil om at dialogene har gitt Alice mer tillit til egen tankegang og logikk. Alice går først inn i samtale med et motiv om å vise sin kunnskap og evne til å føre en ordentlig samtale, som en voksen. De aller fleste av de andre dialogpartnerne Alice møter, spiller voksne roller. Bare to ganger gjennom reisen i *Wonderland* møter Alice et annet barnlig vesen. Det ene møtet skjer hos hertuginnen, der Alice får ansvaret over den skrikende babyen som senere forvandles til en gris og løper sin vei. Det andre møtet skjer da Alice møter en stor hundevalp. Ingen av disse vesenene har noe språk, og møtene blir uten særlig relevans for tekstens forløp. Dette kan også tyde på at språkbruk og konversasjon er noe som hører voksenverdenen til, og at Alice har et mål om å nå et språklig nivå gjennom kunnskap, argumentasjon og logikk allerede før hun deltar i dialogene med figurene i *Wonderland*. Alices samtaler med seg selv, fra hun faller ned i kaninhullet til hun møter Mouse, kan tolkes som hennes måte å forberede seg til konversasjon på. Hun øver seg også på utfordringene som kan komme. Hennes samtaler med seg selv tjener også til å bearbeide følelser etter en ubehagelig samtale, som for eksempel etter "A mad tea-

party”: ”At any rate I’ll go there again! [...] It’s the stupidest tea-party I ever was at in all my life!” (98). Alices stadig økende maktposisjon er en del av hennes utvikling gjennom reisen. Men Alices tilsynelatende streben etter makt virker å være motivert av å få til en ordentlig samtale. Når samtalen går dårlig, viser hun makt ved å avbryte den. Når samtalen fungerer, vil hun gjerne konversere mer og fokuserer på dette under pauser i samtalen. Ofte er hennes maktposisjon ufrivillig, både når hennes nærvær fører til redsel og likegyldighet, og når nærværet fører til respekt i forhold til sine dialogpartnere. Utviklingen viser imidlertid at Alice etter hvert får større kontroll over både sin kropp og sitt språk. Hun opererer i dialogene med stadig økende sikkerhet på sin egen tankegang, og makter å ha et metaperspektiv på dialogene. Ved ikke å vedkjenne seg de andre figurenes verdi som samtalepartnere, slik som dørvakten, og til slutt deres eksistens, i rettssaken, oppnår Alice mer makt i drømmen sin. Motsatt virker det slik at jo mer Alice forsøker å være høflig og underdanig, jo verre behandles hun. Man kan slik si at dialogene er Alices måte å lære hvordan hun skal komme seg ut av *Wonderland*, og hvordan hun skal unngå å bli halshugget eller til slutt ”tatt” av maktpersonene og det meningsløse rettsapparatet. De lærdommene hun får ut av dialogene, synes å hjelpe henne til å takle den siste dramatiske situasjonen i *Wonderland*, dødsdommen fra Queen i rettssalen.

Spillet som ramme

Ordet ”Adventures” i *Wonderlands* tittel synes å si noe om tekstens sentrale aspekt. Det kan oversettes til eventyr eller vågestykke, og er bundet til *venture*, som betyr risiko. Hvilken risiko er Alice utsatt for i *Wonderland*? Det er en begrenset risiko, fordi rammen for fortellingen er en drøm. Samtidig finnes det et element av spill, som kan sies å avdekke regler og posisjoner. Analysen har vist at *Wonderland* kanskje er mer enn en drøm. Det er et samfunn med hierarki, maktspill og bestemte regler for kommunikasjon som følges i dialogene.

Flere av figurene i *Wonderland* har elementer ved seg som refererer til kortstokkfigurer. Dette forsterker inntrykket av at *Wonderland* er et spill, og at maktposisjoner er sentralt for figurene. Det er fristende å sette det hele i en kortspill-metafor. I kortspill handler det om posisjoner, makt og maktspill. Kort har ulike verdier, og i spesielle kombinasjoner kan et kort med lav verdi få høy verdi. Men hvis *Wonderland* er et spill, hva er reglene? I tråd med bokens flere henvisninger til spill, kan dialogene og dialogdeltakernes virkemidler sammenliknes med det som foregår i en lek eller et spill. Spillet kan kjennetegnes ved at dens konsekvenser ikke er reelle. Avsløringen av spillet som et tabubelagt premiss,

sletter spillet så snart dette premisset er oppdaget. Dialogene i *Wonderland* kan derfor sees på som en avsløring av spillet og spillets premisser. Spillets premisser vil i *Wonderland* være terror og undertrykkelse. I kapittel 3 har jeg argumentert for at nonsens brukes som et virkemiddel, og analysen har vist at nonsens fungerer som en trussel. Relasjonen ender opp som en mot-relasjon, og dialogen ender opp som en anti-dialog. Språkbruken er monologistisk, og anti-dialogens prinsipp er irrasjonalitet. Anti-dialog og maktspill er i analysen nært forbundet i et årsak–virkning-forhold. I seg selv kan dette leses som en ”regel” i *Wonderland*.

Avsløringen: nonsens og den retoriske erfaring

Analysen har vist hvordan overbevisning kan skje uten elementet *logos* – hvordan nonsens sammen med *ethos* og *pathos*, talerens status og evne til å vekke vilje, i dette tilfellet vilje til underkastelse, blir et middel til overbevisning uten bevis, til overtalelse i form av dominans. *Alice’s Adventures in Wonderland* er ikke bare en tekst som inneholder nonsens, den kommenterer, definerer og demonstrerer hvordan nonsens virker. Som for eksempel i møtet med *Hatter*: ”Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter’s remark seemed to have no meaning in it, and yet it was certainly English.” (92). Alices opplevelse av innebærer at hun må forholde seg til det som sies, å slåss mot det og ikke minst definere det. *Alice’s Adventures in Wonderland* må dog sees på som en kritikk og hyllest til nonsens som genre, diskurs og plass i samfunnet. Nonsens som litteratur synes å bli hyllet med både nonsens dikt og regler og vers. Men nonsens plassert i dialogene er imidlertid en trussel. Den skjulte nonsens bak de tilsynelatende logiske former, blir gjennom King, Queen og Duchess latterliggjort og kritisert, noe som åpner for videre diskusjon omkring nonsens som genre. Er nonsens i seg selv en kritikk i parodisk eller satirisk form, mot det motsatte: den ”blinde” snusfornuften? Når *common sense* blir så *common* at den mister sitt logiske grunnlag? I innledningen spurte jeg hva slags type nonsens det er som kommenteres i *Alice’s Adventures in Wonderland*. Kanskje er det en ny type nonsens, en selvbevisst type nonsens, som fremlegges i teksten: nonsens som forstår seg selv og derfor ikke kan eksistere lenger.

Vi har sett at Alices stadig bedrede maktposisjon i *Wonderland* er en del av hennes utvikling. Men Alices eventuelle streben etter makt virker ikke å være motivert av annet enn å få til en anstendig samtale og å få vist sin kunnskap. Ofte er hennes maktposisjoner ufrivillige, både når hennes nærvær fører til redsel eller maktdemonstrasjoner, og når hun vinner respekt fra sine dialogpartnere. Alices erfaring viser imidlertid at ved å snakke nonsens kan man både oppnå kontakt og styre samtalen i egne retninger. Men ved å erklære noe som nonsens eller

ved å bryte kontakten, kan denne kontrollen berøves motparten. Ved ikke å vedkjenne seg de andre figurenes verdi som samtalepartnere, oppnår Alice mer makt. Man er enten nødt til å underkaste seg den annens virkelighet eller slåss for sin egen. Den som ikke forstår, kan heller ikke si imot, eller delta i samtalen, men blir sårbar og utsatt for påvirkning eller direksjoner. Dette forklarer redselen til flere av Alices samtalepartnere. Nonsens blir et retorisk virkemiddel. Alice er først ”puzzled”. Hun forlanger og søker etter *logos*, etter det logiske innhold i det som blir sagt. Men i oppdagelsen av nonsens som et retorisk virkemiddel blir tro og fornuft delt og Alice støtter seg til *logos*, ikke som en felles forståelse i heraklitsk forstand, men som et retorisk virkemiddel i kampen mot nonsens. *Logos* beveger seg fra å være tankenes og fornuftens fellesnevner, til å være Alices lov, prinsipp og argument avskåret fra fellesskapet. Som Alice sier like før hun våkner opp av marerittet: ”Who cares for you? You’re nothing but a pack of cards!” (min utheving, 110). Idet hun sier dette, opphører Wonderland å eksistere. Gjennom dialogene har Alice lært at nonsens er makt, men også at nonsens kan fratras sin makt. Et eventyrland og et språk bestående av nonsens er avhengig av tro for å eksistere. Dette er Alices viktigste erfaring og hennes redning fra Wonderland. Avsløringen av *spillet* kan slik sies å være Alices dannelse, hennes retoriske erfaring.

Lesningen og lekens slutt

Lesemåten i denne oppgaven har i stor grad vært retorisk. Det retoriske perspektivet har preget analysen som en konseptualisering; et forsøk på systematisering av *rhetoriké tékhne*, talekunsten, slik den forholder seg i *Wonderland*. Denne systematiseringen har visualisert seg i diagrammet i kapittel 3, som et forsøk på å avdekke konsekvente spilleregler for talekunsten. Å fortolke ut fra analysens resultater kan i denne sammenhengen også sees på som et overordnet *spill* eller en lek. Analysen av teksten har gitt bestemte regler som tolkningen baserer seg på. Disse reglene er likevel meget sårbare for andre innfallsvinkler til teksten. Min lese måte har resultert i en praktisk og teoretisk refleksjon, som gjelder for dette verket, *Alice's Adventures in Wonderland*, men som også inviterer til objektiv tilslutning. Praktisk og teoretisk refleksjon kan virke selvmotsigende. Og å invitere til objektiv tilslutning, er det hensiktsmessig? Metoden min har vært eksperimentell, basert på nærlesning med fokus på detaljer i teksten. Jeg har ikke basert eller støttet min nærlesning på noen etablert teori. Videre må man erkjenne at det praktiske eller metodiske, og det teoretiske kan være noe av det samme: Idet man foretar en lesning, reflekterer man samtidig over litteratur. Konsekvensen av en slik praktisk refleksjon er at den hver gang er stedsatt i litteraturen, og ikke på noen måte generell. Slik må invitasjonen til objektiv tilslutning ha et forbehold, nemlig det subjektive grunnlaget for den konstruksjonen lesningen har komponert. "Spillereglene" som ligger til grunn for tolkningen kan slik ha samme essens som en lek: den "orden" som jeg har laget ut av teksten, i analysen og tolkningen, er basert på *intuisjonen*, og den kan reverseres og omkonstrueres. I lesningen har jeg redefinert nonsens og det har det utviklet seg seg et nytt begrep: *anti-dialog*. Jeg har konstruert begrepet, og satt nonsens som et retorisk virkemiddel i denne typen dialog. Men kan dette begrepet brukes til analyser av andre dialoger i andre tekster? Nonsens som retorisk virkemiddel er bare én av flere måter å tolke nonsens som fenomen på. Nonsens som et grunnelement i anti-dialogen, er altså situert i denne lesningen. Skal begrepet "anti-dialog" kunne overføres til annen litteratur, må begrepet i så fall omdefineres for en ny tekkelig kontekst. I oppgaven bunner forestillingen om anti-dialog ut i en refleksjon over makt, og maktens virkemidler i dialoger. I *Alice's Adventures in Wonderland* er maktspillet selve nøkkelen til den tolkning som jeg har kommet frem til. Maktspillet har avslørt seg i relasjonene i dialogene, og har gitt et innblikk som kan gi en mulig forklaring på Alices utvikling. Slik er nonsens, anti-dialog og maktspill forbundet med hverandre.

Bibliografi

Primærlitteratur

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*.
Introduksjon og noter av Michael Irwin. Hertfortshire: Wordsworth Editions, 2001

Sekundærlitteratur

- Aristoteles. "Om retorikken". I *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*.
Oversatt til norsk av Tormod Eide. Oslo: Universitetsforlaget, 1987, 46–57
- Austin, J. L. *How to do things with words*. London: Oxford University
Press, 1976
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Oversatt av Caryl Emerson.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999
- Black, Max. "Austin on performatives". I *Symposium on J. L. Austin*. Redigert av
K. T. Fann. London: Routledge & Kegan Paul, 1969, 401–411
- Blake, Kathleen. *Play, games and sport: the literary works of Lewis Carroll*. Ithaca, London:
Cornell University Press, 1974
- Bohm, David. *On Dialogue*. London: Routledge, 1996
- Chapman, Raymond. *Forms of Speech in Victorian Fiction*. London: Longman, 1994
- Collingwood, Stuart Dodgson. *The life and letters of Lewis Carroll*. London: Fisher Unwin,
1898
- Derrida, Jacques. *Lovens makt*. Oversatt av Bjørn C. Ekeland. Oslo: Spartacus, 2002
- Gardner, Martin. *The annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the
looking glass*. New York: Bramhall House, 1960
- Green, Roger L. *The diaries of Lewis Carroll*. Utgitt av Roger Lancelyn
Green. London: Cassell, 1953
- Grotjahn, Martin. "Symbolization of Alice's Adventures in Wonderland" [1947], I *Aspects of
Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics' looking glasses, 1865–
1971*. Redigert av Robert Phillips. New York: Vanguard Press, 1971, 308–315
- Heath, Peter. *The Philosopher's Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the
Looking Glass*. New York: St. Martin's Press, 1983 [1974]
- Hertzberg, Frøydis og Kjell Ivar Vannebo. "Dialog som tekst: Fra 'God dag mann økseskaft'

- til 'kreativ meningsutveksling'". I *NORskrift: Arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr. 62 (1990), 1–26
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990
- Iser, Wolfgang. "Läsprosessen – en fenomenologisk betraktelse". I *Modern Litteraturteori: Från Rysk Formalism til Dekonstruktion*. Redigert av Claes Entzenberg & Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur, 1992, 319–341
- Jakobson, Roman. "Lingvistikk og poetikk". I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Redigert av Anders Heldal & Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1978, 119–155
- Jordheim, Helge. *Lesningens vitenskap. Utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001
- Kahn, Charles H. *The art and thoughts of Heraclitus: An edition of the fragments with translation and commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Lear, Edward. *Complete Nonsense*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994
- Linell, Per. *Approaching Dialogue: Talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, 1998
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994
- Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938
- Mørch, Audun Johannes. "M. M. Bakhtin". I *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oversatt til norsk av Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen Akademiske, 2003, 5–28
- Rackin, Donald. *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking Glass: nonsense sense and meaning*. New York: Twayne, 1991
- _____. "Alice's Journey to the End of Night" [1966]. I *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics' looking glasses, 1865–1971*. Redigert av Robert Phillips. New York: Vanguard Press, 1971, 391–416
- Salsa, Patrice. "'Did you say pig, or fig?' Alice's Travels: An Approach through the Concepts and Tools of Conversational Analysis". I *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Redigert av Rachel Fordyce og Carla Marengo. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, 157–175
- Saussure, Ferdinand de. *Course in general linguistics*. Utgitt av Charles Bally og Albert Sechehaye. Oversatt av Wade Baskin. London: Duckworth, 1983 [1916]

Schilder, Paul. "Psychoanalytic Remarks on Alice's Adventures in Wonderland and Lewis Carroll" [1938]. I *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics' looking glasses, 1865–1971*. Redigert av Robert Phillips. New York: Vanguard Press, 1971, 283–292

Stewart, Susan. *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978

Sundmark, Björn. *Alice's Adventures in the oral-literary continuum*. Avhandling (doktorgrad), Lund Universitet. Lund: Lund University Press, 1999

Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988

Vickers, Brian. *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1998

Ødegård, Trude Audny. "Nonsens er makt! Dialog og duell i Alice in Wonderland". *Bøygen: Litterært tidsskrift. Universitetet i Oslo*. 17. årgang, nr.2 (2005), 32–38.
http://www.tidsskriftforeningen.no/index.php/ntf/tidsskriftartikler/nonsens_er_makt
(oppsøkt 27.10.2005)

Oppslagsverk

Oxford Advanced Learner's Dictionary. 5. utgave. Oxford: Oxford University Press, 1995

The Encyclopedia of Philosophy. 5-6 bd. Optrykk 1972. New York: Macmillan, 1967

The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: Clarendon Press, 1986

Illustrasjoner

Illustrasjon på omslaget er av John Tenniel. Kopiert fra *The Best of Lewis Carroll. Illustrated by John Tenniel and Henry Holiday*. New Jersey: Castle, (u.å.), 71