

Alice i Norge

En analyse av tre norske adaptasjoner av *Alice's
Adventures in Wonderland*

Tuva Maria Engdal



Masteroppgave i Litteraturformidling
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet
Veileder: Anne Birgitte Rønning

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2016

Tuva Maria Engdal

2016

Alice i Norge – En analyse av tre norske adaptasjoner av *Alice's Adventures in Wonderland*

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Webergs Printshop

Sammendrag

I 2015 var det 150 år siden Lewis Carroll publiserte barnebokklassikeren *Alice's Adventures in Wonderland*. Fortellinga om Alice som faller ned i et kaninhull og opplever en verden snudd på hodet, har fascinert en hel verden av barn og voksne, og vært gjenstand for utallige adaptasjoner. Denne oppgaven er en adaptasjonsanalytisk undersøkelse av klassikeren i norsk sammenheng. Først skisserer jeg publiseringshistorien til *Alice* i Norge. Med utgangspunkt i Linda Hutcheons resepsjonsorienterte adaptasjonsteori analyserer jeg så tre norske bøker som adaptasjoner av *Alice*: Tor Åge Bringsværds og Judith Allans bildebok *Alice lengter tilbake* (1983), Klaus Hagerups barne-/ungdomsbok *Kaninene synger i mørket* (2001) og Inger Bråtveits roman *Alice A4* (2015). Jeg diskuterer *hvorvidt* disse bøkene kvalifiserer som adaptasjoner, før jeg undersøker *hvordan* bøkene fortolker Carrolls klassiker og formidler den til tre forskjellige målgrupper. Jeg tar utgangspunkt i at *Alice* er en tekst som opprinnelig var rettet både mot barn og voksne, og undersøker om adaptasjonene ivaretar den doble henvendelsen – og i så fall på hvilken måte. I *Alice lengter tilbake* viser jeg hvordan adaptasjonsprosessen innebærer en remediering og en tilpasning av *Alice* til en yngre målgruppe. I analysen av *Kaninene synger i mørket* leser jeg boka som en metafortelling som mer eksplisitt adapterer foreleggets form, så vel som dets innhold. Boka drar i tillegg inn elementer fra Carrolls biografi og *Alices* tilblivelseshistorie. Både *Alice lengter tilbake* og *Kaninene synger i mørket* tilbyr leserroller også for voksne, og ivaretar dermed den doble henvendelsen. *Alice A4* er på sin side en kritisk videreskrivning av *Alice*, og er den adaptasjonen som går lengst i å utfordre de populærkulturelle forestillingene om Carrolls bok. Som i *Kaninene synger i mørket* blir Carrolls biografi en viktig kontekst for adaptasjonen i *Alice A4*, men Bråtveit framhever snarere de uhyggelige, tvetydige og problematiske sidene ved *Alice*-myten, og skriver den dermed inn i voksenlitteraturen. Oppgaven understreker at adaptasjonens paratekster og materielle utforming har betydning for hvordan vi møter verket som adaptasjon. Samlet viser analysene mine at klassikeren fremdeles er virksom i Norge, og hvordan rikdommen i *Alice* spiller seg ut i både barne- og voksenlitteraturen.

Takk til

Min veileder Anne Birgitte Rønning for engasjement, konstruktive tilbakemeldinger, støtte og tålmodighet med meg i arbeidet med denne oppgaven.

Anne Kristin Lande for stor og nyttig hjelp på Nasjonalbiblioteket.

Jon Haarberg for råd og trøst både i startfasen og underveis, og til Marianne Egeland for Alice-speiding i Oxford.

Eivind for din store tålmodighet.

Mamma for at du alltid og uansett er der og lytter, leser, muntre og forstår.

Norsk barnebokinstitutt for lån av skriveplass og tilgang til sekundærlitteratur.

Silje Osnes Ulstein for korrekturlesing.

Og til sist, takk til lille og store Alice, som har lært meg og stadig lærer meg verdien av undring.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
	Lewis Carroll og <i>Alice's Adventures in Wonderland</i>	2
	Tidligere forskning	3
	Alice i Norge – fra 1870 til 2015	4
	Avgrensning	6
	Alices dobbelte stemme	7
	Adaptasjon som resepsjon og formidling	8
	Struktur	12
2	"Jeg trodde dette var Eventyrland?" – Alice lengter tilbake (1983)	14
	Den gamle Alice	15
	Oppfølger eller adaptasjon?	16
	Bildebokas "telling" og "showing" / bildebokas mediespesifikke uttrykk	17
	Fra Eventyrland til Nei-Nei	18
	Eventyrtradisjon	20
	Bildene: Parafraaser	21
	Dystopi og samfunns satire	23
	Målgruppe og dobbel henvendelse	24
3	"Men jeg er ikke Alice, jeg er Else" – Kaninene synger i mørket (2001)	26
	Handling	27
	Å lese boka som adaptasjon	28
	Topografi og biografi	29
	Parafrasene i boka	31
	Else og Alice	33
	Ordlek, nonsens og dialoger	35
	Målgruppe og dobbel henvendelse	37
4	" Dette kunne ikke vera Wonderland" – Alice A4 (2015)	39
	Biltur til Wonderland	39
	Å lese boka som adaptasjon	40
	Tivoli	42
	Parafrasen i boka	43
	Kontekst: barnet og den voksne mannen	45
	Alice-myten som urban legende	46
	Møtet med en voksen verden	47
	En kritisk videreskriving?	48
	Målgruppe og "knowingness"	50
5	Avslutning: Alice fra barn til voksen	52
	Litteratur	56
	Vedlegg 1	60
	Vedlegg 2	61
	Vedlegg 3	62
	Vedlegg 4	63

1 Innledning

There ought to be written a book about me, that there ought!

And when I grow up, I'll write one

– Alice (Carroll 2015: 46)

I 2015 var det 150 år siden Charles Lutwidge Dodgson, bedre kjent som Lewis Carroll, publiserte barnebokklassikeren *Alice's Adventures in Wonderland*. Siden 1865 har fortellinga fascinert en hel verden av barn og voksne, og vært gjenstand for utallige oversettelser, adaptasjoner og tolkninger. Historien om Alice – kanskje bør jeg også si *bildet* av henne – har nådd oss gjennom oversettelser, filmatiseringer, illustrasjoner, dataspill, teateroppsetninger, sanger, plakater eller litterære *remakes*. Biografen Morton Cohen går så langt som til å si at de to bøkene Carroll skrev om Alice, er de mest siterte og oversatte verkene i hele den vestlige verden, nest etter Bibelen og Shakespeare (Cohen 1995: xxii). Påstanden kan neppe etterprøves, men utsagnet sier sitt om *Alices*¹ status som inspirasjonskilde og klassiker. Som en moderne myte og en del av vårt kulturelle fellesgods er det en fortelling som varieres, bearbeides, siteres og som kan gjenkjennes også av de som ikke har lest teksten.

Hvordan denne eventyrfortellinga føres videre og tilpasses stadig nye historiske og kulturelle kontekster, gjør det interessant å undersøke hva det er ved *Alice* som fascinerer og som seinere forfattere responderer på. Hvordan gis en fantasifortelling fra det viktorianske borgerskapet midt på 1800-tallet ny mening i en annen kulturell og historisk kontekst? Høsten 2015 utga den norske forfatteren Inger Bråtveit romanen *Alice A4*, som ifølge baksideteksten går i ”meddiktande, mytologisk og ulogisk dialog med Lewis Carroll sin barnebok *Alice i eventyrland* frå 1865”. Dette er en roman som tilsynelatende ligger langt fra Carrolls fortelling om den veloppdragne, viktorianske piken som ramler ned i kaninhullet og opplever en verden full av snakkende dyr. Hva er veien fra Carrolls engelske nonsensfortelling fra 1865 og fram til en norsk voksenroman i 2015?

I tillegg til Bråtveit har flere andre norske forfattere skrevet sine egne versjoner av klassikeren. Tor Åge Bringsværd og Klaus Hagerup er forfattere som i norsk sammenheng har befattet seg med *Alice* ved flere anledninger. I 1983 utga Bringsværd bildeboka *Alice lengter tilbake* sammen med Judith Allan. Klaus Hagerup utga barne-/ungdomsboka *Kaninene synger i mørket* i 2001. I denne oppgaven vil jeg analysere disse tre bøkene som

¹ Jeg vil i fortsettelsen bruke forkortelsen *Alice* om boka, og Alice (uten kursiv) når jeg refererer til personen.

adaptasjoner av *Alice*. Målet er å undersøke hvordan de fortolker og formidler *Alice* til norske lesere og til tre forskjellige målgrupper. Hvordan fungerer bruken av Lewis Carrolls *Alice* i en bildebok, en barne-/ungdomsbok og en voksenroman? Hvilke motiver, aspekter eller ideer ved *Alice* er det forfatterne (og illustratørene) responderer på, lar seg inspirere av, bearbeider og aktualiserer i sitt verk, og hvordan tolker de fortellinga? Adaptasjon som begrep vil stå sentralt i denne oppgaven. Jeg skal i fortsettelsen derfor belyse adaptasjonsbegrepet. Men først vil jeg gi en nærmere presentasjon av teksten og skissere publiseringshistorien til *Alice* i Norge.

Lewis Carroll og *Alice's Adventures in Wonderland*

Historien om *Alice* begynner som en muntlig fortelling. En sommerdag i 1862 dro Charles Lutwidge Dodgson og hans venn Robinson Duckworth sammen med tre barn på rotur oppover elva Themsen utenfor Oxford. De tre barna var døtrene til Henry George Liddell, dekanen ved Christ Church College der Dodgson underviste i matematikk og tilbrakte store deler av sitt voksne liv. Alice Liddell var den midterste søsteren, og hun var ti år da Dodgson fortalte eventyret. Dodgson var glad i barn og diktet ofte opp eventyr på sine turer med dem. Det var Alice selv som fikk Dodgson til å skrive ned historien. Hun fikk den i julegave, med Dodgsons egne tegninger, da med tittelen *Alice's Adventures Under Ground*.

Tre år seinere, i 1865, ble fortellinga utgitt i bokform under pseudonymet Lewis Carroll med den politiske satiretegneren John Tenniel sine illustrasjoner. Boka ble en umiddelbar suksess i samtidas viktorianske England. *Alice* omtales gjerne som et gjennombrudd i nonsenslitteraturen, ”en form for prosa der realisme og stabil mening må vike plassen for tøvete, humoristisk, filosofisk underfundig og undrende absurd drømmelogikk” (Jensen 2014: 87). Mens tidligere barnelitteratur var preget av moralisering og gjerne skulle ha en oppdragende effekt, er *Alice* den første barneboka som ble ansett å være helt på parti med barnet. I *Alice* er det barnets blikk på verden vi møter: barnets fantasi, tanker, logikk og underfundige spørsmål.

Carrolls eventyrfortelling åpner med at Alice sitter sammen med søsteren sin ved elvebredden en sommerdag. Søsteren leser i en bok, men Alice synes den er kjedelig, for boka inneholder verken bilder eller dialoger. Alice kjeder seg, slumrer, og får øye på en hvit kanin som løper forbi. Alice følger etter den og faller så ned i kaninhullet, gjennom en lang og vertikal tunell som fører henne inn til Wonderland. Det lange fallet markerer en overgang til et annet univers, der naturlover som tyngdekraft og tid oppløses. Her møter hun en rekke figurer og dyr, blant annet en gal hattemaker, en kålorm som sitter på en sopp og røyker

vannpipe, en smilende katt som dukker opp på uventede steder, og figurer som er spillkort. Fortellinga rammes inn av en drøm: til slutt våkner hun og finner seg trygt plassert med hodet i fanget på søsteren sin ved elvebredden.

Lewis Carroll skrev to bøker om Alice. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) har i likhet med *Alice* en episodisk struktur og er en drømmereise innfattet i en realistisk rammefortelling. Her går Alice gjennom speilet og opplever et merkelig bakvendtland der figurene er sjakkbrikker. Disse bøkene er selvstendige verk som kan studeres hver for seg, men i et resepsjonsperspektiv er det et poeng at de ikke kan holdes helt adskilt. Zoe Jaques og Eugene Giddens (2013) peker i sin publiseringshistorie på at disse to tekstene i seinere adaptasjoner og i den kulturelle hukommelsen i stor grad har glidd sammen til én.² Dette skyldes ikke minst Walt Disneys filmversjon fra 1951, som blandet *Alice* og oppfølgeren i en og samme fortelling. Jeg tar med meg bevisstheten om at det i ”myten” om Alice også finnes elementer av oppfølgeren, men jeg vil i min oppgave holde dem fra hverandre.

Tidligere forskning

Det er forsket lite på *Alice* i norsk sammenheng,³ men en bibliografi over norske utgaver og oversettelser kom i 2015: Forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket Anne Kristin Lande har vært ansvarlig for den norske delen av bibliografien i *Alice in a World of Wonderlands. The translations of Lewis Carroll's masterpiece* (Lindseth og Tannenbaum 2015). Dette er en stor, internasjonal bibliografi i tre bind som utkom i forbindelse med jubileumsåret, og som presenterer en liste over samtlige oversettelser av Carrolls Alice-bøker til alle verdens språk. Direktør for Norsk barnebokinstitutt, Kristin Ørjasæter, har skrevet et essay i denne bibliografien om de norske oversettelsene av *Alice* (se Ørjasæter 2015). Dessuten har Åse Kristine Tveit (2011) redegjort for de norske oversettelsene av boka i en kort artikkel. Ingen

² De omtaler derfor begge Alice-bøkene under ett, som *Alice*. Carrolls ikoniske Alice-bøker har en lang og omfattende publiseringshistorie. Jaques og Giddens (2013) har undersøkt denne publiseringshistorien internasjonalt, og sporer *Alices* reise helt fra historiens muntlige utspring i 1862 og fram til i dag. I tråd med McKenzies begrep om ”teksters sosiologi” anlegger de et bredt perspektiv på publiseringshistorien som også inkluderer adaptasjoner og imitasjoner, både tekstlige og ikke-tekstlige. De ønsker å utforske hvordan disse transformasjonene har preget et bredt spekter av resepsjoner av den barnelitterære klassikeren. I kapitlet om *Alices* tekstlige etterliv skiller de mellom utgaver, adaptasjoner og imitasjoner som tre nivåer for ”endringer” av teksten.

³ Via søk i DUO og CRISTIN database har jeg funnet fem master- eller hovedoppgaver om Carrolls klassiker som er levert ved norske universiteter. To av disse anlegger delvis et historisk perspektiv: Finn-Henning Johannesen (2011) undersøker *Alices* identitet i tre adaptasjoner (film og videospill) av *Alice*. Ida Marie Jelstad Brown (2006) har analysert samspillet mellom teksten og et utvalg illustrasjoner. Begge er skrevet på engelsk, og ingen masteroppgaver undersøker boka i en norsk sammenheng.

har tidligere undersøkt verken *Alice lengter tilbake*, *Kaninene synger i mørket* eller *Alice A4* i akademisk sammenheng før.

Alice i Norge – fra 1870 til 2015

Den norske utgivelseshistorien av *Alice* har vist seg å være svært omfattende. Ja, *Alice* er kanskje blant de mest oversatte barnebøkene til norsk (se Tveit 2011). Landes bibliografi viser til sammen 30 norske utgaver med oversettelser eller adaptasjoner av *Alice*, utgitt mellom 1903 og 2010 (Lande 2015).⁴ Dette inkluderer både fullstendige oversettelser og mer eller mindre forkortede utgaver som gjerne baserer seg på Disney-filmen. I tillegg har *Alice* utkommet i tre nye utgaver som ikke har blitt med på lista, henholdsvis i 2011, 2014 og i 2015.⁵ At boka stadig kommer i nye utgaver viser at dette er en bok som fortsatt leses og er virksom også i Norge. Tekstens klassikerstatus er tydelig ved at den har blitt trykket i serier som *Illustrerte klassikere*, *Tidens gullbøker*, *Verdenslitteraturens største mesterverker*, *Aschehougs Berømte bøker* og *God bok* – og altså nå sist i 2015, *Våre beste klassikere*.

Alice er oversatt til norsk i sin helhet fem ganger, første gang i 1903 av Margrethe Horn som *Else i eventyrland* (Olav Norlis forlag). I 1946 ble den oversatt på nytt av barnebokforfatteren Zinken Hopp. Det er Hopps versjon som har blitt mest kjent og trykket i flest utgaver, og som ”gjorde boka til en klassiker i Norge” (Birkeland m.fl. 2005: 468). Hopp beholdt navnet Else på hovedpersonen, men fra og med 1979-utgaven fikk hun hete Alice. I 1990 oversatte Annie Riis *Alice* for Cappelen Forlag. Denne oversettelsen er illustrert av Anthony Browne, og er dermed den første fullstendige norske oversettelsen som ikke følges av Sir John Tenniels originaltegninger. I 2003 utkom to nye oversettelser av *Alice* på norsk, begge på små forlag. Arne Rustes oversettelse er utgitt på Omnipax forlag med Helen Oxenbury sine illustrasjoner; en stor og tjukk bok der det både er gitt mer plass til illustrasjonene og lagt inn mer luft i teksten. Sigrun Anny Røssbøs oversettelse er den første til nynorsk, og utkom på Von forlag med Tenniels tegninger. Her er tittelen ”Alice på eventyr under jorda”. Begge disse oversettelsene inkluderer – for første gang på norsk – det innledende diktet i *Alice*, der forfatteren fører ordet og minnes eventyrets tilblivelse.

Underveis i arbeidet med denne oppgaven oppdaget jeg dessuten en referanse til en eldre norsk oversettelse av *Alice* som skulle by på et nytt bidrag til bibliografien. Under lesninga av Rolf Romørens artikkel ”Barnelitteratur, modernitet og modernisme” i *Nye veier*

⁴ For oppfølgeren, *Through the Looking-Glass*, er antallet sju, hvorav to er fullstendige oversettelser (gjort av Zinken Hopp i 1951 og av Knut Johansen i 2006).

⁵ Se vedlegg 4 for en oppdatert og bearbeidet versjon av Anne Kristin Landes bibliografi. Utgavene og oversettelsene føres derfor ikke opp i litteraturlista.

til *Barneboka* la jeg merke til en fotnote der det sto at *Alice* ”[f]ørst [ble] oversatt av Augusta Hagerup: *Else i Eventyrland*, 1871!” (Romøren 1997: 156). Da jeg ikke klarte å finne denne oversettelsen, tok jeg kontakt med Romøren, som igjen formidlet informasjonen videre til Lande. Etter en omfattende leiteaksjon i gamle barneblader fikk hun sporet opp det som viste seg å være en upåaktet oversettelse av *Alice* trykket i *Børnenes Blad. Illustreret Ugeskrift for Ungdommen* i 1870 under tittelen ”Elises Eventyr i Undernes Land”.⁶ Dette er riktignok en sterkt forkorta versjon – strengt tatt er det snakk om to kapitler, og noe er gjenfortalt – men funnet er likevel historisk interessant. Ingen har hittil skrevet om denne oversettelsen, og det får bli en oppgave for framtida.⁷ Men publiseringshistorien til *Alice* i Norge begynner altså her – bare fem år etter at boka utkom i England – og innledes med denne introduksjonen av boka for norske lesere: ”Det er i England udkommet en Bog med ovenstaaende Titel, som har gjort megen Lykke blandt engelske Piger og Gutter. Vi har den Tro, at vore unge Læsere ikke ville være os utaknemlige, for at vi meddele en Del af dens Indhold” (”Elises Eventyr i Undernes Land” 1870: 315).⁸

Fra *Alice* til *Elise*, *Else* og tilbake igjen: at norske oversettere har sett det som nødvendig å gi jenta et annet navn på norsk, understreker Tveits poeng om en ”fornorskingstendens” i de tidlige oversettelsene av *Alice*. Tveit sporer en tendens til at oversetterne i stadig mindre grad velger å fornorske, og i stadig større grad legger seg nærmere opp til originaltekstens uttrykk (Tveit 2011). Særlig *The Cheshire Cat* har fått mange navn på norsk, et poeng både Tveit og Ørjasæter framhever i sine artikler:⁹ I et forsøk på å gi stedsnavnet *Cheshire* en norsk forankring kommer katten i *Horns* oversettelse fra Narvik, hos Hopp fra Mandal, i Helge Hagerups (1977) forkortede versjon fra Porsgrunn, mens den i flere av de forkortede Disney-versjonene har fått navnet *Filurkatt*. *Wonderland* oversettes til norsk med *Eventyrland*. På norsk forsvinner dermed dobbeltheten i ordet ”wonder” – som kan bety både mirakel og ”wondering”, å undre seg. Tittelen på 1870-oversettelsen, *Undernes land*, ivaretar imidlertid denne doble betydninga, i tillegg til at ordet ”under” også får med seg at det foregår under jorda.

⁶ Navnet på oversetteren oppgis ikke i bladet, men vi får anta at forfatterne av *Norsk barnelitteraturhistorie* har rett når de tilskriver den søstrene Augusta og Emma Hagerup (Birkeland m.fl. 2005: 31).

⁷ I skrivende stund holder Anne Kristin Lande på med en artikkel om denne oversettelsen som skal publiseres internasjonalt.

⁸ I en interessant fotnote til slutt forklarer oversetterne/redaktøren hvorfor kun et utdrag er blitt oversatt: ”Da de mange Ordspill, som gjør Fortællingen dobbelt morsom paa Engelsk, ikke vel kunne gjengives paa Norsk, anse vi det ikke hensigtsmæssigt at meddele mere end disse faa Spalter” (”Elises Eventyr i Undernes Land” 1870: 320).

⁹ Se Åse Kristine Tveits artikkel ”Cheshire-katten som flyttet til Mandal. Norske oversettelser av *Alice's Adventures in Wonderland*” (2011) og Kristin Ørjasæters artikkel ”The Many Names of Cats: On *Alice* in Norwegian” (2015).

Da *Alice* ble oversatt til norsk første gang, var den ukjent i Norge. Siden den gang har boka blitt kanonisert og kjent, ikke minst gjennom Disneys filmatisering og de mange bildebokutgavene som utkom i kjølvannet av filmen. Jeg vil også tro at mange – både barn og voksne – kjenner *Alice* fra skoleoppsetninger, teater- eller musikalscener. Fra og med slutten på 60-tallet dukker *Alice* opp på norske scener, og klassikeren har siden hatt et langt etterliv i Norge som skuespill. Det faller utenfor min oppgave å kartlegge de norske dramatiseringene av *Alice* (det er mange!).¹⁰ Her vil jeg nøye med med å peke på at både Klaus Hagerup og Tor Åge Bringsværd har bidratt med to av de mest kjente og hyppigst spilte dramatiseringene av *Alice*. ”*Alice i underverdenen*” var Klaus Hagerups første skuespill, et musikkteaterstykk med samfunnsatirisk brodd som siden premieren i 1969 har blitt spilt på mange norske scener.¹¹ Det ble utgitt i boka *To skuespill* (Gyldendal, 1974). Hagerup har også skrevet en hørespillversjon av *Alice*, som har blitt sendt på lørdagsbarnetimen i NRK (utgitt 2002). Hørespillet er en mer direkte dramatisering av Carrolls tekst. Tor Åge Bringsværds skuespill *Alice lengter tilbake* (Solum forlag, 1987) ble spilt første gang på Det Norske Teatret i 1987, og bygger på den samme historien som bildeboka.

Den engelske nonsenstradisjonen har hatt magre kår i den norske barnelitteraturen (Birkeland og Storaas 1993: 106). I lyrikken kan vi finne igjen spor av nonsensdiktninga blant annet hos Inger Hagerup, André Bjerke og Arnljot Eggen, og i seinere tid Ragnar Hovland. Nonsensdiktninga i prosaform ble her til lands innført av Zinken Hopp, som altså selv oversatte *Alice* til norsk: Hennes barnebok *Trollkrittet* fra 1948 er oversatt til flere språk og beskrives av Økland i *Norsk biografisk leksikon* som ”ein original norsk variant av *Alice in Wonderland*”. Når jeg ikke har inkludert *Trollkrittet* i min analyse, skyldes det at boka ikke legger seg nært nok opptil *Alice* til at jeg mener den kan kalles en adaptasjon: boka har klare paralleller gjennom nonsenslogikken og den overordna strukturen, men er ingen omskrivning.

Avgrensning

Hva er det som gjør at en gammel barneklassiker som *Alice* fortsatt er så populær i Norge, oversatt som den er både språklig og kulturelt, og som inspirasjonskilde for forfatteres

¹⁰ Et søk i arkivet på sceneweb.no på ”*Alice i eventyrland*” gir over 300 treff – dette er riktignok langt fra en nøyaktig søkekilde, men det viser at et mangfold av dramatiserte versjoner av *Alice* har blitt satt opp på norske amatør- og institusjonsteatre. En av grunnene til at det finnes så mange teaterversjoner kan for øvrig være at det ofte er billigere å skrive egne versjoner enn å kjøpe rettighetene fra andre.

¹¹ Sverre Bergh komponerte musikken. Stykket ble først satt opp på Den Nationale Scene i 1969, Trøndelag teater i 1970, og på Nationaltheatret i 1971 (ifølge www.sceneweb.no).

bearbeidinger av den? Publiseringshistorien til et verk er også en form for resepsjonshistorie, fordi den sier noe om hvordan man har mottatt og tenkt om denne boka til ulike tider. Framfor å spore *Alices* vei gjennom samtlige oversettelser og utgaver på norsk har jeg vært mer interessert i hvordan *Alice* lever videre i den norske litteraturen. Jeg har med andre ord valgt å fokusere på den delen av resepsjonen som er *kreativt* fortolkende og aktivt bearbeidende, og som jeg vil analysere ut fra begrepet adaptasjon. Å adaptere betyr å tilpasse, legge til rette for, og begrepet kan brukes på flere forskjellige måter og om flere tilpassningsmetoder. Begrepet er mest brukt om bearbeidelse av litterært stoff til et annet medium/teknologi (for eksempel roman til film). Også oversettelser og forkortede utgaver vil, i en vid betydning av ordet, være adaptasjoner. Innenfor barnelitteraturforskninga viser begrepet gjerne til en tilpasning av litterære tekster til barn i deres egenskap av å være barn (Weinreich 1997: 55). Eksemplene er mange på klassisk voksenalter som seinere har levd videre i forkortede og adapterte utgaver for barn – Daniel Defoes *Robinson Crusoe* eller Jonathan Swifts satiriske *Gullivers reiser* er to nærliggende eksempler. Her, i min oppgave, skal jeg undersøke hvordan en klassiker som i utgangspunktet ble skrevet for barn, lever videre og bearbeides (radikalt) på et seinere tidspunkt, først i en bildebok, deretter i en barne- eller ungdomsbok, og til slutt i en roman for voksne. Slik sett går denne historien i motsatt retning av det som er vanlig i barnelitteraturhistorien, der klassiske voksenbøker tilpasses og bearbeides for barn.

De tre bøkene jeg har valgt ut, mener jeg er de mest interessante litterære adaptasjonene av *Alice* i norsk sammenheng. Grunnen til at jeg har utelatt skuespill, er både at materialet da ville blitt for stort, og at jeg har villet begrense meg til fortellinger i prosaform. Men først og fremst skyldes utvelgelsen at det gir meg en mulighet til å undersøke hvordan adaptasjonene retter seg mot tre forskjellige målgrupper.

***Alices* dobbelte stemme**

At vi gjenfinner *Alice* både i voksen- og i barnelitteraturen er et uttrykk for fortellingas appell både til barn og til voksne. For *Alice* er ikke bare en barnebok, men er også en tekst som har glidd inn i en voksen litterær kanon. Warren Weaver formulerer det slik i *Alice in many tongues*: ”*Alice in Wonderland* is, in effect, two books: a book for children and a book for adults. Its interest, its fantasy, its humor, and its logic all operate on two levels” (Weaver 2006 [1964]: 7). *Alice* er med andre ord en tekst som kommuniserer på to (om ikke flere) nivåer, og som inviterer til potensielt ulike måter å leses på. Dette har igjen fått følger for publiseringshistorien til verket. Seinere versjoner, utgaver og imitasjoner av boka er gjerne

tilpasset én type leser, enten barn eller voksne – men ikke begge, slik den opprinnelig var rettet (Jaques og Giddens 2013: 154). Mens de mange forkortede bildebokutgavene på markedet er beregnet på barn, er kommentarutgavene og en rekke bearbeidinger rettet mot voksne lesere. Carroll utga selv en forenklet versjon av sin fortelling, *The Nursery Alice* (1890), ment for de yngste barneleserne. Her fjernet han alle elementer av satire og parodi, noe som særlig er tydelig ved at alle de parodiske versene er utelatt, gjenopprettet det uklare skillet mellom drøm og virkelighet, og tilpasset tonen til en mer konvensjonell og belærende fantasifortelling (Shavit 1997: 125). Seinere utgivere har gjerne tilrettelagt *Alice* til barnelesere i tråd med Carrolls framgangsmåte, uten at de har kjent til denne versjonen (ibid.). Dette gjør det interessant å undersøke om adaptasjonsprosessen både i *Alice lengter tilbake* og i *Kaninene synger i mørket* innebærer en slik forenkling og tilpasning av *Alice*, eller om adaptasjonene ivaretar den doble adressaten fra forelegget – og i så fall på hvilken måte.

En rekke barnelitteraturforskere har skrevet om barnelitteraturens doble henvendelse (se for eksempel Bache-Wiig 1996). Barnebøker som også appellerer til voksne omtales både som allalderlitteratur, ambivalente tekster eller tekster med dobbel adressat (Birkeland og Mjør 2012: 187).¹² Carrolls *Alice* brukes gjerne som eksempel på en slik tekst. Blant andre har den israelske litteraturforskeren Zohar Shavit (1997) framhevet *Alice* som et kroneksempel på den ambivalente barneboka, det vil si en tekst som har en tvetydig adressat og vil lese ulikt av minst to lesegrupper. Shavit framhever at *Alice* oppnår en ambivalent appell ved å spille på to litterære koder, en som kjent og konvensjonell, og en som er utradisjonell og overraskende (Bache-Wiig 1996: 183). I tillegg nevner hun særlig parodi og satire som eksempler på elementer i teksten som gir den en ambivalent struktur. Her, i min oppgave, har jeg valgt å bruke begrepet den doble adressat eller doble henvendelse. Jeg vil likevel trekke veksler på Shavits analyse av de karakteristiske trekkene ved *Alice* som en ambivalent tekst, for å undersøke hvorvidt de to første adaptasjonene ivaretar disse elementene.

Adaptasjon som resepsjon og formidling

Adaptasjon er et studiefelt med glidende overganger og grenser mot andre felt, innenfor et større resepsjonsfelt. Jeg har tatt utgangspunkt i den kanadiske litteraturteoretikeren Linda Hutcheons resepsjonsorienterte adaptasjonsteori, som hun utvikler i *A Theory of Adaptation*

¹² Til en viss grad kan man også si at all barnelitteratur har en dobbel adressat, særlig de som er rettet mot mindre barn, slik som bildebøker (Nikolajeva 2004: 269).

(2006/2013).¹³ Hutcheon opererer med et vidt adaptasjonsbegrep, og har et begrep om kontekst som er særlig fruktbart i en adaptasjonsanalyse av en klassiker. Fremfor å tilby en mediespesifikk adaptasjonsteori eller en *case-study*, er Hutcheon opptatt av å diskutere adaptasjonsprosessen i seg selv, og hva som skjer når historier ”reiser” på tvers av tid, kultur og historie. Sentralt for Hutcheon er at begrepet adaptasjon både viser til produktet og prosessen, og hun definerer begrepet via perspektiver: Forstått som produkt er adaptasjon ”an announced and extensive transposition of a particular work or works” (Hutcheon 2013: 7). Denne transponeringa kan involvere et skifte av medium eller sjanger, men dette er ikke nødvendig. Selv en forflytning innenfor samme medium innebærer forandring; et skifte av kontekst får følger for hvordan historien fortolkes: ”Remakes are invariably adaptations because of changes in context” (Hutcheon 2013: 170).

For det andre er adaptasjon en prosess som innebærer både en kreativ og fortolkende ”act of appropriation” (Hutcheon 2013: 20). Den som imiterer, er først en fortolker, deretter en nyskaper. På samme måte som i klassisk mimesis-tradisjon er adaptasjonen avhengig av kreativiteten for å bli vellykket: Spørsmålet er om en evner å gjøre det adapterte materialet til sitt eget, og *hva* en gjør med den andre teksten. For det tredje er adaptasjon en form for intertekstualitet der vi erfarer adaptasjonen ”as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (Hutcheon 2013: 8). En adaptasjon kan selvfølgelig også betraktes som et selvstendig verk, men som *adaptasjon* erfarer vi verket annerledes: det er kun som ”doble” verk, der vi gjenkjenner forelegget, at verkene kan betraktes (og teoretiseres) som adaptasjoner. Og det er her skillet går mellom adaptasjon og andre former for intertekstualitet. Med Mikhail Bakhtin eller Julia Kristevas teorier kan alle tekster sies å være mosaikker av sitater. Men for at noe skal være en adaptasjon, må den gjenkjennes som en adaptasjon av en eller flere spesifikke tekster, slik Hutcheon påpeker.

Hutcheon utfordrer den tradisjonelle oppfatninga om at adaptasjoner er annenrangs eller sekundære produkter som bør måles opp mot en ”original”. Ifølge Hutcheon kan ikke ideen om ”fidelity”, det vil si gjengivelse eller trofasthet mot en original kilde, utgjøre rammen for en adaptasjonsteori. De mange versjonene av en historie eksisterer side om side og er i seg selv likeverdige størrelser: ”adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate” (Hutcheon 2013: 169).

I adaptasjoner av litterære klassikere er det særlig et poeng at en adaptasjonsanalyse ikke utelukkende kan bestå av en sammenligning av adaptasjonen og den adapterte teksten.

¹³ At forsideillustrasjonen til Hutcheons teoribok viser et bilde fra iPad-appen ”Alice i New York” er i seg selv et uttrykk for Alices ikoniske status.

Litterære klassikere er smittet av sin resepsjonshistorie (Landa 2005: 189). Historiens tolkninger, analyser og andres bearbeidede versjoner virker inn på vår forståelse av verket, slik dette også virker inn på den fortolkningsprosessen som ligger til grunn for en adaptasjon. Som Hutcheon skriver: "Other earlier adaptations may in fact, be just as important as contexts for some adaptations as any 'original'" (Hutcheon 2013: xv).¹⁴ Hva utgjør konteksten for adaptasjonen? Hvordan kan konteksten rundt verket og deler av resepsjonen også betraktes som "intertekster" i de tre bearbeidingene av *Alice*? *Alice* har blitt adaptert og gjenfortalt så mange ganger at det gjerne er andre versjoner enn Carrolls som utgjør den kulturelle forestillinga om historien. For mange vil det være Disneyfilmen – eller en sterkt forkorta bildebokutgave med tegninger fra filmen – som i praksis oppleves som den "originale" versjonen av *Alice*, fordi den er den første eller eneste versjonen av eventyret de kjenner.

Den adaptasjonsformen jeg retter søkelyset mot i min oppgave, er altså den som *ikke* innebærer et skifte av medium. Det kan likevel argumenteres for at en bildebok vil innebære en remediering, noe jeg vil komme tilbake til i analysen. Både *Alice lengter tilbake*, *Kaninene synger i mørket* og *Alice A4* vil likevel kunne leses som adaptasjoner på grunn av et skifte av kontekst, og med Hutcheon; en "transculturation", en forflytning av Carrolls fortelling både i tid, språk og kultur. Hvis en tenker seg adaptasjon som en tilpasning til en ny (publiserings)kontekst i snever forstand, kan imidlertid ikke mine tre utvalgte bøker helt uproblematisk karakteriseres som adaptasjoner. Mer enn å tilpasse eller formidle *Alice* til en ny sammenheng, foretar de en aktiv bearbeiding der *Alice* blir grunnlag for nye verk. Spørsmålet melder seg derfor: Vil enhver kreativ bearbeiding være en adaptasjon?

Grensa mellom adaptasjon og andre former for intertekstualitet eller imitasjon kan være vanskelig å trekke.¹⁵ I avslutningskapitlet i sin teoribok forsøker Hutcheon selv å trekke et slikt skille, og peker på at korte intertekstuelle allusjoner til andre verk ikke kvalifiserer

¹⁴ Hutcheon bruker derfor begrepet "adapted text" som en nøytralt beskrivende term, fremfor "source" eller "original" (Hutcheon 2013: XV). Jeg vil bruke begrepene "forelegg" og "den adapterte teksten".

¹⁵ Innen adaptasjonsstudier har flere forsøkt å trekke et slikt skille. Thomas Leitch (2012) diskuterer denne grensa og peker på at Hutcheons formuleringer i forlengelsen av Bryant etterlater en rekke ubesvarte spørsmål og et adaptasjonsbegrep som er for vidt: "If all texts are fluid, multiple and indeterminate – that is, if every text is an intertext whose stability and integrity are social and political rather than ontological – then what are the differences between adaptations and the whole range of intertexts?" (Leitch 2012: 88). Frus og Williams (2011) forsøker i introduksjonskapitlet til essaysamlinga *Beyond Adaptation* (2011) å trekke et slikt skille, og foreslår begrepet "transformation" som en paraplybetegnelse for verkrelasjoner som går "beyond adaptation". Med formuleringer som "[w]hereas adaptations are frequently 'based on' another text, transformations are often 'inspired by' another text" (Frus og Williams 2011: 5) – blir det imidlertid klart at dette skillet i praksis er umulig å bestemme. Det ser ut til at grensa mellom adaptasjon og andre former for transformasjon eller intertekstualitet, både for Frus og Williams og for Hutcheon, mer enn å handle om graden av trofasthet mot eller avhengighet av en "original" dreier seg om graden av gjenkjennelse fra leserens side.

som adaptasjoner, heller ikke plagiarisme eller ”fan fiction” (Hutcheon 2013: 170). Med utgangspunkt i John Bryant sin analyse i *The Fluid Text* (2002) argumenterer hun her for at ”no text is a fixed thing: there is always a variety of manuscript versions, revisions, and print editions” (Hutcheon 2013: 170). Hutcheon peker på at det går et skille mellom den delen av det ”flytende verket” som skapes av produksjonsprosessen (”writing, editing, publishing, and performing”) og den som blir skapt av resepsjonen, ”by people who ’materially alter texts’ (7), who censor, translate, bowdlerize (3), and adapt them further” (Hutcheon 2013: 170). Slik plasserer hun, i tråd med Bryant, adaptasjoner som en del av det flytende verket: “adaptations are what have been called ‘fluid texts’ that exist in more than one version; they are the ’material evidence of *shifting* intentions” (Bryant 2002: 9 i Hutcheon 2013: 95). Hutcheon avgrensner likevel adaptasjonsbegrepet ved å plassere adaptasjon på en kontinuum av intertekstuelle relasjoner, der hun peker på at adaptasjoner må plasseres ”specifically as (re-)interpretations and (re-)creations” (Hutcheon 2013: 172).

Hutcheon framholder at adaptasjoner er direkte og åpent forbundet til andre gjenkjennbare verk. Dermed er adaptasjoner avhengig av mottakerens gjenkjennelse for å være en adaptasjon: Hutcheon understreker at det som gjør et verk til en adaptasjon er at den er ”seen as an adaptation” (Hutcheon 2013: 6). Det gjør det interessant å spørre: for *hvem* er verket en adaptasjon? Og hvis en mottaker går glipp av den intertekstuelle referansen i en bestemt adaptasjon, vil den fortsatt være en adaptasjon? For at en adaptasjon skal være vellykket, ifølge Hutcheon, må den også kunne fungere som et selvstendig verk. Det vil si at en adaptasjon må kunne fungere på to nivåer, både for den som gjenkjenner forelegget og erfarer adaptasjonen *som adaptasjon*, og for den mottakeren som *ikke* kjenner til det adapterte verket: ”For an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences” (Hutcheon 2013: 121). Også adaptasjoner har, slik sett, en dobbel henvendelse ved at de kommuniserer med to forskjellige mottakere.

Jeg vil i min oppgave legge mest vekt på adaptasjon som resepsjonsprosess. For det første vil adaptasjonene jeg analyserer innebære resepsjon av Carrolls *Alice*, fordi adaptasjon er basert på tolkning. Bøkene er i seg selv lesninger av *Alice*, og en adaptasjonsanalyse vil dermed ha som mål å finne ut hva denne tolkninga består av. For det andre er adaptasjoner avhengig av mottakerens gjenkjennelse for å være en adaptasjon. Både *Alice lengter tilbake*, *Kaninene synger i mørket* og *Alice A4* forholder seg kreativt fortolkende til *Alice*, og annonserer åpent og direkte en forbindelse til forelegget.

Adaptasjonens materielle utforming har også hatt betydning for min analyse. Illustrasjoner, format og farge på omslaget er meningsbærende trekk ved boka som helhetlig

kunstnerisk uttrykk, og har dermed også meningsbærende funksjoner i en adaptasjon forstått som *produkt*. Det gjør at det i hver av disse tre adaptasjonene ikke bare er snakk om én, men faktisk flere kreative fortolkere av forelegget. Hutcheon er inne på problemstillinga om *hvem* som adapterer i kapittel tre i sin bok, under overskrifta ”Who is the adapter?”¹⁶ Her skriver hun utelukkende om performative eller interaktive medier, slik som film, skuespill eller videospill, og understreker at adaptasjoner i slike tilfeller er kollektive prosesser: ”there are multiple makers and therefore arguably multiple adapters” (Hutcheon 2013: 83). Men også bøker blir til gjennom kollektive prosesser – med forlagsredaktører, illustratører, designere – om enn i ikke like utstrakt grad som med en film eller en opera. Her skal jeg ikke legge så stor vekt på forlagsaspektet. Men jeg vil legge vekt på at også bokomslagene og illustrasjonene inngår i den fortolkende og kreative bearbeidinga av *Alice* som er med på å kommunisere adaptasjonen som ”an announced and extensive transposition of a particular work or works” (Hutcheon 2013: 7).

Omslag, forsideillustrasjoner og bokas materialitet er en del av det Gérard Genette (1997 [1987]) omtaler som paratekster.¹⁷ Jeg vil derfor gjøre bruk av paratekstbegrepet i min oppgave. Paratekster er hele den upresist avgrensede sonen mellom tekst og kontekst, og kan være alt fra titler, forfatternavn, baksidetekst, forord, illustrasjoner eller farge på omslaget. Paratekster danner leserforventninger og kan peke på viktige forbindelser mellom verket og den sammenhengen det inngår i. Paratekster kan dermed være tydelige indikatorer på en intensjonell tilpasning eller bearbeiding av et annet verk. Her vil jeg i første omgang peke på tittelen som et viktig kriterium for hvordan vi møter et verk som adaptasjon: Navnet Alice i tittelen både i bildeboka og i Bråtveits roman fungerer i begge tilfellene som et sterkt signal og er en avgjørende markør. I Hagerups roman er forbindelsen mer subtil, men som vi skal se knyttes forbindelsen til klassikeren også her gjennom omslaget. Titlene og/eller forsideillustrasjonene viser i alle de tre bøkene at dette er en behandling av Carrolls eventyr, og bøkene inngår allerede på den måten som ledd i resepsjonshistorien til *Alice* i Norge.

Struktur

Denne oppgaven har en tredelt oppbygging, der jeg analyserer de tre adaptasjonene hver for seg, før jeg til slutt vil samle trådene i en avslutning. Jeg vil gi en nærmere presentasjon av

¹⁶ Det engelske ordet ”adapter” har ikke et tilsvarende begrep på norsk i denne betydninga av ordet. Jeg vil derfor bruke ”kreativ fortolker” om den som utfører adaptasjonen, når det er behov for å det.

¹⁷ Både materialiteten og illustrasjoner er en del av det Genette kaller ’the publishers peritext’, det vil si den peritekstuelle sonen som er forlagets ansvarsområde (Genette 1997: 16). Genette kaller illustrasjoner for ikoniske paratekster, men skriver lite om dette, annet enn å nevne at illustrasjoner har paratekstuell verdi.

forfatterne og illustratøren(e) i hver av de tre analysedelene. Der vil jeg også begrunne og spesifisere hva slags målgruppe jeg mener bøkene er rettet mot. Jeg vil dessuten trekke inn deler av mottagelsen som bøkene har fått, for å vise hvordan anmeldere eller andre har lest bøkene opp mot *Alice*, eller plassert dem i en målgruppe. Det finnes flere tekstkritiske utgaver av Carrolls *Alice*. Her anvender jeg Martin Gardners klassiske *The Annotated Alice* (1960), som utkom i revidert jubileumsutgave i 2015.

2 ”Jeg trodde dette var Eventyrland?” – *Alice lengter tilbake* (1983)

Bildeboka *Alice lengter tilbake* ble utgitt på Gyldendal forlag, med tekst av Tor Åge Bringsværd og bilder av Judith Allan. Som nevnt finnes Bringsværds historie også som skuespill med samme tittel (Solum 1987). Bringsværd var allerede en veletablert forfatter da *Alice lengter tilbake* kom ut. Han har vekslet mellom å skrive bøker for barn og voksne, og har gjort utstrakt bruk av myter og eventyr i sitt forfatterskap. I forordet til skuespillutgivelsen forteller Bringsværd om sitt forhold til *Alice* og om bakgrunnen for sin egen versjon av historien. I 1974 skrev han et dikt om Alice med tittelen ”Alice i virkeligheten” (publisert i samlinga *Karavanene* samme år), som han så bearbeidet videre til bildeboktekst og deretter til et skuespill. Som han selv skriver, henger disse tekstene sammen, og bildebokteksten fungerte som en slags synopsis for skuespillet (Bringsværd 1987: 8). Den britisk-norske illustratøren Judith Allan var særlig produktiv på 1980-tallet, og har illustrert en rekke norske bøker og bokomslag. Med sine unorske, surrealistiske myldretegninger både i denne og i Bringsværds bildebok *Ridder Thea og de to dragene* fra 1989, har hun bidratt til å fornye den norske bildeboksjangeren. *Alice lengter tilbake* var hennes debut som barnebokillustratør.

Allerede omslaget på bildeboka uttrykker en forbindelse til Carrolls barnebokklassiker. Jeg har nevnt at navnet i tittelen fungerer som et sterkt signal om den ikoniske Alice. Tittelen signaliserer også bokas status som oppfølger. Boka har imidlertid ingen baksidetekst eller et forord som påpeker den intertekstuelle forbindelsen eksplisitt, slik skuespillversjonen har.¹⁸ Dette har nok sammenheng med hvilken målgruppe *Alice lengter tilbake* retter seg mot: mens det trykte skuespillet er myntet på voksne lesere, må bildeboka invitere barnet inn og kan ikke forutsette en slik kunnskap om eller interesse for kontekst. Forsida på det store bildebokformatet (23 x 31,5 cm)¹⁹ viser en fargerik, moderne og uttrykksfull versjon av Alice. Jenta er kledd i en tidløs (men likevel moderne) blå buksedrakt: smilende, dansende, med blikket festa på tilskueren og armene i leken bevegelse ut til hver side, strekker hun seg gjennom skylaget og opp i lyset og sola, mens en kanin danser nede ved føttene hennes, der det er natt. Det brune håret stråler ut fra hodet hennes som på ei sol,

¹⁸ I skuespillet *Alice lengter tilbake* (Solum forlag, 1987) introduseres leseren for historien i en prolog på første side: ”Hvem kjenner vel ikke Lewis Carrolls fantastiske Alice in Wonderland? Men hvordan gikk det siden? Hvordan fikk Alice det som voksen? Hvordan fikk hun det som gammel dame? I dette skuespillet lengter hun tilbake til Eventyrland” (Bringsværd 1987: 1).

¹⁹ Se vedlegg 1 for omslagsfoto.

med spisse og skarpt avtegna kanter mot lysegrønn bakgrunn. I nederste del av bildet slynger en sti seg gjennom et skyggefullt landskap ut til horisonten. Jenta som danser på tvers av dag og natt, over og under, gir signaler om en overskridende lek mellom fantasi og virkelighet, drøm og realisme. Omslaget kommuniserer indirekte at boka er en videreføring av Carrolls fantasiverden. På baksida – som er fri for tekst – stikker en mystisk og prikkete fantasifigur hodet opp fra et hull (et kaninhull?) med en fakkell i hånda, i en både inviterende og fryktinngytende gest – som om han vil lokke tilskueren inn under jorda til Eventyrlandet.

I tillegg til omslaget er også forlagsteksten en paratekst som legger føringer for vår lesning av boka.²⁰ Forlagsomtaler blir brukt i markedsføring og som presentasjonstekst både av bibliotek og bokhandlere, og danner derfor ofte en viktig forventningshorisont og ”terskel” til boka. I forlagets omtale beskrives *Alice lengter tilbake* slik: ”En bildebok helt utenom det vanlige med tekst av en velkjent forfatter og en meget begavet billedkunstner. Sammen forteller de om Alice fra Eventyrland. Nå er hun blitt en gammel dame, men hun lengter tilbake til Eventyrland” (Gyldendals katalog 1983: 85). Så hvem er denne gamle (men likevel nye) Alice som vi møter på innsida av boka, i Bringsværds/Allans kreative bearbeiding?

Den gamle Alice

I *Alice lengter tilbake* er Alice en ”gammel, hvithåret krinoline-dame” som lengter vekk fra hverdagen og tilbake til barndommens Eventyrland. Med hjelp av to barn, Kari og Anders, finner hun kaninen og veien ned gjennom kaninhullet. På veien blir også Alice barn igjen. Men det viser seg at Eventyrlandet har blitt forvandlet til landet Nei-Nei, der alt er forbudt, grått og trist. Det er til og med forbudt å være barn! Alice og Anders blir tatt til fange av en politimann og beordret i fengsel av Hjerterdame, men Kari slipper unna og må begi seg av sted for å ordne opp. På veien møter hun Filurkatten og alle eventyrfigurene som er stuet vekk fordi det ikke lenger er lov å tro på dem. Kari blir redningen som de har ventet på: som barn er hun den eneste som kan befri Eventyrlandet ved å ”gå til Roten Av Tingene” og ”Det Dreier Seg Om” – i bildeboka representert av et hjul og et bål. Etter et omfattende opprør, der gjenstander blir levende og nekter å la seg bruke, ender det med at Hjerterdame må gi tapt og roper at ”[b]arn skal være barn og ikke bare små voksne!” (14. oppslag). Eventyrfigurene og med dem, fargene og gleden, vender tilbake. Eventyrlandet og fantasien seirer altså til slutt, mens den materialistiske voksenverden som er full av regler og forbud må

²⁰ Genette skiller i sin definisjon av paratekst mellom peritekster og epitekster. Mens periteksten er den parateksten som er i fysisk kontakt med teksten, er epiteksten derimot fysisk adskilt fra boka (Genette 1987: 345). Forlagstekster går inn under epitekster.

gi tapt. Og Alice? Hun blir værende igjen i Eventyrland ("Det er her jeg hører hjemme"), mens Kari og Anders drar tilbake til virkeligheten igjen.

Oppfølger eller adaptasjon?

Bringsværd og Allans bildebok er en oppfølger – hvordan gikk det med Alice etterpå? Boka gjenforteller med andre ord ikke den samme historien, men viderefører Carrolls fortelling. Det kan derfor diskuteres hvorvidt *Alice lengter tilbake* kan kalles en adaptasjon. Ifølge Linda Hutcheon – som riktignok tar forbehold og formulerer seg lite kategorisk – kvalifiserer strengt tatt verken oppfølgere eller forløpere ("sequels and prequels") til et verk som adaptasjoner (Hutcheon 2013: 9). Oppfølgere er som regel skrevet ut i fra et ønske om at historien skal fortsette, ikke om å gjenfortelle den på en ny måte, slik hun formulerer det, med en referanse til Marjorie Garber: "There is a difference between never wanting a story to end [...] and wanting to retell the same story over and over in different ways. With adaptations, we seem to desire the repetition as much as the change" (Hutcheon 2013: 9). Adaptasjon forutsetter en form for repetisjon – en form for refortolkning, gjenskapning – ikke bare en ekspansjon av den forutgående historien.²¹

Alice lengter tilbake er uenkelig en ekspansjon av Carrolls fortelling, men bildeboka repeterer samtidig en rekke hovedelementer fra historien. Allerede tittelen hinter om en slik gjentakelse: Alice er ikke sendt ut på nye eventyr, men hun vil *tilbake* til Eventyrland for å gjenoppleve det samme på nytt. Hun møter den samme kaninen (noe illustratøren får fram ved å tegne ham med langt skjegg; altså har kaninen også blitt gammel), finner veien ned gjennom det samme kaninhullet og inn døra som hun på forhånd vet er inngangen til Eventyrland, som hun sier: "Jeg vet det. Jeg har vært der før!" (fjerde oppslag). Selve grunnstrukturen fra forelegget er altså tilstede: Også her blir Alices eventyr et møte med en fantasiverden der vanlig logikk er opphevet og der "alt er snudd på hodet". I tillegg adapterer Bringsværd/Allan flere motiver og karakterer fra *Alice*: Foruten Alice selv og den hvite kaninen, opptrer både Hjerterdame (the Queen of Hearts), Filurkatten og den vannpiperøykende kålormen i kjente positurer i bildeboka. Boka fører en eksplisitt dialog

²¹ Hutcheon viser til Peter Rabinowitz (1980: 248–49), som kaller oppfølgere og forløpere ("sequels" og "prequels") for "expansions" (i Hutcheon 2013: 171). Når Hutcheon i avslutningskapitlet forsøker å svare på hva som *ikke* er en adaptasjon, plasserer hun "sequels and prequels" i motsatt ende av "the reception continuum" som oversettelser, sammen med ulike former for spin-offs, "fan zines and slash fiction", og sammen med akademisk kritikk og anmeldelser. Det vil si en form for resepsjon der relasjonen til det forutgående verket er løsere, så og si, enn adaptasjoner. Men hun understreker at det finnes hybridformer, og eksemplifiserer det med en TV-serie som var en oppfølger til en film, men som i første sesong likevel adapterte deler av filmen (Hutcheon 2013: 170–72).

med *Alice* både gjennom teksten og bildene. Reisen tilbake til Eventyrlandet får slik karakter av en gjentakelse ("a repetition with a change"), men det er samtidig en gjentakelse som tar utgangspunkt i det gamle for å introdusere noe helt nytt. Adaptasjonsprosessen innebærer en tolkning som understreker en bestemt betydning av boka: verdien av drøm, fantasi og barns undring.

Bildebokas "telling" og "showing" / bildebokas mediespesifikke uttrykk

I *Alice lengter tilbake* er Carrolls klassiker adaptert over i en ny kontekst, et nytt språk og inn i bildebokmediet. Med sine 32 sider i storformat, der bildene fyller flatene helt ut i kantene, og teksten består av korte brokker på hver side, er *Alice lengter tilbake* en ganske annen bok enn Carrolls *Alice*. Også *Alice* er en historie skapt av tekst og bilder sammen: John Tenniels originaltegninger til førsteutgaven i 1865 regnes som en del av *Alice*-"kanonen".²² Her mener jeg imidlertid det er nødvendig å skille mellom en illustrert bok og en bildebok. I bildeboka er teksten og bildene i langt større grad likeverdige størrelser, og bildene er vel så viktige narrative komponenter som ordene.²³ Med den svenske litteraturforskeren Kristin Hallbergs ord er bildeboka "en symbiotisk konstart" der bildene og teksten er en uoppløselig enhet (sitert i Rhedin 1992: 17). I *Alice lengter tilbake* er dette særlig tydelig: form, farge, layout og typografi virker sammen i en visuell helhet, i den grad at skillet mellom tekst og bilde nesten faller bort, slik Birkeland og Storaas peker på i *Den norske biletboka* (1993: 123).

Adaptasjonen over i bildebokmediet innebærer slik delvis et skifte av medium, vil jeg påstå, ved at det visuelle her har en mye mer framtrædende plass. Remedieringa består i en transponering fra en illustrert bok, som vektlegger ett semiotisk tegnsystem (tekst), til en bildebok, som vektlegger et annet (bilder). Bildebokas begrensede omfang (både i antall sider og mengder tekst) stiller noen krav til framdrift og komprimert tid som får følger for adaptasjonsprosessen. Adaptasjonen over i bildebokmediet medfører også en tilpasning av *Alice* til en yngre målgruppe. Bildebøker leses gjerne av en voksen formidler for ett eller flere barn. De er med andre ord ofte beregna på å leses *for* barn og ikke *av* barn. Som blant andre den svenske litteraturforskeren Ulla Rhedin har skrevet om, vender bildebøker seg derfor,

²² Siden har en lang rekke kunstnere og illustratører gitt sine visuelle fortolkninger av Carrolls tekst. Se for eksempel Ida Marie Jelstad Brown (2006) for en analyse av forholdet mellom et utvalg illustrasjoner og teksten.

²³ Her forholder jeg meg til den svenske bildebokforskeren Kristin Hallberg, som skiller mellom bildebok og illustrert bok, og definerer bildeboka som "ei barnebok med eitt eller flere bilete på kvart oppslag" (sitert i Birkeland og Storaas 1993: 14). Skillene mellom bildebok og illustrert bok, og de ulike typene bildebøker, er ellers en diskusjon innen et eget forskningsfelt som jeg her skal la ligge (se f.eks. Nordberg 2001, Nikolajeva 2004, Rhedin 1992).

mer eller mindre bevisst, også til den voksne formidleren (Rhedin 1992: 134) Slik sett har bildeboka allerede gjennom sitt medium en dobbel henvendelse eller adressat.²⁴ I forlagsomtalen til *Alice lengter tilbake* uttales denne doble henvendelsen eksplisitt: ”Boken er beregnet på barn fra 6 år og oppover, men voksne vil også ha stor glede av den!” (Gyldendal Norsk Forlag, katalog 1983). Som vi skal se, setter dette noen premisser for hvordan *Alice* bearbeides i denne boka.

Når tekst og bilder forteller sammen, blir bildene en vel så viktig del av adaptasjonen som teksten: Historien formidles, med Hutcheons ord, både via ”telling” og ”showing”. For Hutcheon viser disse begrepene til ulike måter en historie vil engasjere mottakeren på: ”different modes of engagement” (Hutcheon 2013: 22). Hutcheon skriver lite om trykte bilder i sin bok, og ”the showing mode” viser snarere til performative medier (film og teater). Men også bilder er visuelle presentasjoner som må kunne plasseres under ”showing”. Bilder kan relatere historier til hverandre, og som Hutcheon nevner, kan adaptasjon utvides til å gjelde også illustrasjoner og kunstverk.²⁵

Fra Eventyrland til Nei-Nei

”[D]et virker jo som alt er snudd på hodet i dette landet!” (femte oppslag) utbryter Alice når hun innser hvor hun har havnet. Alice forventer et gledelig gjensyn med en fantastisk eventyrverden – en forventning som er basert på minnet om der hun har vært tidligere. I stedet møter hun en skrekkevisjon som bryter totalt med forventningene. Det er i relasjon til Eventyrlandet fra *Alice* at ”alt er snudd på hodet” i landet Nei-Nei. Slik endevender bildeboka forestillinga om Eventyrlandet fra *Alice*. For at møtet med Eventyrlandet skal kunne være forvirrende, ulogisk, underlig (wondering) – slik det er for den originale Alice – må det bryte med forventningene og introdusere noe nytt. Det samme gjelder, kan jeg kanskje peke på, for leserens møte med en adaptasjon: for at en adaptasjon skal være vellykket er den nettopp avhengig av kreativ nyskaping. Vi åpner boka med en forventning om gjenkjennelse, men håper samtidig på noe nytt.

Hjerterdame er en manifestasjon av voksenautoriteten i landet Nei-Nei, slik hun også er det i Carrolls bok. *Alice* leses gjerne som en vandring gjennom voksenverden. I *Alice* er Hjerterdame sint og herskesyk, og feller absurde dødsdommer over alle hun mener har brutt

²⁴ Som Rhedin skriver er bildeboken ”ett dobbelmedium i ulike avseenden: dubbla konstnärliga uttryck i bild och text, ofta dubbelt upphov och dubbla mottagare” (Rhedin 1992: 127).

²⁵ Hutcheon nevner ”visual art revisitations of prior works and comic book versions of history” som innenfor adaptasjon (Hutcheon 2013: 9). Som eksempler viser hun til ”Audrey Beardsley’s famous illustrations for Oscar Wilde’s play *Salomé* as a possible adaptation or even Picasso’s cubist recordings of some of the canonical paintings of Velásquez” (Hutcheon 2013: 15).

loven: ”Off with her head!” eller ”Off with his head!” går igjen som et mantra fra henne. Bringsværd og Allan har tatt den absurde ”loven” som hersker i *Alice* (og som slett ikke er noen lov, bare vilkårlige påfunn fra hjerterdame og kongen) ut i sin ytterste konsekvens, og fører situasjonen nærmere vår samtid: Her er alt forbudt, og Hjerterdame hersker over hele landet: ”Det er forbudt å være barn!” hylar hun. ’Det er *Nei-Nei!* Kutt hodene av dem!’” (femte oppslag). I bildene understrekes det skrekkinngytende gjennom metalliske farger, en glefsende bil og store ropehorn.

Alices ”lengsel tilbake” framstilles i bildeboka som en lengsel vekk fra den vanlige verden og det trivielle voksenlivet. Som i Carrolls bok er overgangen fra den kjedelige hverdagen og inn i Eventyrlandet motivert av en drøm. I bildebokas andre oppslag får vi vite at:

Alice liker seg ikke noen steder. Hun føler at hun ikke hører hjemme i den verden vi lever i. Alice har en drøm. Hun lengter bort fra oppvask og gamle brødkalker, biler som ikke starter om morgenen, brev som aldri kommer, plastposer som ryker, telefoner som aldri ringer, fulle askebegre, barn som aldri besøker henne og en mann som snur ryggen til når han skal sove (snorke gjør han også). [...]” (andre oppslag).

”Alice har en drøm” må her forstås i overført betydning, som et ønske eller en lengsel. Men utsagnet kan også tolkes konkret, som en faktisk drøm – og slik åpner bildeboka for muligheten av å forstå Alices møte med Anders og Kari og reisen til Eventyrlandet innenfor drømmens rammer. Bildeboka ivaretar dermed den tvetydigheten som preger åpninga i *Alice*. I Carrolls tekst er det nettopp uklart om Alice sovner og drømmer, eller om den snakkende kaninen er reell og en del av landskapet: ”Carroll bygger opp denne muligheten, men synes samtidig å oppheve den fordi han ikke lar noe være entydig og bestemt” (Shavit 1997: 120). Samtidig introduserer Bringsværd/Allan historien som et eventyr allerede fra starten, slik vi får vite i første oppslag: ”Dette eventyret begynner to steder på én gang”. Dermed plasserer de fortellinga entydig innenfor fantasiens grenser.

Elementene som oppramsas i sitatet ovenfor er tydelig voksenrelaterte problemstillinger som barn ikke vil ha noe forhold til. De viser også en tilpasning av *Alice* til en moderne kontekst. Her lengter den voksne Alice bort fra vår egen samtids hverdags- (og voksen)utfordringer. På bildet ser vi at kaninens vest og lommeur er erstattet av moderne gråstripet dress og armbåndsurs, og under armen bærer han en dokumentmappe. Fallet ned gjennom kaninhullet er erstattet av en moderne heis. Heisen fungerer som en tidsmaskin, ved at Alice krymper og blir barn igjen i takt med at heisen beveger seg nedover. Perspektivforskyvninga stor/liten, som er et gjennomgående motiv hos Carroll, gjenfinner vi her. Når Anders og Alice settes i fengsel av Hjerterdame er det Kari som etter hvert får

hovedrollen og som vi følger på veien gjennom landet Nei-Nei. Først i bokas siste oppslag finner vi bildet av Alice igjen. Slik sett er det Kari som overtar rollen til den gamle Alice, og som iscenesettes i de samme situasjonene som Alice befant seg i før henne.

Allans bilder er fargesprakende og surrealistiske og utfordrer leseren med en løssluppen og annerledes bildelogikk. Nonsenselementene fra Carrolls tekst kommer først og fremst til uttrykk gjennom illustrasjonene og det visuelle. Bokas andre oppslag viser en rekke kroppsdelar som svever i løse lufta og som er satt sammen på absurde måter: hendene har øyne, nesen har føtter, leppene briller osv. Som Birkeland og Storaas peker på, fungerer dette bildet som ”ei visuell utnyttning av ’mundus inversus’-motivet (den omvendte verda)” (1993: 123). Her ser vi altså Carrolls nonsensfortelling ført videre i en surrealistisk kunstform. Særlig ett sted viser oppslaget en leken bearbeiding av *Alice* både via teksten, typografien og bildene: Karis møte med Kålormen i sjuende oppslag har tydelige paralleller til Alices møte med kålormen i Carrolls fortelling. Mens Allans bilde av kålormen parafraserer Tenniels illustrasjon, etterligner tekstens typografi en annen del av *Alice*, nemlig figurdiktet ”The mouse’s tale” fra tredje kapittel i Carrolls bok.²⁶ *Alice*-tekstens nonsens og drømmelogikk adapteres gjennom bilder og visuelle virkemidler.

Eventyrtradisjon

Eventyrlandet er i bildeboka ikke bare det spesifikke Eventyrlandet fra *Alice*, men konnoterer samtidig til en bredere kulturell forestilling om et eventyrrike eller en barndommens fantasiverden – et sted for fri fantasi, eventyr og undring – som henter materiale også fra andre eventyr og fortellinger. De Carrollske figurene opptrer her side om side med Rødhette og ulven, Askeladden, Hans og Grete, Robin Hood og en lang rekke andre kjente eventyrfigurer: ”De kommer fra mange eventyr og gamle bøker” (sjunde oppslag). Dermed plasserer Bringsværd og Allan *Alice* inn i en bredere kontekst sammen med andre eventyr, og formidler fortellinga innenfor en klassisk eventyrtradisjon. Innslagene av norske eventyrfigurer viser en tydelig tilpasning til en norsk kontekst. Her ser vi også at oversettelsen av ordet ”Wonderland” til Eventyrland på norsk medfører andre kulturelle assosiasjoner og bidrar til å gi *Alice* en litt annen mening.

Alice lengter tilbake benytter seg av flere eventyrkonvensjoner: Barnet som må reise ut for å befri landet fra en forbannelse eller en ond dronning, og den forsonende slutten der

²⁶ I *Alice* er utgangspunktet for figurdiktet et ordspill: Musa vil fortelle Alice sin historie, ”a long and a sad tale”, som hun sier (Carroll 2015: 38). Alice misforstår ordet ”tale” med ”tail”, og forestiller seg derfor musas fortelling som en hale. Diktet er ifølge Gardners kommentar et av de best kjente figurdiktene i Engelsk poesi.

alle ender lykkelige og selv den fæle ender opp med å bli god, er gjenkjennelige mønstre. I Carrolls eventyr finnes ikke en lignende oppbygging. I *Alice* er det ingen kamp mellom det gode og det onde, slik man finner i så mange andre barneklassikere eller eventyr. Alices møter med de underlige og til dels skremmende figurene får heller ingen forløsning eller gis noen forklaring: Carroll avslutter sin fortelling med å la Alice våkne opp fra en drøm. Når Bringsværd/Allan lar Alice bli værende igjen i Eventyrland, rettes det truende opp igjen, og heltinnen får seire over den strenge voksenverdenen. Bildeboka får dermed en langt tydeligere moral enn forelegget.

Adaptasjonen av *Alice* i bildeboka innebærer slik sett en forenkling av narrativet, ved at historien flyttes inn i mer konvensjonelle mønstre med tydelige motsetninger mellom Forbudtlandet og den onde Hjerterdame på den ene sida, og de gode kreftene i Eventyrlandet på den andre. Samtidig er *Alice lengter tilbake* slett ingen enkel eller lettfattelig fortelling. En del av handlinga i boka, om Kari i forbudtland, ”er ikke lett å fatte selv for anmelderne” (Bull-Hansen og Flor 1983) – slik Dagbladets anmeldere formulerte seg i sin omtale av boka. I det ene øyeblikket befinner Kari seg her, med lukkede øyne, ”midt inne i en karusell”²⁷ der alle eventyrfigurene snurrer i bane rundt henne. Deretter står hun ”på toppen av en stor pyramide – en haug av alle slags rare *ting*”, før vi i neste oppslag presenteres for et totalt annet visuelt uttrykk og får vite at ”Hele pyramiden er en ballong!” (tiende oppslag). Til slutt ser vi Kari stå foran et hjul og et bål, mens hun i teksten beskrives som sittende ”på et stort, hvitt papir-ark” (11. oppslag). De mange skiftene her, både i teksten og bildene, bryter med normal logikk og sprenger den vanlige oppfattelsen av tid og rom. Slik sett imiterer bildeboka de skiftende, forunderlige forvandlingene som preger Alices bevegelser gjennom Wonderland. Hendelsene forklares ikke for leseren i noen grad, og er basert på en annen modell enn den realistiske.

Bildene: Parafraaser

Flere av bildene i boka gjenskaper figurer eller motiver fra *Alice* i tråd med Tenniels originaltegninger. Allans tegning av Filurkatten og den lille jenta i sjette oppslag repeterer motivet med Alice og Cheshire-katten fra sjette kapittel i *Alice* – kanskje et av Tenniels mest kjente illustrasjoner fra boka. Også her sitter katten på en grein i treet, mens jenta står under og ser opp på den. Filurkatten kommer, som i forelegget, til syne gradvis; først ”et stort smil

²⁷ Legg merke til denne karusellen. Den går igjen som et element også i de andre bøkene.

som henger i løse luften ... ” og ”så kommer først et kattehode ... så en kattedropp ...” (sjette oppslag). Både teksten og bildemotivet alluderer sterkt til forelegget.

To bildedetaljer i boka skiller seg særlig ut ved å være nærmest direkte kopier av Tenniels tegninger. Her vil jeg trekke fram den ene, som er et utsnitt fra Tenniels illustrasjon til kapittel åtte i *Alice*, som viser den smilende Cheshire-kattens hode på himmelen, mens Hjerterdame og de andre kortene diskuterer hissig nede på bakken.²⁸ Allan har tegnet en kopi av kattehodet, og plassert det i en firkanta ramme som bryter teksten i bildebokas tredje oppslag. Katten omtales ikke i teksten, og den er dessuten helt forskjellig fra den Filurkatten som Kari møter seinere i historien. Slik sett virker bildet tilsynelatende tilfeldig plassert. Det tjener ingen narrativ funksjon i boka, men fungerer heller som det Ulla Rhedin betegner som sitat eller ”utenomnarrativt bildlån” (Rhedin 1992: 138). Rhedin bruker både begrepet parafrase og sitat om hvordan bilder alluderer til andre bilder i bildebøker. Hun påpeker at dette er ”vuxenuppfattade kulturella lekar, som barnen inte har tillgång till” (Rhedin 1992: 137). Allans parafrase av Cheshire-katten blir en leken referanse til Tenniels tegning, som kommuniserer med den voksne formidleren. Ved at bildet er plassert på samme oppslag som et stort nærportrett av ansiktet til den gamle Alice (som forøvrig ikke ligner Tenniels versjon av henne), bidrar parafrasen også til å forsterke forbindelsen mellom Carrolls (og Tenniels) Alice og den Alice vi møter her.

Også andre illustrasjoner i boka parafraserer bilder fra forelegget. Av teksten får vi vite at Hjerterdame ”sitter på en trone av gamle krocket-køller” (femte oppslag). I Allans illustrasjon er hun avbildet med sur mine, ikledd kjole med hjerter, omgitt av en haug med rosa flamingoer som strekker hals i alle retninger. I forgrunnen av bildet ser vi to krocket-kuler og en bøyle. Hva flamingoer har med krocket-køller å gjøre, må vi ha kjennskap til forelegget for å forstå. I Carrolls bok (åttende kapittel) inviteres Alice til å spille krocket med Hjerterdame og de andre spillkortene. Her blir flamingoer brukt som krocket-køller, og pinnsvin tjener som kuler. Allans illustrasjon får dermed funksjon som en uuttalt referanse til forelegget, der det bare er kjennskap til den adapterte teksten – og bildene – som gjør at den kan bli forstått fullt ut.

²⁸ Diskusjonen går ut på hvordan de skal få fjernet kattehodet. Hjerterdame mener – som alltid – at de må kutte av hodet, men bøddelen argumenterer med at man ikke kan kutte av et hode uten å ha en kropp å kutte den av fra (Carroll 2015: 104–105).

Dystopi og samfunns satire

Hvordan er *Alice lengter tilbake* en refortolkning av forelegget? Historien om det magiske Eventyrlandet som har blitt et grått og trist forbudssamfunn kan leses samfunnskritisk, som et anti-totalitært budskap – men også som en kommentar til et samfunn der idealet er å vokse opp fortrest mulig og barn ikke lenger får være barn.²⁹ ”I dette landet gjelder det å bli voksen så fort som mulig. Nesten før en kan snakke og gå!” forklarer Filurkatten for Kari i bildebokas åttende oppslag. Vi forstår at det som opprinnelig var en intensjon om å beskytte, endte i et totalitært regime: ”Det begynte med at menneskene her ville passe på hverandre. De ville forby alt som var farlig. Og alt som var leit. Alt som var dumt. Og alt som de ikke likte [...] Så for å være helt sikre, så forbød de alt mulig!” (åttende oppslag). I bildeboka kan vi spore en politisk bruk av *Alice*-materialet, der det anti-diktatoriske aspektet ved *Alice* trer i forgrunnen.³⁰ Flere av omtalene som boka fikk i media, viser at den ble lest samfunnskritisk.³¹ Særlig VGs anmelder, Hanne Gram Simonsen, framhever det politiske aspektet i sin anmeldelse. Hun legger vekt på dystopien og skriver at: ”Boka er en slags ’1984’-visjon for barn, og avspeiler forbudssamfunnet som nok langt på vei er virkelighet allerede. Storebror, her i hjerterdames drakt, har sagt nei til alt” (Simonsen 1983). Også den korte omtalen i *Norsk årbok for barne- og ungdomslitteratur* (1984) tilskriver bildeboka ”ein samfunnskritisk og samtidskritisk tendens: Vår tid forstår ikkje barnet” (Thorsen 1984: 35). Her dreier det samfunnskritiske aspektet ved boka seg imidlertid om barneoppdragelse eller synet på barndom, og Eventyrlandet omtales her som ”barndommens land”.

Det samfunnsatiriske i Carrolls *Alice* var rettet mot datidas samfunn, og Carroll parodierer blant annet både den strenge oppdragelsesmoralen og rettsvesenet, som i *Alice* framstilles absurd og kaotisk. Bringsværd og Allan tar særlig tak i disse aspektene ved

²⁹ Også Klaus Hagerups skuespillversjon av *Alice* rommer tydelig samfunnskritikk. I ”Alice i underlandet” (1974) må den 15-årige Alice kjempe mot dyrenes manipulerende forsøk på å forvandle henne til en annen enn den hun er, i en rekke scener som parodierer reklamespråk og kommersialismen. Her blir Alice mottatt som barnet ”som skal komme” (Hagerup 1974: 16). Det er ikke utenkelig at Bringsværd hadde lest eller sett en oppført versjon av Hagerups skuespill da han selv skrev *Alice lengter tilbake*.

³⁰ Jaques og Giddens nevner i en parentes i sin studie av publiseringshistorien til Carrolls to *Alice*-bøker: ”One of the strange facts about *Alice* is that it is rarely used to discuss political systems – except in the case of parodies, an oddity given the anti-monarchist or anti-dictator uses to which the texts might be put” (2013: 2). *Alice lengter tilbake* kan kanskje plasseres innenfor en slik anti-diktatorisk bruk av *Alice*.

³¹ *Alice lengter tilbake* ble anmeldt både i VG, Aftenposten og Dagbladet da den utkom i 1983. I tillegg fikk boka en kort presentasjon i *Norsk årbok for barne- og ungdomslitteratur* i 1984. At tre av Norges største aviser anmeldte bildeboka, er i seg selv interessant. Det viser at boka skilte seg ut blant høstens barnebøker, og at den ble tatt seriøst – Bringsværd anerkjente status spilte nok inn i vurderinga som lå til grunn for å anmelde boka. Anmelderne kommenterer, mer eller mindre direkte, forbindelsen til forelegget. I Dagbladet omtales boka som ”variasjoner over eventyret om Alice i Eventyrland” og vi kan lese at ”Bringsværd har spunnet videre på originalen” (Bull-Hansen og Flor 1983). I VG skriver anmelderen at ”Alice er ganske riktig Alice i Eventyrland, som nå er blitt gammel” (Simonsen 1983).

forelegget, men forflytter historien inn i en moderne kontekst som bringer inn nye satiriske elementer rettet mot vår egen samtid.

Målgruppe og dobbel henvendelse

Bildebokmediet er, som allerede nevnt, i seg selv et uttrykk for en tilpasning av *Alice* til en yngre målgruppe, samtidig som bildeboka er et dobbeltmedium som også retter seg mot den voksne formidleren. *Alice lengter tilbake* er holdt i et enkelt språk som tydelig er tilpasset et mer barnlig publikum. Tilpasninga til barneleserne er også tydelig ved at Bringsværd/Allan innfører to nye hovedkarakter som er barn og at de blander inn norske eventyrfigurer. Bringsværd/Allan plasserer *Alice* inn i en klassisk (og norsk) eventyrtradisjon, med kjente og konvensjonelle mønstre, som henvender seg til barnet. Samtidig bryter bildeboka med konvensjonelle modeller gjennom surrealistiske bilder, nonsens-innslag og uforklarlige elementer. Det samfunnsatiriske er en dimensjon ved boka som åpner for forståelse på et høyere refleksjonsnivå og som retter seg mot den voksne leseren eller formidleren. Dette er et element vi ikke finner i de mange forenklete, bildebaserte utgavene av *Alice*. Til forskjell fra disse bildebokutgavene beholder *Alice lengter tilbake* en del av det skremmende, uklare og tvetydige fra forelegget, både gjennom tekst og bilder. Bildeboka ivaretar den doble henvendelsen som gjør at boka kommuniserer både med barn og voksne.

Hanne Gram Simonsen legger vekt på den doble adressaten som en parallell til *Alice* i sin anmeldelse: ”Boka har minst like mye budskap til voksne som til barn. Og det er tydelig at Bringsværd, i like stor grad som Carroll gjorde det i den opprinnelige ’Alice’, også henvender seg til voksne” (Simonsen 1983). Simonsen framhever særlig de erfaringene *Alice* har som voksen dame som adressert til voksne, men kommenterer også bildene som skremmende elementer: ”Noe kan bli vel voldsomt og skremmende for barn – som voksen spør man seg om dette er eventyret som kan bli til mareritt!” (Simonsen 1983). Det som er ekstra interessant ved denne anmeldelsen er at den gir oss direkte tilgang til målgruppas reaksjoner: ”Mitt ’panel’ av barn fra 7 til 12 år viste vekslende reaksjoner – fra – Kuuult! – Psykedelisk – til – Skummelt! – og – Jeg får groper i hendene av å se på det! Men alle trodde nok det var for sterkt for tre-åringene” (Simonsen 1983). Her er barna riktignok eldre enn seks år, men uttalelsene illustrerer likevel bokas effekt på et barnepublikum.

Som adaptasjon og oppfølger henter *Alice lengter tilbake* meningsinnhold fra forløperen, samtidig som den også står på egne bein. Barnet på 6 år møter – høyst sannsynlig – *Alice* for første gang i denne bildeboka. Den voksne leseren eller formidleren, derimot, vil

gjenkjenne forelegget og kunne oppleve glede og overraskelse knytta til et intertekstuel³² spill. Både gjennom tekst og bilder kommuniserer boka en dialog med *Alice* og har et metaperspektiv som bare kan forstås fullt ut av den reflekterte voksenleseren. Samtidig fungerer historien som en selvstendig fortelling og kan erfares på et konkret og umiddelbart plan, av barnet. Slik er det særlig i kraft av å være en adaptasjon eller oppfølger at bildeboka får sin dobbelte tale, som gjør at den henvender seg til to lesegrupper. Skillet mellom det Hutcheon kaller ”the knowing and unknowing audiences” vil i *Alice lengter tilbake* dermed kunne trekkes mellom barn og voksne.³³

Eventyrlandet representerer i Bringsværd og Allans kreative fortolkning barndommens fantasiverden, full av lek, undring og eventyrfigurer. Reisen til Eventyrlandet blir i bildeboka en seier over voksenverdens forbud og tvang. Slik viser adaptasjonen en tolkning av *Alice* som idylliserer fantasien og barnets evne til å finne tilbake til det opprinnelige. Bringsværd og Allan sender Alice tilbake til Eventyrlandet for godt. Her blir hun for alltid værende i fantasiens, drømmenes og barndommens verden.

³² Her bruker jeg intertekstualitetsbegrepet både om det verbale og det visuelle i bildeboka. Begrepet brukes også innenfor ikke-litterære kunstformer, som Graham Allen peker på i sin bok *Intertextuality* (2000: 169). Med utgangspunkt i Saussures forståelse av semiologien er også bilder et ”språk”: ”It is possible to speak of the ’languages’ of cinema, painting or architecture: languages which involve productions of complex patterns of encoding, re-encoding, allusion, echo, transposing of previous systems and codes” (Allen 2000: 169). Man kan også snakke om ”intervisuell” intertekstualitet (se for eksempel Nikolajeva 2004: 270). Nikolajeva påpeker at intertekstualitet nettopp er en av de virkemidlene i bildebøker som taler til den voksne formidleren (Nikolajeva 2004: 269).

³³ Med forbehold om at ”barn” og ”voksne” ikke er enkle kategorier og at også voksne kan mangle den (for)kunnskapen som trengs for å reflektere over sammenhenger, og at også barn kan forstå mer enn vi tror.

3 ”Men jeg er ikke Alice, jeg er Else” – *Kaninene synger i mørket* (2001)

”Else Andersen var besatt av bøker”. Slik åpner *Kaninene synger i mørket*, med en setning som både introduserer hovedpersonen, hva som driver henne, og samtidig antyder tematikken i romanen: Det handler om bøkens verden, om fantasiens kraft, og om de ikke alltid så enkle grensene mellom fiksjon og virkelighet. *Kaninene synger i mørket* er Klaus Hagerups tolvte utgivelse for barn/ungdom og utkom på Aschehoug forlag. Boka består av 19 kapitler som alle har en innledende illustrasjon, tegnet av Thore Hansen. Som nevnt i innledningskapitlet har Hagerup også tidligere befattet seg med *Alice*. Mens både skuespillet og hørespillet er adaptasjoner til andre medier, er *Kaninene synger i mørket* en kreativ bearbeiding av *Alice* innenfor samme romanform.

I forlagsteksten til boka heter det at boka er ”en fantastisk og frodig fortelling i reneste Alice i Eventyrland-ånd”.³⁴ Romanen markedsføres altså med en referanse til forelegget. På omslaget av *Kaninene synger i mørket* er forbindelsen til *Alice* mindre åpenlys enn i de to andre bøkene. Verken tittelen eller baksideteksten uttaler noen direkte referanse til forelegget. (Baksideteksten gir oss riktignok noen små, indirekte hint: her får vi vite at hovedpersonen heter Else – en norsk variant av navnet Alice – og at dette er et eventyr og en ”fortelling fra og om fantasiens grenseløse rike”). Her er det snarere forsideillustrasjonen som kommuniserer en paratekstuell forbindelse til *Alice*.³⁵ Thore Hansens forsideillustrasjon viser en fantasitegning av en liten jente, i prikkete kjole og med håret til alle kanter, løpende oppå hodet på en kanin – begge tegnet forfra – mens en overdimensjonert dronte troner i bakgrunnen. At kaninen og dronten er mye større enn jenta selv, understreker dem som fantasifigurer. Kaninen stirrer rett mot tilskueren med røde øyne, briller på nesen og gul- og rødrotete jakke. Den som har lest *Alice* med originaltegningene fra Tenniel, vil her kunne gjenkjenne både kaninen (som i Tenniels fargekolorerte tegning³⁶ har en lik rutete jakke) og dronten. Når de to kjente figurene i tillegg opptrer sammen med en liten jente, vil jeg hevde at illustrasjonen sender et sterkt visuelt signal om *Alice*. Også fargen på omslaget kommuniserer en forbindelse og plasserer boka i en felles tradisjon med Carrolls barneklassiker. Rødfargen deler boka med førsteutgaven fra 1865 og en rekke seinere

³⁴ Kilde: Mailutveksling med Vibeke Kjærstad Engen, backlist- og tekstredaktør i Aschehoug Barn og ungdom.

³⁵ Se vedlegg 2 for omslagsfoto.

³⁶ I *The Nursery Alice* (1890) hadde John Tenniels fargelagt originaltegningene sine. Disse fargekolorerte tegningene har siden fulgt en rekke seinere utgaver også av *Alice*.

versjoner av *Alice*.³⁷ At *Kaninene synger i mørket* i tillegg er illustrert med svart-hvitt tegninger, gjør den til et produkt som har overordna likheter med forelegget. I Hagerups roman er tegningene imidlertid tydeligere adskilt fra teksten. Med unntak av kaninen og dronten, som vi gjenfinder også på innsida av boka, har Hansens lekne og humoristiske tegninger få likheter med Tenniels illustrasjoner, og de avbilder andre motiver. Jeg vil derfor ikke vie mer plass til illustrasjonene i denne analysen.

Handling

Else er en jente – vi får ikke vite hvor gammel hun er – som er omgitt av bøker. Faren jobber som litteraturkritiker i et eksklusivt litterært magasin, mens moren skriver saftige kioskromaner under kunstnernavnet Rose Star. Selv leser Else konstant. Så oppslukt av bøkene sine er hun, at hun ”synes det hun leser er mer virkelig enn virkeligheten” (13). Ofte har hun også en følelse av å lese om seg selv. Særlig sterk er denne følelsen når hun leser *Alice in Wonderland*, en bok som var ”det merkeligste hun noen sinne hadde lest” (30).

Else fortaper seg stadig mer i bøkene sine, til foreldrenes bekymring. Da foreldrene blir uvenner, sendes Else av gårde med Onkel Robert på sommerferie. Onkel Robert er en fjern slektning av moren, 71 år, to meter høy og 150 kilo tung – en mann full av fantasi og medfødt begeistring, som elsker å fortelle fra sitt innholdsrike liv. Han påstår dessuten at han er i slekt med Charles Dodgson, forfatteren av den boka Else leser. Turen går derfor til Oxford, byen der Dodgson levde og skrev bøkene om Alice for snart 150 år siden, og der Onkel Robert selv studerte i sin ungdom og var (ifølge ham selv) et stort løpetalent.

I Oxford tar Onkel Robert Else med til Christ Church College, så hun kan se ”hvor den virkelige Alice hadde levd” (63). På plassen utenfor får Else øye på Alice. Snart begynner merkelige ting å skje. Onkel Robert løper plutselig av gårde, og Else må begi seg ut på leiting etter ham. På veien møter hun en rekke snakkende dyr og vesener: forkledde fugler som deltar i kapproing mellom Oxford og Cambridge, en argumenterende Tiriltunge, to værbitte menn som viser seg å være greiner, en flyvende fuglehund, en snegl som påstår å ha slått Onkel Robert i en løpekonkurrans, og en haug med hjemløse, syngende kaniner. Underveis mottar Else en rekke mystiske ledetråder i diktform. En gammel dame fra Alice’s shop og en student ved navn Fatt blir hennes hjelpere. Inne på University Museum of Natural History finner Else omsider Onkel Robert igjen, forkledd som en utstoppet dronte. Men selv

³⁷ Carroll valgte selv fargen rød på omslaget fordi han ønsket å appellere til barn, slik han beskriver i et brev til forlagsredaktøren Macmillan: ”[I] have come to the conclusion that *bright red* will be the best – not the best, perhaps, artistically, but the most attractive to childish eyes” (sitert i Jaques og Giddens 2013: 16).

nå er ikke den eventyrlige jakten over: For at Onkel Robert ikke skal føle at ”hans tid er forbi” (262) må Else hjelpe ham å delta i det årlige kappløpet og sette verdensrekorden på en engelsk mil – den han egentlig slo i sin ungdom.

Løsninga blir å finne Onkel Roberts historie i en bok, så hun kan ”bla tilbake” (og slik endre virkeligheten). Med hjelp fra Fatt, og etter en lang og actionfylt ferd gjennom blant annet Bodleian-biblioteket og Blackwells bokhandel, finner Else den riktige boka og blar tilbake til den gangen Onkel Robert var 21 år og ”løp fortere enn noe dyr noen gang hadde løpt i denne verden” (335). Omgivelsene forandrer seg altså i tråd med det Else leser. Men akkurat idet Onkel Robert er i ferd med å løpe over målstreken og vinne konkurransen, skjer en gradvis overgang tilbake til ”virkeligheten” igjen; og vi er tilbake på plassen foran Christ Church College, der Onkel Robert segner om, rød i fjeset. Det viser seg at den eventyrlige ferden bare var en historie som Onkel Robert fortalte Else mens de stod der ute på plenen – en historie han selv ble så revet med av at han får et illebefinnende. Else erfarer at i det virkelige livet kan hun ikke bla tilbake: det er bare eventyrene som er udødelige og som aldri vil forsvinne.

Å lese boka som adaptasjon

Slik kan handlinga i denne viltre romanen oppsummeres. Gjenfortalt slik kan imidlertid veien fra Klaus Hagerup til Lewis Carroll synes litt lang. Hvordan er denne romanen en *adaptasjon*? I anmeldelsene som boka fikk i media,³⁸ er det tydelig at romanen leses opp mot Carrolls *Alice*. Anmelderen i Bergens Tidende kaller romanen en ”kjærlighetserklæring til [...] Alice i Eventyrland”, og knytter nonsensvers, mirakler og drømmer opp mot ”originalfortellingen” (Fjeldberg 2001). Dagbladets anmelder skriver at ”[t]il en viss grad slekter den på historien om Alice, uten at den er noen etterlikning” (Hanssen 2001), mens VGs anmelder påstår mer direkte at: ”Dette er Hagerups ’Alice i eventyrland’, noe det overhodet ikke legges skjul på” (Abrahamsen 2001).

Kaninene synger i mørket må leses som en hyllest til fantasien, til litteraturen og til Carrolls *Alice*. Hagerup overtar både grunnstrukturen fra forelegget og nonsenstradisjonen i sin bok. Romanen er full av speilinger og paralleller til *Alice*, både når det gjelder hovedkarakteren, narrasjonen og språket. Men det er ikke bare *innholdet* fra *Alice* – det Linda

³⁸ *Kaninene synger i mørket* ble anmeldt i fem aviser da den utkom i 2001 (basert på søk i ATEKST): Dagbladet, VG, Aftenposten, Vårt Land og Bergens Tidende. Forfatteren selv ble også intervjuet i en rekke aviser der han fortalte om sitt nære forhold til *Alice*, og om utgangspunktet for boka (se for eksempel Larsen 2001, Skrede 2001, Sjøgren 2001). Disse forfatterintervjuene er en del av bokas epitekst, som kan være med på å legge føringer for hvordan vi leser romanen og plasserer den inn i en sammenheng.

Hutcheon kaller ”story”-elementer (Hutcheon 2013: 10) – som adapteres i *Kaninene synger i mørket*. Også Carrolls biografi og ”historien bak historien” om den virkelige Alice Liddell, blir her del av et komplekst intertekstuellet spill og en lek med metafiksjon. Det samme gjelder nåtidens ”Alice-turisme” i Oxford, som flettes inn i fortellinga på dels parodiske måter. Med andre ord blir biografisk materiale, bokas tilblivelseshistorie og resepsjon i vid forstand, en vel så viktig kontekst for adaptasjonen som selve verket. Også elementer fra oppfølgeren *Through the Looking-Glass and what Alice found there* kan gjenfinnes i *Kaninene synger i mørket*, noe som illustrerer at de to *Alice*-bøkene ikke kan behandles helt adskilt i et adaptasjonsperspektiv. Jeg vil i fortsettelsen vise hvordan Hagerup gjør bruk av og bearbeider *Alice* – både teksten og disse kontekstene rundt verket – og hvordan klassikeren adapteres i romanen.

Topografi og biografi

Eventyrreisen er i denne romanen både en faktisk geografisk reise til Oxford, og en reise inn i fantasiens, litteraturens og Lewis Carrolls verden. Else blir med Onkel Robert på ferie for at hun skal – som foreldrene formulerer det – ”komme seg ut i virkeligheten” (28). Han er like fantasiglad som Else, og følgelig den eneste som vil klare å røske henne vekk fra bøkene sine. I stedet ender hun *selv* opp i en eventyrfortelling; en slags versjon av den boka hun nettopp har lest. Elses eventyrlige ferd starter i hagen der Alice Liddell lekte som barn, og fortsetter ved elvebredden og med en båttur oppover Themsen der den historiske Alice ble forvandlet til en fiksjonskarakter: Det var her Carroll fortalte eventyret om *Alice* til de tre Liddell-søstre første gang den 4. juli 1862.³⁹ Elvebredden er også der hvor inngangen til eventyrlandet, kaninhullet, er i Carrolls bok. I *Kaninene i mørket* foregår handlinga den 4. juli, slik Onkel Robert gjør Else oppmerksom på (55). Hagerup lar med andre ord fortellinga utspille seg på samme sted og på samme dato som Carroll fortalte eventyret om *Alice* for første gang. Dermed åpner romanen for et spill med fiksjon og virkelighet der Else iscenesettes som Alice og Onkel Robert som Lewis Carroll – begge to (Alice og Carroll) både historiske personer og fiksjonskarakterer. ”Alle eventyr begynner i virkeligheten, vet du ikke det?” (64) spør Onkel Robert Else når de står på plassen foran Christ Church. Det er nettopp *Alice*-eventyrets utspring i virkelige hendelser som er utgangspunktet for Hagerups litterære bearbeiding.

³⁹ Boka ble utgitt nøyaktig tre år seinere, den 4. juli 1865.

På samme måte som *Alice* består *Kaninene i mørket* av en realistisk rammefortelling og en eventyrlig reise innenfor denne, der den lille jenta forflytter seg fra en hjemlig tilværelse og inn i en fantastisk-overnaturlig verden hvor reglene og lovene omkastes. Også her følger fortellinga en episodisk struktur, der handlinga utvikler seg i samspill med de karakterene Else møter på veien. Hagerups fantasifortelling preges ikke minst av en tilsvarende ”omvendt logikk” som *Alice*: I *Kaninene synger i mørket* ror fuglene på vannet, hundene flyr, kaninene sykler, mens turistene befinner seg under jorda. Mens fugler og kaniner er utkledd som mennesker, er Onkel Robert utkledd som en fugl. Slik sett kan man si at Hagerup snur deler av *Carrolls* eventyrfortelling på hodet: Her befinner kaninene og eventyrlandet (i allfall stort sett) seg over bakken, mens menneskene, det vil si turistene, holder til under jorda. Hva som er riktig og hva som er galt har byttet plass: i rokonkurransen mellom Oxford og Cambridge er det for eksempel slik ”at de som jukset ikke gjorde det, og at de som ikke jukset, jukset” (118).

Motivet med at verden snus på hodet gjenfinner vi også i mer bokstavelig forstand: når Else står under et stort tre som hun så gjerne ønsker å komme opp i, ”begannte plutselig verden å gå rundt. Det skjedde rolig og fredelig og følte omtrent som å svirre rundt i et pariserhjul eller en gammeldags karusell med hester og elefanter” (140). Som et magisk ekko av *Alices* drømte fall ned gjennom kaninhullet, konstaterer Else at hun nå kan ”klatre ned i det for å komme opp” i treet, og at ”det gikk som en drøm” (140). Karusellmetaforen dukker også opp igjen mot slutten av eventyret, og markerer overgangen tilbake til virkeligheten igjen: ”I samme sekund begannte verden å svirre rundt for øynene på Else, som en langsom, gammeldags karusell [...]” (335).

Den uklare grensa mellom virkelighet og fantasi er et tematisk hovedspor i *Kaninene synger i mørket*, og blir et sentralt virkemiddel i forfatterens bearbeidelse av *Alice*. Else er et barn som lever seg så inn i bøkene at hun tror det hun leser er sant. Som i *Carrolls* tekst er grenseovergangen fra den empirisk-realistiske og den fantastisk-overnaturlige verdenen uklar. Det er med andre ord tvetydig om Elses opplevelser er drøm/fantasi eller om de foregår i virkeligheten. Den glidende overgangen fra ”virkeligheten” til fantasien begynner idet Else går ut på plenen foran Christ Church, og oppdager ”en jente på sin egen alder som løp omkring og lekte med en katt”. Else snur seg mot Onkel Robert og roper ”Jeg ser henne, Onkel Robert! Jeg ser Alice!” (64).

Han vinket tilbake, puttet hånden i vestelommen og tok opp en stoppeklokke.
– Nei og nei! ropte han. – Nei og nei, jeg kommer for sent.

Så begynte han å løpe. I full fart ut gjennom porten, og vekk var han.
(Hagerup 2001: 65)

Her iscenesettes Onkel Robert som den hvite kaninen fra eventyret om *Alice*. Hos Carroll får Alice øye på en hvit kanin og hører den si til seg selv: ”Oh Dear! Oh Dear! I shall be too late!” (Carroll 2015: 11). Slik Alice følger etter kaninen ned til Wonderland, følger Else etter Onkel Robert inn i eventyret.

Parafrasene i boka

I Carrolls fortelling går Alice fra å være en som blir lest for til å havne i et eventyr der hun selv er hovedperson og medskaper i historien. I motsetning til søsterens kjedelige voksenbok som får Alice til å falle i søvn fordi den er uten bilder og dialoger, er Alices eget eventyr fullt av både bilder og samtaler. Dette metafiktive grepet finner vi igjen i Hagerups roman: Den bokelskende Else går fra å være en som *leser* Carrolls bok, til selv å bli hovedperson i en lignende fortelling. Slik introduseres *Alice* i Hagerups roman:

Boka Else leste het ’Alice in Wonderland’. Den var skrevet for over hundre år siden, og handlet om en jente, som fulgte etter en hvit kanin med vest og klokke inn i et kaninhull. Hun falt nedover og nedover og nedover i hullet til hun kom til en fantastisk, forunderlig og utrolig verden der alle umulige ting var mulige. Hun forandret for eksempel størrelse hele tiden. I det ene øyeblikket kunne hun være fem meter lang, for i neste å krympe til hun bare var noen centimeter. En gang hun var på sitt lengste, ble hun så fortvilet at hun begynte å gråte, og da hun hadde krympet igjen, kunne hun legge på svøm i en sjø av sine egne tårer. Hun svømte av gårde i tåresjøen inn i et eventyr der hun møtte en haug merkelige dyr og andre skapninger, som en dronte, en griff, en forloren skilpadde, en hattemaker, en gal hare, hjertekonge og hjertedame og en katt som smilte og som av og til var en hel katt og andre ganger bare et helt smil. Alt var liksom snudd på hodet. Når Alice forsøkte å tenke alminnelige, fornuftige tanker, ble det bare tull. Alle hun møtte oppførte seg helt vanvittig, samtidig som de gjorde det på en normal måte. (Hagerup 2001: 29–30)

Her formidler fortelleren hva boka handler om til leseren, i en sekvens som parafraiserer den adapterte teksten. Som en ”sammenfattende gjenfortelling av en tekst med andre ord enn tekstens opprinnelige” (Lothe m.fl. 2007: 189) innebærer parafrasen en fortolkning, der forfatteren har valgt ut de aspektene han selv vil skal danne klangbunn for sin egen roman. Slik fungerer denne sekvensen som et slags ”kart” som leseren kan orientere seg etter og som legger føringer for hvordan vi seinere i romanen forstår Elses egne opplevelser i lys av Alices eventyr. Som en pedagogisk introduksjon til forelegget, gis også den som ikke kjenner *Alice* fra før her en mulighet til å følge med, og vil kunne lese romanen som en adaptasjon.

Linda Hutcheon benytter seg av analogien parafrase når hun definerer adaptasjon som produkt. Hun beskriver adaptasjon som ”a paraphrase or translation of a *particular* other text, a particular interpretation of history” (Hutcheon 2013: 18). Slik sett er det mulig å hevde at

denne sekvensen i seg selv er en adaptasjon inne i adaptasjonen. Her vil jeg bruke parafrasebegrepet for å vise hvordan romanen adapterer også flere tekster. For også Lewis Carrolls biografi og tilblivelseshistorien til *Alice* parafraseres innledningsvis gjennom korte og informative sekvenser. Her er det Onkel Robert som er fortelleren:

Uansett vil jeg bare ha sagt at jeg er i slekt med forfatteren Charles Dodgson. Født i Daresbury, Cheshire, England 27. januar 1832. Død av bronkitt 14. januar 1898, to uker før sin 66. fødselsdag, etter å ha tilbrakt store deler av sitt liv på Christ Church College i Oxford der han studerte matematikk og blant annet skrev den boka du leser nå, og som du tror handler om en tilfeldig Alice, men som egentlig er skrevet til Alice Pleasance Liddell, datter til Lorina og Henry Liddell, som var Dean på colleget og følgelig en meget betydelig mann (Hagerup 2001: 34).

På lignende måte som det forrige sitatet er en parafrase over *Alice*-teksten, blir dette en parafrase over Lewis Carrolls biografi. Språket ligner en leksikonartikkel, hvor vi presenteres for en rekke biografiske opplysninger om forfatteren. Ved at Onkel Robert forteller den unge jenta Else om Charles Dodgson og bakgrunnen for *Alice*, oppstår en interessant dobling. *Alice* blir formidlet til norske lesere, og situasjonen er samtidig en parallell til Carrolls muntlige fortelling til Alice Liddell. Også Elses eventyr er en muntlig fortelling som fortelles henne av en voksen mann.

Jaques og Giddens peker i sin framstilling av publiseringshistorien på at fascinasjonen for den ”virkelige” Alice og den ”virkelige” forfatteren har dominert en rekke moderne adaptasjoner av *Alice*, slik at Alice Liddell og Charles Dodgson selv blir fiksjonskarakterer i mange av disse verkene (Jaques og Giddens 2013: 197). *Kaninene synger i mørket* plasserer seg i denne tradisjonen. Her blir spillet med de ”virkelige” menneskene i og rundt *Alice*-eventyret selve utgangspunktet for romanens behandling av verket. Også Lewis Carrolls biografi og verkets tilblivelseshistorie blir dermed viktige intertekster i adaptasjonen.

Jeg har allerede beskrevet hvordan Onkel Robert iscenesettes som den hvite kaninen – det er jo *han* Else følger etter, og som fører henne ut i eventyret. Både kaninen og dronten får den funksjonen at de forsterker parallellen mellom Onkel Robert og Carroll/Dodgson i romanen. Som Onkel Robert forklarer Else, hadde også Carroll skrevet seg selv inn i sin egen fiksjonsfortelling: ”Dodgson var Dodoen selvfølgelig [...] Når han skulle presentere seg, pleide han å si ’Do do dodgson’” (55). Når Else finner Onkel Robert forkledd som en dronte inne på Naturhistorisk museum, møter hun bokas fiksjonsfigur i virkeligheten: Else ”trodde den bare fantes i boka om Alice, men den var altså her også [...]” (217).⁴⁰

⁴⁰ Etterlevningene av en dronte finnes utstilt på University Museum of Natural History i Oxford, og er en turistattraksjon i Oxford. Beskrivelsen av fuglen ved siden av monterer, slik vi får den presentert i romanen (217), er også reell: Jeg har med selvsyn (under et opphold i Oxford våren 2016) konstatert at beskrivelsen er

Else og Alice

Når Else leser *Alice in Wonderland*, får hun en sterk følelse av ”at det var seg selv hun leste om” (30). Innlevelsen i boka skildres nærmest som en fysisk forvandling, der Alices opplevelser blir Elses egne: ”Hver gang Alice vokste eller krympet, ble Else glovarm og kjente det prikke i hele kroppen. Når Alice svømte rundt i tåresjøen sin, gjorde Else det også. Hun kunne til og med kjenne smaken av saltvann i munnen” (Hagerup 2001: 30–31).

Else iscenesettes i romanen – gjennom Onkel Roberts fortelling om henne – som ”en ny” (og norsk) Alice fra vår tid, på samme alder og i hennes sted, med tilsvarende refleksjonsnivå og barnlige logikk som sin forgjenger. Det er i relasjon til Carrolls Alice at vi må tolke hvor gammel Else selv er. Når hun oppdager Alice foran Christ Church College, ser hun henne som ”en jente på sin egen alder” (Hagerup 2001: 64). Også Else framstår som veloppdragen, høflig og samvittighetsfull, men også eventyrlysten og på samme tid uredd og forvirret i møte med den verdenen hun havner i: ”Else følte seg mer og mer forvirret. Ingenting var som det skulle være lenger. Det var ikke hode og hale på noen ting. Eller var det hode og hale på alt det egentlig ikke skulle være hode og hale på?” (72). Forvirringa Else opplever i møtet med alt det merkelige som skjer, følelsen av å krympe eller vokse, forsøkene på å tenke fornuftig eller logisk, og de lange samtalene hun fører meg seg selv i romanen – alt dette imiterer Alices opplevelser og væremåte i Wonderland.

Identitetsspørsmålet er sentralt i Carrolls *Alice*. Alice lurer gjennomgående på hvem eller hva hun er, og om hun kanskje har blitt en annen. ”Who in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle!” (Carroll 2015: 26) spør Alice seg selv, og lurer på om hun kanskje har blitt forvandlet til en av sine venninner. Hun blir ikke overbevist av forsøket på å skille mellom seg selv og den *andre*: ”Besides *she's* she, and *I'm* I, and – oh dear, how puzzling it all is!” (Carroll 2015: 26). Alt det merkelige og vanvittige skjer ikke bare rundt henne, men også *i* henne, slik at identiteten settes på prøve: også de egne ordene og tankene går i surr. “Oh dear, what nonsense I'm talking!” (Carroll 2015: 23) sier Alice gjentatte ganger til seg selv.

I *Kaninene synger i mørket* forsøker Else å finne seg selv i spennet mellom fiksjonskarakteren Alice og sitt virkelige jeg, Else. Else befinner seg i en tilsvarende forvirrende identitetsutforskning, der hun stadig må svare på hva eller hvem hun er: ”– Hva er du da? Spurte Fatt. – Jeg er en jente. Jeg heter Else. Jeg forstår ikke hvorfor jeg er her i det

en direkte oversettelse av informasjonsteksten inne på museet, som altså fremdeles er den samme. Informasjonsteksten blir dermed også en intertekst i adaptasjonen, kunne man si. Dette blir enda et eksempel på hvordan Hagerup henter elementer fra virkelighetens og nåtidens Oxford inn i sin fiksjonsfortelling.

hele tatt [...] Jeg har ikke bedt om å komme hit” (112). Else er seg også bevisst at hun minner om sin forgjenger, og refererer stadig til Alices opplevelser mens hun selv beveger seg gjennom en Wonderland-lignende fantasiverden. Slik Carroll gjorde Alice udødelig gjennom å skrive ned en fortelling om henne, reflekterer hun også over det å *selv* bli udødeliggjort i en bok, og på rotur nedover Themsen minnes hun sin forgjenger: ”Akkurat sånn må Alice Liddell ha følt det når Lewis Carroll fortalte henne historiene om Alice in Wonderland, tenkte hun. Akkurat sånn må det føles å være udødelig. Jeg lurer på om jeg skal be Onkel Robert om å gjøre meg udødelig også” (97). Else gjenkjenner sine egne forvirrede ord, sitt eget tull, som den måten Alice snakker og tenker på i Carrolls bok, i så stor grad at hun på et tidspunkt lurer på om hun kanskje *er* Alice:

Ånei, nå snakker jeg tull igjen. Akkurat som Alice i boka til Lewis Carroll eller Charles Dodgson. Men jeg er ikke Alice, jeg er Else. Hvis ikke jeg er Alice som ikke er Else men omvendt. Men uansett hvem eller hva jeg er, har jeg aldri opplevd noe merkeligere enn det jeg opplever nå (Hagerup 2001: 215).

Else gjenkjenner også seg selv i den voksne versjonen av Alice, som dukker opp som en karakter i romanen i form av en gammel dame. Damen som Else møter bak disken i Alice’s shop er, som vi får vite, ikledd blå blomstrete kjole og har en svart og hvit ”katt som heter Dinah” (73), slik også Alice har i Carrolls bok. Else tenker at ”[d]en gamle damen så akkurat ut som henne selv [...] sånn hun visste hun kom til å se ut en gang i tiden” (73). Damen blir i romanen en fordobling både av henne selv og av Alice. ”Jeg skulle ønske jeg var deg [...] Men sånn er det. Alt til sin tid” (74), sier hun til Else, før hun sender henne av gårde til ”eventyrets bredd” (i form av et kort med en ledetråd på vers), og dermed ut i eventyret.

Alice’s shop beskrives i *Kaninene synger i mørket* som en liten butikk full av ”bøker, suvenirer og plakater med bilder av Alice og de andre figurene fra boka” (73). Suvenirbutikken ligger i virkelighetens og nåtidas Oxford, og er basert på den lille butikken som Alice besøker i Carrolls bok: I *Through The Looking-Glass* havner Alice i en liten butikk, ”full of all manner of curious things” (Carroll 2015: 237), der en sau sitter bak disken og strikker. “Well, this is the very queerest shop I ever saw!” (Carroll 2015: 243), tenker Alice om den.⁴¹ Når Hagerup lar Else besøke Alice’s shop i sin egen roman, repeterer han dermed både Alices butikkbesøk fra *Through The Looking-Glass*, samtidig som han skriver seg inn i Alice-bøkene resepsjonshistorie i form av en faktisk suvenirbutikk for turister. Scenen er et talende eksempel på hvordan Hagerup henter materiale både fra oppfølgeren, en

⁴¹ Martin Gardner viser til at butikken Alice besøker i Carrolls fortelling var inspirert av en liten butikk i Saint Aldgate’s Street, tvers overfor Christ Church, som Alice Liddell pleide å handle i på den tida. Det samme butikklokalet huser i dag altså suvenirbutikken Alice’s shop (Gardner 2015: 236, n10).

historisk virkelighet og gjør bruk av geografien i Oxford i sin egen lekende behandling av klassikeren.

Turistindustrien rundt Lewis Carroll i Oxford skrives også inn i romanen på andre vis. I begynnelsen av fantasifortellinga spør Else en eldre syklist om ”veien til eventyrets bredd” (76), som hun leste om i diktet. Han forklarer veien til elva, men advarer henne mot å tro at ”det første og beste kaninhullet er det rette. Det er mange sjarlataner som graver falske hull, som de lurer turistene ned i” (76). Og med hullene fulle av turister, blir kaninene hjemløse, kan han fortelle. Når Else spør om ikke kaninene kan grave sine egne nye hull, får hun dette til svar:

Er du klar over hvor mange turister som kommer hit for å lete etter kaninhull i løpet av en sesong? [...] Hundre tusen! Og Mr. Dodgson som skrev om det forbistrede hullet døde i 1898. Tenk deg selv hvor mange falske kaninhull det er blitt i årenes løp. Det er ikke plass til så mye som et eneste ekte kaninhull i hele området.

Else prøvde å regne, men måtte gi det opp.

Blir alle turistene lurt ned i falske kaninhull? spurte hun.

– Trekk fra fjorten, sa den gamle mannen og slo oppgitt ut med armene (77).

Dette er en absurd og lett makaber sekvens som får en parodierende funksjon. Seinere møter Else alle disse hjemløse kaninene i skogen, der de har midlertidig tilholdssted i påvente av å kunne flytte tilbake ”[n]år den siste turist har råtnet i sitt hull” (193). De hjemløse kaninene som har vært flyktninger i generasjoner, gjør det nærliggende å assosiere til en moderne flyktnings situasjon. Scenen viser at *Kaninene synger i mørket* inneholder problemstillinger av moderne karakter som tilfører også denne romanen et samfunnskritisk potensial, og en aktualisering av *Alice*.

Ordlek, nonsens og dialoger

Like mye som *Kaninene synger i mørket* leker med historien(e) om *Alice*, imiterer den også en språklig modus: Romanen er full av ordspill, absurde dialoger, matematiske eller filosofiske gåter, paradokser og nonsenvers som etterligner Carrolls fortelling. I likhet med Carroll blander Hagerup sjangre og fletter sanger og vers inn i historien. Slik er det like mye foreleggets stil som adapteres i Hagerups roman, som selve narrativet. Linda Hutcheon peker på hvordan et verks stil, tone eller ånd (”spirit”) ofte må bevares i en adaptasjon for at mottakeren skal bedømme den som en suksess (Hutcheon 2013: 10). Dette er subjektive fenomener som kan være vanskelige å teoretisere, som hun skriver, og adaptasjonsteoretikere har derfor gjerne holdt seg til *historien* som fellesnevneren for hva som adapteres. Men også symboler, bildebruk og verdener er del av det Hutcheon omtaler som ”the various elements of

the story” (Hutcheon 2013: 10), og det blir tydelig at skillet mellom stil og historie, form og innhold, viser seg vanskelig å opprettholde.

Adaptasjon forutsetter imidlertid at form (”expression”) kan skilles fra innhold (”ideas”) – noe nyere estetisk og semiotisk teori har benektet. Adaptasjon er nettopp en forflytning av et innhold til en ny form, som Hutcheon skriver: ”The form changes with adaptation (thus evading most legal prosecution); the content persists” (Hutcheon 2013: 10). Hutcheon viser her til lovverket om opphavsrett, som sier at ingen kan straffes for å kopiere andres ideer, kun formuleringer. Man kan spørre seg om det i Hagerups roman like gjerne forholder seg motsatt, det vil si at det først og fremst er *formen* som adapteres og etterlignes – og innholdet som (delvis) er nytt, ved at Hagerup lar Else møte andre karakterer og oppleve andre hendelser. Hagerup imiterer Carrolls skrivestil og nonsens på en så omfattende måte at romanen nærmer seg pastisjen.

Mesteparten av versene i Carrolls Alice-bøker er parodier på dikt eller populære sanger som var velkjente for hans samtidige lesere. Hagerup viderefører denne intertekstuelle leken, og leken i nonsens og absurditeter, og lager parodier på kjente norske sanger eller regler.⁴² Ordene vris og vendes på, og det lekes med dobbeltbetydninger: I sangen ”Ro, ro, ro din båt” blir uttrykket ”ta din åre fatt” gjenstand for et ordspill, idet han som holder åren heter Fatt. Julesangen ”På låven sitter nissen” er i Hagerups versjon forvandlet til en jury-sang der ”låven” har blitt til ”loven”. Andre dikt er mindre lattervekkende og alluderer direkte til *Alice. Kaninene synger i mørket* inneholder 26 vers som opptrer innenfor flere sjangre: noen er sanger, noen er gåter som Else mottar i brevform, noen er muntlige (og gjerne fortellende) dikt som karakterene framfører, mens andre er Elses egne dikt, som hun dikter for seg selv. En slik sjangerblanding er sentral også *Alice*, der vi finner både dikt, sanger, eventyr, parodier og gåter. I likhet med Carroll går Hagerup i dialog med kjente vers og sanger fra *sin* samtid på latterliggjørende og parodisk vis.

I *Alice* er dialogene gjennomgående preget av misforståelser, avbrytelser og maktkamp,⁴³ der Alice stadig kommer til kort i møte med figurene. Hagerup hermer Carrolls nonsensdialoger og lar på samme vis ulike tenkesett støte sammen. Et eksempel på en slik dialog er diskusjonen mellom Else og Tiriltungen i sjuende kapittel. Denne scenen har sin

⁴² Også i flere av oversettelsene av *Alice* følges denne metoden. Parodi forutsetter nettopp at leseren har kjennskap til det parodierte for å fungere, og flere oversettere lager derfor egne parodier på norske velkjente viser. I Zinken Hopps oversettelse (1948) er for eksempel Carrolls nonsensvers ”You are Old Father William” (som er en parodi på Robert Southey’s belærende dikt ”The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”) erstattet med en parodi på Tordenskjolds vise. Sigrun Anny Røssbø (2003) erstatter dette diktet med en parodi på ”Napoleon med sin hær” i sin oversettelse.

⁴³ Se Trude Audny Ødegård (2005) som i sin masteroppgave analyserer dialogene i *Alice*.

parallell i den snakkende blomsten som Alice møter i *Through the Looking-Glass*, der Alice vandrer rundt i en hage hvor hun kommer til et stort blomsterbed, og hvor en ”Tiger-lily” plutselig svarer henne. Blomstene avbryter og er frekke: ”I never thought of that before!’ she said. ‘It’s my opinion that you never think *at all*,’ the Rose said, in a rather severe tone” (Carroll 2015: 188). I *Kaninene synger i mørket* møter Else også blomsten med høflig veloppdragenhet, men avbrytes på samme frekke vis:

- Goddag, sa hun. – Jeg heter Else.
- Javel, sa blomsten hissig. – Og hva vil du jeg skal gjøre med det?
- Jeg vet ikke riktig, sa Else så lavt hun kunne. [...]
- Vil du at jeg skal ta imot din utstrakte hånd? sa blomsten og svaiet litt i vinden.
- Ja, jeg tenkte kanskje ...
- Du tenkte kanskje ikke i det hele tatt. Hva mener du jeg skulle tatt deg i hånden med? Stilken?” (Hagerup 2001: 133).

Samtalen med den kverulerende Tiriltungen fører Else ut i en endeløs og hissig diskusjon der hun stadig blir misforstått, fornærmer den andre og deretter må forklare hva hun mener (“– Det var ikke det jeg mente, sa Else. – Hva mente du da?” osv., 134).

Målgruppe og dobbel henvendelse

Kaninene synger i mørket har ingen merking på omslag eller tittelblad som plasserer den innenfor en sjanger eller målgruppe. Den vakkert innbundne boka, matt rød med gullkantet ramme rundt illustrasjonen, gullskrift og kapitelbånd, signaliserer en tidløs forteller- eller eventyrtradisjon, mens dyrefigurene og de sterke fargene peker mot barn som målgruppe. Men hvem er boka egentlig adressert til? Boka ble lansert av forlaget (Aschehoug) som ei barnebok, og målgruppa ble satt til 9+. Denne målgruppa finnes også innenfor kategorien ungdomsbøker, og *Kaninene synger i mørket* ble plassert innenfor begge.⁴⁴ Som forfatterne av *Norsk barnelitteraturhistorie* peker på, har Hagerups barne- og ungdomsbøker gjerne flere lag, noe som gjør at de kan leses på flere måter og overskrider motsetninga mellom barne- og voksenlitteratur (Birkeland m.fl. 2005: 389). *Kaninene synger i mørket* er typisk i så måte, og kan karakteriseres som en allalderbok.⁴⁵ I likhet med Carrolls *Alice* kommuniserer Hagerups

⁴⁴ Kilde: Mailutveksling med Vibeke Kjærstad Engen, backlist- og tekstredaktør i Aschehoug Barn og ungdom.

⁴⁵ I forbindelse med lanseringa av *Kaninene synger i mørket* svarte Hagerup selv i flere intervjuer at boka ”er like mye en bok for voksne som for barn” (se Skrede 2001, Sjøgreen 2001). I medieomtaler og anmeldelser ble *Kaninene synger i mørket* omtalt både som barnebok (Bergens Tidende, Dagbladet, VG) og ungdomsbok (Aftenposten, NRK, Vårt Land). Anmeldernes uttalelser gir også tydelig uttrykk for romanens appell både til voksne og barn. Anmelderen i Bergens Tidende mener Hagerups fortellerglede ”gjør boken aktuell for alle aldre” og at det er ”ingen lett eventyrbok”, og avslutter anmeldelsen slik: ”Her har litteraturviterne nok å analysere seg mette på i måneder fremover” (Fjeldberg 2001), et utsagn som tydelig peker på tekstens kompleksitet og henvendelse til voksne lesere. I VG skriver anmelderen derimot at det er ”barn med heftig

roman på flere nivåer, og kan få andre lag av mening om den leses av barn, ungdom eller voksne.

Adaptasjonsprosessen innebærer i denne romanen ingen forenkling av *Alice* eller en tilpasning til en yngre målgruppe. *Kaninene synger i mørket* kombinerer et enkelt språk med filosofiske refleksjoner, visdom, ordspill, intertekstualitet og lek med sjangerkonvensjoner. I motsetning til Bringsværd og Allan ivaretar Hagerup innslagene av ordspill og vers fra forelegget. Bruken av parodi er eksempel på elementer i romanen som kommuniserer på flere plan og gir teksten en dobbel henvendelse. Som Shavit påpeker ble nettopp de parodierende versene i *Alice* utelatt i de forenklete utgavene som retter seg mot barneleseren (Shavit 1997: 125). Parodier opererer gjerne på to nivåer.⁴⁶ Hagerup parodierer dessuten en rekke voksenrelaterte elementer, slik som argumentasjonsteknikk, rettsprosedyrer og universitetslatin. Et tydelig eksempel på det sistnevnte er i ”rofuglenes” sang i bokas sjette kapittel: ”Rous, raskus, vinnus/ bestus, nummus, enus [...]” (109). For et barn vil dette kunne oppleves som et morsomt tullespråk, mens voksne vil lese dette som en parodi på universitetssjargong i Oxford.

Også i Hagerups roman vil det, som i Bringsværd/Allans bildebok, særlig være de mange intertekstuelle og metatekstuelle referansene som kommuniserer med voksne lesere. Men til forskjell fra bildeboka inviterer *Kaninene synger i mørket* bokas primære målgruppe (den litt eldre barneleseren) inn i det intertekstuelle spillet med forelegget: Forbindelsen til *Alice* er ikke her bare en referanse for den reflekterte voksenleseren, over hodet på barnet. *Kaninene synger i mørket* er en metafortelling som formidler og introduserer Carrolls klassiker også til barneleseren, via den autorale fortellerens eller Onkel Roberts redegjørelse for *Alice* og bokas bakgrunn. Slik tilbyr romanen en pedagogisk introduksjon også for ”the unknowing audiences”. Barneleseren vil dermed også oppfatte og gjenkjenne parallellene mellom *Alice* og Elses eventyr og slik lese romanen som en adaptasjon.

fantasi (og det er jo ikke få) [som] kan ha det morsomt med de ville skapningene Else støter på” (Abrahamsen 2001).

⁴⁶ Nikolajeva peker på at empiriske studier viser at lesere opp til en viss alder, opp til 10-11 år, ikke er i stand til å verdsette ironi og parodi, og at denne formen for intertekstualitet i høy grad går over hodet på barneleserne (Nikolajeva 2004: 270).

4 ”Dette kunne ikkje vera Wonderland” – *Alice A4* (2015)

Alice A4 er Inger Bråtveits tredje roman og utkom på Oktober forlag, samme år som 150-årsjubileet for *Alice*. Bråtveit har siden debuten i 2002 markert seg som en særegen, formbevisst og eksperimenterende forfatter. Hun har også tidligere gått i dialog med en klassiker: Romanen *Siss og Unn* fra 2008 er skrevet opp mot Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*. Også i *Alice A4* stiller hun seg på skuldrene til en mannlig forfatter, som på sin side skriver om unge jenters livserfaring (se Ringstad 2012: 16). Allerede før vi åpner boka, kan vi lese på baksida at romanen ”går i ein meddiktande, mytologisk og ulogisk dialog” med *Alice*. Romanen inviterer med andre ord til å bli lest i dialog med Carrolls tekst. I likhet med Hagerups roman deler *Alice A4* rødfargen med barneklassikeren. På det knallrøde omslaget⁴⁷ ser vi fotografiet av en ung jente – eldre enn Carrolls Alice; kanskje fjorten, femten år – barfot og i kort, hvit kjole, som faller eller svever i løse lufta (ned fra eller gjennom en svart skygge?). Et par hvite kaninører stikker ut fra høyre kant i bildet, og avdekker et helt kaninhode om vi bretter ut smussomslaget. Jenta er moderne kledd, noe som forteller oss at Bråtveit har tilpasset Alice til vår samtid.

Den paratekstuelle forbindelsen gjør *Alice* til en svært viktig del av forventningshorisonten vi som (voksne) lesere møter boka med. Fra første side vil vi lete både etter likheter og brudd med forelegget, og vi dras inn i en pågående dialogisk prosess der vi sammenligner verket vi allerede kjenner med det vi erfarer. Men hva slags meddiktende, mytologisk og ulogisk dialog er det her snakk om? Hva er det i *Alice* som Bråtveit bearbeider, omskaper og tilpasser en ny kontekst, og hvordan formidles *Alice* i en voksenroman?

Biltur til Wonderland

Bråtveit trekker den tidligere Viktorianske piken i nystrøken kjole inn i drabantbyen og arbeiderklassen og sender henne ut i et moderne, voksent og langt mindre uskyldig eventyr. Bråtveits Alice er ”så godt som fjorten” (23) og lengter vekk fra den asfaltgrå hverdagen hun deler med moren og søsteren i en betongblokk et uspesifisert sted i Europa: ”Eg ville berre at noko skulle henda. Kva som helst, som var betre og annleis enn heime” (29). Moren er konstant utslitt av å jobbe skiftarbeid på fabrikk og tilbringer kveldene sammensunket over vinglasset og sigarettpakka. Søsteren er ”tre og eit halvt år eldre”, slamrer med dørene og

⁴⁷ Se vedlegg 3 for omslagsfoto.

stenger seg inne på rommet. Når et tivoli kommer til byen, får søstrene oppleve en annen, fortryllende verden av sukkerspinn, karuseller og en spåkone som kan se Alices framtid: ”Du skal få ein kanin [...] Det er ein mann. Han kjem til å verta viktig” (12, 14) sier hun til Alice. Like etterpå tar en voksen mann kontakt med henne, en som har bil og vil ta henne med. Snart venter mannen på Alice utenfor skoleporten hver dag, og sammen reiser de på lange, nattlige bilturer langs Autobahn, til et Wonderland der evig kjærlighet og ”ei anna verd” blir lovet henne, men der fallgruvene er mange og dype. Reisen foregår gjennom langstrakte industriområder, forbi fabrikanlegg, betongblokker og varehuslagre – og parallelt gjennom drømmeaktige, mytologiske naturlandskap.

Romanen er fortalt i ettertid, fra perspektivet til den voksne Alice som ser tilbake på ungdomstida og møtet med det hun håpet og trodde var den store kjærligheten og veien ut i friheten, men som hun i ettertid forstår var det motsatte av kjærlighet og frigjøring. I stedet for en kronologisk fortelling består *Alice A4* av en rekke enkeltscener, tablåer, poetiske bilder og drømmer. Passasjene har varierende lengde, men er sjelden lengre enn én side. Overordna sett følger romanen likevel en narrativ linje: fra Alice som tretten-fjortenåring er på tivoliet og for første gang ser mannen i bilen, til hun i romanens siste par avsnitt er blitt voksen og kommer hjem til huset hun deler med mann og barn – trygt plassert, som vi skjønner, innenfor A4-livets rammer. Slik sett er det mulig å forstå romanstrukturen innenfor grunnmønsteret hjemme – reisen til Wonderland – så hjem igjen. Men mens Carrolls eventyrfortelling foregår i løpet av en drøm, er tidsutstrekninga i *Alice A4* en reise på vei mot voksenlivet. Oppvåkninga kommer her i form av fornyet og voksen innsikt, ikke som en faktisk oppvåkning fra en drøm.

Å lese boka som adaptasjon

De humoristiske, lekne og fantastiske sidene ved Carrolls nonsensunivers er fraværende i Bråtveits fortolkning. I stedet møter vi en skitten drabantby, en moderne versjon av Wonderland med industriområder, kjøpesentre, betongblokker, pommes frites-begre og en voksen manns fingre oppunder trusekanten på den unge jenta. Til tross for at *Alice A4* er den boka som mest åpenlyst inviterer til å bli lest i dialog med *Alice*, er den også den av de tre bøkene som går lengst i sin frie bearbeiding og endring av forelegget. *Alice A4* er en radikal omskrivning, der karakterer, scener, motiver og plott-strukturer fra forelegget er transformert og plassert i en totalt ny setting. Som en kritisk og kreativ fortolkning av ett bestemt verk, kvalifiserer romanen likevel som en adaptasjon i lys av Hutcheons teori. *Alice A4* er gjennomsyret av intertekstuelle referanser til forelegget, og går slik sett i tett dialog med

Carrolls tekst. Bråtveit adapterer både hovedmønsteret – en reise fra den ”virkelige” verden og ut i en fantasi- eller drømmeverden – karakterer, tematikk, motiver og det jeg vil kalle en slags grunnstemning fra klassikerteksten, i sin roman. Denne grunnstemninga er imidlertid en helt annen enn den vi finner i Bringsværd/Allan og Hagerup sine bøker: her er det snarere de uhyggelige, hallusinatoriske og klaustrofobiske sidene ved *Alice* som plasseres i forgrunnen. I tillegg henter også Bråtveit materiale fra resepsjonskonteksten, når hun innskriver en problematisk kjærlighetsrelasjon mellom den unge jenta og en voksen mann. Jeg skal i fortsettelsen komme nærmere inn på dette, men vil først kort vise til anmeldelsene som romanen fikk i media. Årsaken til at anmeldelsene får mer omtale i analysen av *Alice A4* er blant annet fordi Bråtveits roman er et mer radikalt prosjekt enn de andre, som har utløst til dels svært forskjellige lesninger. I tillegg har resepsjonskonteksten en større betydning i denne adaptasjonen.

I mottakelsen av *Alice A4*⁴⁸ er det tydelig at Bråtveits roman blir presentert i relasjon til klassikeren. Samtlige av anmelderne kommenterer forholdet til forelegget, om enn med litt forskjellige ord. Romanen beskrives blant annet både som en ”eksperimentering” og en ”lek med klassikeren” (Norevik 2015), en ”kritisk videreføring” (Engblad 2016) eller betraktes som en ”hyllest” (Larsen 2015). Noen mener at romanen gir ”assosiasjoner til urhistorien Alice in Wonderland” (Hjulstad 2016), mens andre mener romanen ”omskriver” (Haagensen 2015), eller er en tro ”overskriving av” originalen (Solberg 2015). *Klassekampens* anmelder mener forfatteren ”snur Alice på hodet” (Christensen 2015), og en annen anmelder kaller Bråtveits hovedperson for ”ei norsk Alice” (Askelund 2015). Det er interessant å merke seg hvor forskjellige syn på romanens kontinuitetsforhold til *Alice* som ligger i disse formuleringene: en ”kritisk videreføring” er for eksempel nærmest det diametralt motsatte av en ”hyllest”.⁴⁹ Bevisstheten om at Bråtveit også tidligere har skrevet seg opp mot en klassiker, vil også være med på å påvirke hvordan anmelderne møter *Alice A4* som en bearbeiding. Et interessant spørsmål i møtet med *Alice A4* kunne vært hvordan vi ville ha lest romanen annerledes om tittelen og baksideteksten var en annen. Ville for eksempel anmelderne i like stor grad presentert romanen i relasjon til Carrolls barnebok, om den ikke

⁴⁸ *Alice A4* ble anmeldt i ni norske aviser (basert på søk i ATEKST). I tillegg fikk romanen en anmeldelse i tidsskriftet *Vagant* (1/2016), der Erik Engblad gir en grundig lesning av romanen. Dessuten fikk romanen en omtale i NRK-Kulturhuset den 15.04.2016, der Brita Strand Rangnes leste *Alice A4* i lys av Carrolls *Alice* (Rangnes 2016).

⁴⁹ Sissel Ringstad har i en masteroppgave i Litteraturformidling fra 2012 undersøkt mottakelsen av Bråtveits andre roman, *Siss og Unn*, med vekt på det intertekstuelle forholdet til *Is-slottet* av Tarjei Vesaas. Ringstad fant blant annet at både anmelderne og Bråtveit selv i intervjuer betonte forholdet til Vesaas, og at *Is-slottet* lå ”som et ferdiglest narrativ i bakgrunnen” (Ringstad 2012: 55). Dette er i minst like stor grad tilfellet i anmeldelsene av *Alice A4*.

så åpenbart annonserte sin referanse gjennom parateksten? Jeg skal ikke vie mer plass til å diskutere dette her, men vil i stedet bevege meg inn i romanen.

Tivoli

Reisen til Wonderland kan i Bråtveits fragmenterte fortelling leses både som et kjærlighetseventyr og en overgrepshistorie. Den vestkledde, hvite kaninen er her transformert til en voksen mann med bil som lokker den unge jenta med seg. Slik skildres flukten fra hverdagsvirkeligheten i Bråtveits roman:

Du hadde ein bil, og saman køyrde me bort og vekk ifrå alt. Kor vil du eg skal ta deg med etter skulen, sa du, og eg sa eg ikkje visste, berre at eg ville vekk. Wonderland, då altså, sa du og lo. [...] Eg lo med, sa JA, og lat oss køyra av stad i bilen din. Du og eg. Me skal spegla oss i stjernene. Eg lovar deg. Du høyrde kva eg sa, og køyrde gjennom alt som var skite, stengd av og gebyrlagd. Me køyrde langs Autobahn til me var ute av byen og lysa forsvann. [...] Alt var mogleg. (Bråtveit 2015: 20)

Wonderland representerer her et mulighetens sted, en mulighet til å komme seg vekk.

Tivoliet markerer inngangsporten til eventyret i *Alice A4*, som med sine karuseller, blinkende lys og apparater gir en svimlende følelse av å bli snudd opp ned. Det er her, svevende i løse lufta der ”sukkerspinn, karusellar og tekoppar snurra rundt” (11), at Alice først får øye på mannen i bilen – kaninen i fortellinga – han som etterpå inviterer henne med til Wonderland. Den idylliske lesestunden ved elvebredden sammen med søsteren i begynnelsen av Carrolls *Alice*, er i Bråtveits roman erstattet av et støyende og kitchy tivoli, der de to søstrene dingler opp ned i skrekkblandet fryd: ”Me hylte, me skreik. Få meg av, slepp meg ut! [...] Blekkspruten hadde oss i si dansande makt. Alt gjekk rundt” (6). Jeg har allerede nevnt at karusellen er et element som går igjen både i bildeboka og i Hagerups roman. Karusellen finnes verken i Carrolls tekst(er) eller i Disneys filmversjon. Derfor er det interessant at også Bråtveit gjør bruk av dette elementet i sin adaptasjon.⁵⁰ Som en effektiv utnyttelse av mundus-inversus-motivet etablerer karusellen også her grenseovergangen til en annen virkelighet – men i *Alice A4* er den i tillegg et faktisk apparat på et tivoli. Tivoliet er en karnevalistisk setting der verden vrenses, vrises, og snus om til det ugjenkjennelige. Som i forelegget møter Alice en forvirrende verden der elementer glir over i hverandre: ”Eg såg

⁵⁰ Vi skal heller ikke se bort ifra at Bråtveit har lest de to andre bøkene når hun selv skrev *Alice A4*. I forkant av et intervju sammen med Klaus Hagerup på Litteratur på Blå (Klassikerkveld: Alice i eventyrland, 15.03.16) uttalte Bråtveit eksplisitt at *Kaninene synger i mørket* har ”lege som ein slags undertone eller straum i det prosessuelle arbeidet med *Alice A4* [...] eg hugsar ikkje kor godt eg har lese sjølve boka (eller var det også eit høyrspel av boka?), men tittelen og samtalen [om boka] med syster mi sette i gang fleire fantastiske Alice-scenar i hovudet mitt” (privat mailutveksling). Jeg skal ikke her gjøre et større poeng ut av Bråtveits egne uttalelser. Jeg mener likevel de sier noe om hvordan adaptasjoner – mer eller mindre bevisst – også er påvirket av tidligere bearbeidinger.

vaksne og barn flyta saman og inn i ein skuggetung karusell. Karusellen vart ei elv og elva delte seg, og bakom blokka skimta eg eit hav eller ein slags sjø” (18). Tivoliet tilbyr også bevegelser under bakken: Over høytaleranlegget annonserer en stemme: ”Kom ned og opplev verda vår under overflata!” (15).

Parafrasen i boka

I likhet med Hagerup lar Bråtveit sin hovedperson lese boka om Alice, og gjengir den adapterte teksten i en kort parafraze i begynnelsen av romanen. I *Alice A4* blir Carrolls *Alice* referert til bare som ”boka” – men forbindelsen er allerede så etablert at leseren straks gjenkjenner hvilken bok det er snakk om:

[...] eg gjekk inn på rommet mitt og lukka døra att. Boka om jenta som fann ei dør og nøkkelen som passa, men som sjølv var for stor til å koma gjennom, låg open på senga. Så jenta drakk ein drikk og vart mindre, men rakk ikkje lenger opp til nøkkelen. Klart at jenta byrja å lura på kven ho eigentleg var! Korleis det heile må ha sett ut? Forunderleg, mildast sagt. Ein dam av tårer gret Alice, og vart igjen veldig lita. Heile rommet vart fylt opp av salt vatn. Vatnet vart ein sjø, og jenta måtte koma seg ut ei dør, men nøkkelen var både for stor og tung. Slik var historia i boka, men eg hadde bladd om til ei ny side. Eg venta på deg. På framande frukter og det som skulle verta deg og meg. (Bråtveit 2015: 23–24)

Fortelleren Alice leser boka og kjenner historien, fortolker den på sin måte, men hun blar seg gjennom og *videre* for å finne sitt eget eventyr i forlengelsen av den. Den som dikter seg inn i tradisjonen må samtidig skape noe helt nytt: ”Slik var historia i boka, men eg hadde bladd om til ei ny side”. Slik kommenterer *Alice A4* direkte sin egen status som videreskriving og adaptasjon av en annen tekst. En sammenligning av denne sekvensen med parafrasen av *Alice* i Hagerups roman, tydeliggjør videre hvordan *Alice*-teksten formidles ulikt i disse to bøkene: i *Alice A4* fungerer ikke parafrasen som en pedagogisk introduksjon av klassikeren for en uerfaren (barne)leser. Bråtveits roman forutsetter i større grad kjennskap til *Alice* fra før hos den voksne leseren. Her er språket knappere, tonen er mindre forklarende, og fokuset er et helt annet: Bråtveits adaptasjon flytter fokuset over på dører, nøkler, korridorer og trange rom – det som med Mikhail Bakhtin er typiske terskelkronotoper eller terskelsteder, der man gjennomgår kriser eller store vendepunkt (Bakhtin 1991: 157) – og den delen av *Alice* som dreier seg om identitet, forvirring og å vokse og å krympe.

Handlingsutdraget som parafraseres her er henta fra de to første kapitlene i *Alice*, ”Down the Rabbit Hole” og ”The Pool of Tears”. Nettopp fallet og tåresjøen er de to sterkeste motivene som Bråtveit henter med seg fra *Alice*-teksten. Tåresjøen er i romanen både et geografisk sted – ”stedet for overfart eller vraka draumar” (227) – og et symbolsk

sentrum, et tilbakevendende motiv med flertydig meningsinnhold. Fallet er den sentrale bevegelsen og et hovedmotiv i *Alice A4*. Både tematisk og strukturelt går fallet igjen i teksten. Romanteksten er full av fallende bevegelser og referanser til dype hull, samt bevegelser inn i og gjennom små rom, korridorer, trange ganger. Dette forsterker følelsen av klaustrofobi i teksten, og fungerer samtidig som omskrivninger av *Alice*-narrativet. Fallet ned gjennom kaninhullet er i Bråtveits roman imidlertid et mer symbolsk fall. Alice ”faller” for mannen, men dette fallet blir også et syndefall som er knyttet til skam og kropp.

I første kapittel i Carrolls bok finner Alice en nøkkel som passer til en liten dør, først gjemt bak et forheng. Hun åpner døra og ser at den leder ut i en smal passasje, men er selv for stor til å komme gjennom: ”she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander among those beds of bright flowers [...]” (Carroll 2015: 15–16). I *Alice A4* vender teksten gjentatte ganger tilbake til denne scenen og disse motivene. I Bråtveits omskrivning kan det se slik ut:

Eg var jenta som berre ynskte meg vekk, til eg brått stod der i ein lang og smal korridor. Veggane hadde dører og dørene var låste. Du peika på den minste døra, bak eit forheng av greiner og sa, INN DER og eg knelte ned, eg gjorde til slutt det, etter å ha krope inn gjennom dei brungrøne bregnane, og inn i eit eirgrønt, lite og mosegrodd rom. Herifrå, gjennom ei sprekke, eller var det ein spegel, var det eg fekk sjå fliken av den vakraste hagen eg nokon gong hadde sett. Å, så gjerne eg ynskte at det var eg som vandra rundt mellom dei vakre blomebeda og det rislande springvatnet! Nei, dette var ikkje blomebed [...]. (Bråtveit 2015: 96)

Her er repetisjonen av *Alice*-narrativet tydelig, og sekvensen parafraserer den samme scenen fra forelegget. I Bråtveits omskrivning er kaninen, i skikkelse av en mann, en langt sterkere motor i fortellinga, konsekvent tiltalt som et ”du” av jeg-fortelleren: Han er ikke bare en hun følger etter, men en aktiv forfører, som fører henne inn, gjennom og ned. I dette avsnittet er det mannen som får henne til å knele ned, og som ytrer ordene ”INN DER”, et ekko av påskriften ”DRINK ME” som står skrevet på flasken Alice drikker fra i Carrolls bok. Hagen i *Alice* har i Bråtveits roman forvandlet seg til et slags vrøngebilde av Edens hage, der mannen iscenesettes som den listige slangen som frister Eva til å ta et bit av eplet: ”Kom då, Alice, seier du til meg. Sett deg inn i bilen! [...] Smak, seier du til meg. Eg tek ein bit av eplet, skal til å ta ein bit til, då du tek det frå meg. Du gapar over eplet, seier slik, i store bitar, skal du eta eplet i deg!” (75). Fallet ned gjennom kaninhullet blir i Bråtveits roman et syndefall, der Alice, etter å ha tatt en bit av eplet, ser verden på nytt:

Eg åt eplet du gav meg, det var glasert. Etterpå hang sola i eit oransje tre. Strømpebuksa mi var skrapa opp. Skyene var ikkje blå, men rosa, før dei vart blodraude av regn, og sleppte appelsinar, aprikosar og

jordbær ned. Åkrane var av smør, gulaktige. Lyset over kornakset var som sennep, duppa i honning. Dette kunne ikkje vera Wonderland. (Bråtveit 2015: 78)

I dette sitatet blir også Bråtveits språklige bearbeiding av forelegget tydelig: hver setning vrenses om til sin motsetning, så og si, og fremkaller et surrealistisk, drømmeaktig univers, der hverdagslige elementer underliggjøres og det uhyggelige blir sanselig for leseren. Alices forventning om Wonderland som et fantastisk sted, fjernt fra hverdagen, er i denne romanen framfor alt en forventning om den store kjærligheten – en romantisk idé som flerres i stykker og ender i overgrep.

Kontekst: barnet og den voksne mannen

Romanen stiller opp en sterk ung jente / voksen mann-tematikk, og kan dermed ses i lys av en tradisjon av andre *Lolita*-fortellinger. En annen sentral intertekst i *Alice A4* er Sara Stridsbergs *Darling River*, en roman som går i sterk dialog med Nabokovs *Lolita*. Men forholdet mellom en ung jente og en voksen mann er en tematikk som eksisterer i myten om Lewis Carroll, og tilhører dermed verkets kontekst. Forfatteren Lewis Carrolls opptatthet av barn og små jenter, og spesielt hans forhold til Alice Liddell, har i ettertid vært gjenstand for mange diskusjoner, også i lesninga av *Alice*. Som fotograf⁵¹ tok han bilder av barn, oftest jenter, mange lett-kledde eller nakne. Disse spekulasjonene har igjen virket inn på seinere tolkninger av *Alice*, og ikke minst fått feste i populærkulturen. Flere av anmelderne tar utgangspunkt i Carrolls biografi og barnefascinasjon, når de innledningsvis kontekstualiserer *Alice A4* (se Solberg 2015, Haagensen 2015, Engblad 2016). Dermed plasserer de romanen, med Olaf Haagensens formulering i Morgenbladet, ”midt i de grumsete etterstrømningene til Carrolls barnebok” (Haagensen 2015). Resepsjonen av *Alice* og dens forfatter blir med andre ord en vel så viktig (tematisk) kontekst for adaptasjonen som selve *Alice*-teksten. Fordi *Alice A4* åpent annonserer sin dialog kun med *Alice* på omslaget – og ikke *Lolita* – vil de intertekstuelle relasjonene til andre tekster skyves mer i bakgrunnen: Lest som en adaptasjon av *Alice* fyller vi ut ”hullene” i teksten med det vi kjenner derfra, og knytter tematikken opp mot Carrolls tekst.

Bråtveit synes altså, i likhet med Hagerup, å skrive seg inn i en tradisjon av adaptasjoner der interessen for Lewis Carroll og Alice Liddell er et underliggende spor. Også i *Alice A4* tas jenta med ut i eventyret av en voksen mann. I Bråtveits roman er det imidlertid de problematiske sidene ved Carroll/Liddell-myten som hentes fram – det Will Brooker

⁵¹ Carroll/Dodgson var, i tillegg til matematiker og forfatter av *Alice*-bøkene, også kjent som en av Englands beste (barne)fotografer.

omtaler som ”the late twentieth-century discourse around Carroll – broadly speaking, the image of a pedophile, whether repressed or not” (Brooker 2004: 193). Parallellen mellom kaninen/mannen og den biografiske forfatteren uttales ikke eksplisitt, slik den gjør i *Kaninene synger i mørket*: I *Alice A4* nevnes ikke Dodgson/Carroll ved navn. Like fullt antyder flere momenter i boka en slik parallell. Forsideillustrasjonen på boka viser et *fotografi* av en lettkledd jente, noe som bringer tankene henimot Carrolls praksis med å fotografere unge jenter. Fotografier eller bilder spiller også en rolle i romanteksten; i to tilbakevendende scener i romanen befinner Alice og mannen seg i en fotoboks og et speilhus. Seinere spør mannen Alice om å bli med på en flåte og seile nedover elva: ”Du sa kom hit, vakre, skal ikkje du og eg berre finna ei flåte og segla nedover på? [...] Du ville me skulle segla nedover elva, som Huckleberry Finn og Jim” (49). Elva renner som et sentralt motiv gjennom *Alice A4*, og når mannen, slik som her – med en referanse til en annen av litteraturhistoriens kjente elveturer – spør Alice om å bli med på båttur, er det nærliggende å assosiere til Lewis Carroll som tok Alice Liddell med på båttur nedover Themsen og fortalte henne eventyr.

Alice-myten som urban legende

Et skifte av kontekst, og endringer i tid og sted, medfører som regel endringer i kulturelle assosiasjoner, slik Hutcheon påpeker (Hutcheon 2013: 146). I Bråtveits roman er det særlig tydelig at skiftet i kontekst har fått betydning for fortolkninga av teksten. Bråtveit behandler *Alice* som et mytemateriale for å skildre en samtidsvirkelighet og en ung jentes livsfølelse i dag. Kjennskap til *Alice* blir brukt ”as a way to broker contemporary cultural concerns” som Jaques og Giddens skriver (Jaques og Giddens 2013: 201). Her er samtida i større grad enn i de andre bøkene tilstede gjennom markører (referanser til blant annet facebook, pepsi max eller klessmerker), men også gjennom tematiseringa av en moderne problemstilling.

Når Bråtveit adapterer Alice-myten over i en samtidskontekst, kobler hun eventyret sammen med flere myter og kulturelle forestillinger: Kaninen fra eventyret om *Alice* – her i skikkelse av en mann – iscenesettes i romanen som slangen fra syndefallsfortellinga, som frister Eva med eplet i Edens hage. Samtidig er han en urban legende, for å låne formuleringa til Vårt Lands anmelder (Solberg 2015): Lokkemannen i bil som plukker opp et barn og forsvinner med henne, er en kulturell forestilling som tilhører en moderne byvirkelighet. Teksten inneholder dessuten en rekke referanser også til andre eventyr, sagn, tekster og fortellinger – blant annet sjøhyret fra Loch Ness, Medusa-myten, eventyret om Tommelise, Huckleberry Finn. Slik plasseres *Alice* inn i en bredere kulturell og samtidig kontekst, som tilfører nye meningslag til fortellinga.

Like mye som forfatteren er en forvalter av myten, utøver hun også en form for mytekritikk. I Bråtveits bearbeiding brytes narrativet opp, kronologien oppløses, scener, motiver og figurer fra Carrolls *Alice* hentes inn, flyttes rundt på som rekvisitter, og blandes sammen med andre myter. Bråtveits roman illustrerer kanskje nettopp at *Alice* har blitt en moderne myte: Forutsetninga for at romanen kan gå så langt i sin endring av opphavsverket og likevel bli lest som adaptasjon, er at *Alice* eksisterer i kulturen, og ikke er avhengig av leserens direkte kjennskap til ”originalteksten” for å bli gjenkjent. I Bråtveits roman finnes, i likhet med *Kaninene synger i mørket*, innslag av oppfølgeren *Through the Looking-Glass* – eksempelvis er speilhuset et tilbakevendende motiv i *Alice A4* – noe som indikerer at også Bråtveit har basert seg på en kulturell forestilling av *Alice*-teksten i sin adaptasjonsprosess.

Møtet med en voksen verden

Også Bråtveits *Alice* reiser til Wonderland, ut i en ny og skremmende verden der hun ikke kjenner reglene og begynner å lure på hvem hun er. Mens Carrolls *Alice* flykter fra søsterens kjedelige voksenbok og inn i barnets frie fantasi- og drømmeverden, flykter Bråtveits *Alice* fra den uskyldige barndomstilstanden og inn i den voksnes (og for henne magiske) verden: ”[...] inn i verda di. Eg var eit barn. Så vart eg vaksen” (208). Bråtveits *Alice* er eldre enn forelegget, men hun befinner seg fremdeles i en oppvekstsituasjon, på terskelen mellom barn og voksen. Bråtveit utnytter særlig perspektivforskyvninga stor/liten eller følelsen av å krympe og å vokse, og forvirringa i møtet med voksenverdenen. Tematiseringa av identitet, av alder, av oppløst tid er sterk i *Alice A4*. Terskeltilstanden preget av forvirring, utprøving av grenser, identitetssøking og opprørstrang, er en tematisk grunntone i Bråtveits bok, slik den også er hos Carroll.

Carrolls *Alice* speiler sin samtids normer, konvensjoner, classesamfunn og syn på barndom. Bråtveits roman speiler også sin samtid – men romanen reflekterer et helt annet kultursyn på unge jenter, seksualitet, oppvekst og frihet. I den kyske Viktorianske æraen på Carrolls tid fantes en dyrkelse av barnekroppen, der den ble betraktet som ren og uskyldig, slik blant annet Martin Gardner formulerer det: ”There was a tendency in Victorian England, reflected in the literature of the time, to idealize the beauty and virginal purity of little girls” (Gardner 2015: xix). *Alice A4* skildrer derimot en samtid der unge jenters kropp er seksuell forbruksvare, og der den barnlige uskylden vekker begjær i det mannlige blikket. Idylliseringa av de uskyldige jentene får et ubehagelig og ironisk drag lagt i munnen på overgriperen: ”Å, la jentene for alltid gå himlande omkring med sine allvitande, maskarasminka auge, i sin uskyldige barndoms park. La jentene for alltid kasta hestehalane

sorglaust bakover, og aldri, aldri veksa opp!” (21). I romanen møter vi nettopp en mann som ikke kan gi slipp på barndommen, og som forsøker å bevare den unge jenta som en evig kilde til uskyld, å konservere henne nærmest – slik det særlig kommer til uttrykk i en av romanens drømmeaktige sekvenser der mannen utstopper Alice som en Tornerose i kista. Carrolls *Alice* kan leses som et uttrykk for den viktorianske voksenkulturens syn på barndom, og en opphøyelse av barnets uforanderlige uskyldstilstand. Bråtveit frarøver den unge jenta denne uskyldstilstanden, og lar henne vokse opp.

Møtet med voksenverdenen blir for Alice et møte med en ustabil verden der ordene skifter mening underveis, betyr noe annet enn det hun trodde, eller har mista sin betydning og er nonsens. Mannen formulerer seg i motsetningsfulle, paradoksale vendinger: ”Når kvinna seier nei, meiner ho ja, ho vil berre ikkje seia det” (148). Språkets manglende logikk eller fraværet av mening kommenteres også direkte i romanen: ”Meiningsløysa og fråveret av meining har sin eigen logikk” (120). Slik adapteres den absurde logikken som styrer i Carrolls *Alice* også på et språklig nivå. Et gjennomgående og distanserende virkemiddel i teksten er at enkeltord framheves som *ord*. Dette skjer enten gjennom bruk av dobbel avstand mellom bokstavene (f.eks. T å r e s j ø e n), bruk av versaler (NEI, JA), bindestrek (spe-si-ell, be-tydnings-full) eller tegn mellom ordene (glam & bling). Noen ganger skaper disse virkemidlene en distanse til ”romantiske” eller vante fraser – som om de avkles som falske konstruksjoner – mens de andre ganger gir illusjon av ungdommelig slang, eller illustrerer kløften mellom Alices og en annens språk.

Drømmen, som utgjør rammen for Carrolls fortelling, er et sentralt motiv og blir nærmest et strukturerende prinsipp i *Alice A4*. Også her følger fortellinga en slags drømmens logikk der hendelser, steder, tider og motiver glir over i hverandre, og er i konstant forandring. I *Alice A4* befinner vi oss gjennomgående i et usikkert, tvetydig grenseland mellom drøm og våken tilstand, der grensa mellom virkelighet og fantasi bevisst er tilsørt. Romanen sår tvil om hva som faktisk skjer og hva som fantaseres. Også Alices alder er glidende, slik at skillene mellom fortid og framtid viskes ut i en flytende fortelling der tid og kronologi oppheves. De nattlige bilturene til Wonderland tar også form som faktiske drømmer: ”Det var ein draum, og det gjekk så sakte, alt” (14).

En kritisk videreskrivning?

Bråtveit anlegger et kjønnsbevisst perspektiv på *Alice*: ”Du var kaninen, det fullkomne, dominerande, dyriske mannlege subjektet, men eg nekta å la meg o b j e k t i v e r a” (113). Når Bråtveit adapterer jenta og kaninfiguren over i en erotisk kontekst, spiller hun også på

kaninens seksuelle konnotasjoner i moderne vestlig kultur, jamfør ”bunny girls” og Playboys kaninlogo. På t-skjorta til Alice står det skrevet over brystet: ”Bunny Girl. You took my innocence, but not my voice” (116).

I Bråtveits adaptasjonsprosess demonteres det idylliske bildet av forfatterfiguren som omtentksomt og skapende tar den lille jenta med seg for å fortelle eventyr. Bråtveit skriver seg inn i fortellinga som en kritisk formidler av tradisjonen. Dermed tvinger hun også leserne til å gjenlese fortellinga og resepsjonen av den på nytt. I flere av anmeldelsene av *Alice A4* er dette tydelig, hvordan de leser klassikeren på en ny og annen måte. For Susanne Christensen i Bokmagasinet fører Bråtveits omskriving av *Alice* henne over i en feministisk lesning av forelegget: ”Carrolls Alice kan leses som et feministisk verk: Alices syndefall ned i kaninhullet blir en fantastisk oppdagelsesreise, og Alice opponerer mot den viktorianske moralen og den rojale overklassen som den krakilske dronningen representerer” (Christensen 2015). Erik Engblad formulerer seg slik i *Vagant*:

Ved endt lesning ligger den uskyldige barnebokklassikeren tilsjasket med trusene rundt ankene. *Alice's Adventures in Wonderland* handler om en ung jentes selvstendighetstrang og eventyrlyst, en tematikk som Bråtveit forvalter med sin omskrivning. I tillegg slipper hun inn Lewis Carrolls eget oppslukte blikk på selve jenta, og slik blir *Alice A4* en gurlesk⁵² dobbelteksponeering: Vi ser Alice sultent se på verden, men samtidig hvordan verden ser tilbake, med begjær i blikket (Engblad 2016).

Engblads metaforiske formulering om klassikerens tilstand etter endt lesning, oppsummerer treffende hva Bråtveits kritiske behandling består i. Bråtveit *avkler* Alice – både jenta og myten om henne – og frarøver den en uskyld. Jack Zipes (1994) opererer med et skille mellom begrepene ”duplication” og ”revision” når han klassifiserer tekster som gjenforteller eventyr. Mens en duplikasjon reproduserer og forsterker ideologi, mønstre og bilder fra den klassiske fortellinga, ”creating a ’look-alike’”, vil en revisjon transformere eventyret og ’endre’ dens tradisjonelle verdier, mønstre og forestillinger (i Frus og Williams 2011: 5). Bråtveits roman kan kanskje leses som en slik *revisjon* av *Alice*, ved at romanen transformerer eventyret i en slik grad at historiens verdi og mening endres fundamentalt. Hagerups roman plasserer seg derimot – ikke som en duplikasjon og en ”look-alike”, men mer i retning av en lekende imitasjon, en overtakelse av nonsenstradisjonen som ikke ’endrer’ eventyrets tradisjonelle verdier.

⁵² Begrepet gurlesk er skapt av de engelske ordene ”girl” og ”burlesque”, og viser til en feministisk strømning i litteraturen som blander høyt og lavt, en estetikk som både er ”sockersöt, aggressiv, lynnig och listig og [...] full av kraft” (språktidningen.se).

Bråtveit er ikke den første til å innføre seksualiteten i Wonderland, eller å lese *Alice* inn i en erotisk kontekst der forfatterens forhold til småjenter problematiseres. I en voksen tolkningstradisjon av *Alice* finner vi for eksempel også pornografi (Jaques og Giddens 2013: 201). Men Bråtveit gir i sin roman også jenta selv en seksualitet, og en egen vilje som handlende, ansvarlig subjekt. I dette ligger det en feministisk revurdering. I *Alice A4* er det Alice selv som har blikket og stemmen: perspektivet er endret fra tredje- til førsteperson, Alice er blitt et *jeg*, eller rettere sagt et ”eg”. Endringa i perspektiv innebærer ikke å gi synsvinkelen til en annen – et grep vi kan finne igjen i en rekke postkoloniale gjenskrivninger av vestens klassikere – men er like fullt en betydningsbærende perspektivforskyvning som kan ha politiske overtoner. Ved å gi fortellerstemmen til Alice selv løsriver Bråtveit (symbolsk) jenta fra den mannlige, autorale forfatterens styring. Men at Alice selv har blikket gjør også at kløften mellom hva hun selv ser, og hvordan hun ses utenfra, blir tydelig for oss som leser. Dermed blir det også synlig at *Alice* nettopp *ikke* er et selvstendig subjekt, men at hun innhentes av maktstrukturer i samfunnet som gjør henne ufri.

Målgruppe og ”knowingness”

For å problematisere forholdet mellom den voksne mannen og den unge jenta, må Bråtveit henvende seg til en annen bevissthet enn barnet selv. *Alice A4* er en roman for voksne og tilbyr, i motsetning til de to andre adaptasjonene, ingen leseroller for barn. Til tross for at romanen ”inviterer lesaren inn i ei umiddelbar kjensle av det å vere ung, ei kjensle av å vere midt i det” (Slettan 2014: 12) – slik Slettan formulerer som karakteristiske trekk ved ungdomslitteraturen – henvender den seg heller ikke til ungdom. Romanen markerer ”ein reflektert distanse til ungdomserfaringa” som er karakteristisk for voksenlitteraturen” (ibid.). Boka er uten illustrasjoner. Med sin avanserte og eksperimentelle språk- og formstruktur, er *Alice A4* slett ingen lett tilgjengelig tekst. Romanen har da også blitt kalt en roman for ”de litterært kresne” av en anmelder (Skarstein 2015). Like fullt er det en romantekst som inviterer leseren inn i barnets perspektiv og erfaringsverden, der det nettopp er det forvirrede møtet med voksenverdenen som settes i spill.

I Bråtveits fortolkning og tilpasning til voksne lesere er det de krevende, problematiske og tvetydige sidene ved *Alice*-myten som framheves, både på form- og innholdssiden. Fordi romanen så åpenlyst annonserer den intertekstuelle referansen til forelegget, mener jeg at skillet mellom ”knowing and unknowing audiences” er lite interessant å diskutere i møtet med *Alice A4*. Det vil selvsagt være voksne lesere som møter romanen uten direkte kjennskap til Carrolls tekst, og som dermed går glipp av de mange

referansene i romanen og erfarer den ”without the palimpsestic doubleness that comes with knowing” (Hutcheon 2013: 127). Men i møtet med adaptasjoner av kanoniserte verk kan leserens ”knowingness” like mye bestå i en kulturell hukommelse som en direkte kjennskap til teksten, som Hutcheon påpeker (Hutcheon 2013: 122). Alle voksenlesere vil, tør jeg påstå – i Norge i 2015 – ha et slags forhold til *Alice*. Vi erfarer dermed romanen som et dobbelt verk, der den forestillinga vi har om *Alice* fra før klunger med mens vi leser. Romanen spiller kanskje nettopp på de populærkulturelle forestillingene om *Alice* som en uskyldig og leken barneklassiker, for å utfordre disse bildene. Uavhengig av hvor god kjennskap vi har til *Alice*, vil vi komme til å se Carrolls tekst på en ny og annen måte etter å ha lest *Alice A4*. Bråtveits roman illustrerer slik tydelig Hutcheons poeng om at adaptasjoner tilfører ny mening til verket som får følger for leserens fortolkning.

5 Avslutning: Alice fra barn til voksen

Carrolls *Alice* er en av de historiene som gjenfortelles på nytt og på nytt, og som gjennom sin fantasirikdom, sine symboler, språkspill og tematisering av barndom og terskeltilstander, har framkalt utallige og ofte motsetningsfulle lesninger og tolkninger. Den har vist seg å ha en nærmest universell appell: Wonderland kan være hvor som helst. Jeg har analysert tre norske bøker som adaptasjoner av *Alice*, og diskutert hvordan en bildebok, en barne-/ungdomsbok og en voksenroman formidler og bearbeider klassikeren på sine høyst ulike måter.

Gjennom mine tre lesninger har jeg vist hvordan disse bøkene kan leses som adaptasjoner av *Alice*. I *Alice lengter tilbake* har jeg argumentert for at adaptasjonen over i bildeboka innebærer både et skifte av medium og en tilpasning til en yngre målgruppe. Eventyrlandet viser her til en barndommens fantasiverden, og *Alice* formidles til barna innenfor en klassisk og norsk eventyrtradisjon. Adaptasjonen innebærer til dels en forenkling av forelegget, ved at narrativet tilpasses en mer konvensjonell eventyrfortelling. Samtidig ivaretar bildeboka en del av det uklare og tvetydige fra *Alice*, både gjennom tekst og bilder, og boka viderefører det samfunnssatiriske aspektet fra forelegget. Også i *Kaninene synger i mørket* er det de fantastiske og eventyrlige sidene ved *Alice* som framheves, men romanen formidler forelegget i langt større grad som en nonsensfortelling, der språklek, ordspill, absurde dialoger og parodier får en sentral plass. Her innebærer ikke adaptasjonsprosessen en forenkling av *Alice*, eller en tilpasning til en annen målgruppe. *Kaninene synger i mørket* er en metafortelling, og er den av de tre adaptasjonene som tydeligst og mest bevisst formidler *Alice* til norske lesere. *Alice A4* er på sin side en kritisk og mer radikal videreskrivning av *Alice*. Her er det snarere det uhyggelige, uavklarte og problematiske ved *Alice*-myten som trer i forgrunnen. Bråtveit skriver klassikeren inn i voksenlitteraturen, og formidler *Alice* som et voksent eventyr der overgrep står sentralt. Bråtveits roman kan plasseres som et (foreløpig) siste ledd i historien om *Alice* i Norge – en historie som her strekker seg fra 1870 og fram til år 2015. *Alice i Norge anno 2015* er ei arbeiderklassejente fra en sentraleuropeisk drabantby, med sine drømmer og håp om ei framtid og om det store kjærlighetseventyret.

Det de tre forfatterne (og illustratørene) responderer på er til dels svært forskjellig i de tre bøkene. Alle adapterer det jeg har kalt grunnstrukturen fra forelegget: den kvinnelige protagonisten som flykter fra hverdagsvirkeligheten og inn i en fantasi- eller drømmeverden der reglene og logikken oppheves eller snus på hodet. I alle bøkene finner vi skifter i identitet, framturen og sted, en episodisk struktur og en oppvåkning eller tilbakevending til

den ”virkelige” verden. Alle svarer på foreleggets terskeltilstander og motivet med å vokse og å krympe, og utnytter den fordreide relasjonen mellom fantasi og virkelighet, tid og rom. Mundus-inversus-motivet kan gjenfinnes i alle de tre bøkene i form av en karusell – et objekt som verken finnes i forelegget eller i Disney-filmen – som blir en effektiv metafor for verden som snus på hodet.

I *Alice lengter tilbake* sendes den samme, gamle Alice inn et eventyrland som hun tror er det samme, men møter i stedet en skrekkvisjon som snur opp ned på forestillinga om en magisk fantasiverden. Forventninga om Eventyrlandet er basert på minnet om en tidligere erfaring. Men også i de to andre bøkene definerer hovedkarakteren seg ut i fra forelegget: Hagerups Else og Bråtveits Alice har ikke tidligere krøpet ned i noe kaninhull, men de forstår eller former likevel sitt eget eventyr i forlengelsen av historien de allerede har lest. På samme måte styres leseren av bøkene, her ”the knowing audiences”, av leserforventninger som er basert på *sin* lesning av eller kulturelle forestilling om *Alice*. Vi møter adaptasjonen med en forventning både om videreføring og brudd, repetisjon og forandring. Sitat-overskriftene til hver av de tre analysedelene er ment å understreke dette poenget.

Jeg har framhevet paratekstenes betydning for hvordan vi møter bøkene som adaptasjoner. Alle de tre bøkene er transkulturelle adaptasjoner som forflytter Carrolls klassiker på tvers av kultur, språk og sted. De illustrerer at adaptasjon er en prosess som innebærer både resepsjon og kreativ nyskapning. I analysene har jeg nettopp vært interessert i å undersøke resepsjonen som ligger i den kreative bearbeidinga av *Alice*. I adaptasjonene er det også tydelig at verkets resepsjonshistorie har fått betydning for forfatterens fortolkning: Både i *Kaninene synger i mørket* og i *Alice A4* utgjør *Alices* tilblivelseshistorie og forfatterens biografi en sentral del av fortolkninga av verket. Dermed blir konteksten rundt verket en vel så viktig del av adaptasjonen som teksten selv. En adaptasjonsanalyse kan ikke utelukkende bestå i en sammenligning av adaptasjonen og den adapterte teksten, men må også innreflektere konteksten verket har kommet til uttrykk innenfor.

Både *Alice lengter tilbake* og *Kaninene synger i mørket* har barn (i ulik alder) som primære målgruppe, samtidig som de også tilbyr leserroller for voksne. Dermed ivaretar de begge den doble henvendelsen fra *Alice*. Jeg har vært opptatt av hvorvidt disse adaptasjonene ivaretar det spesifikt dobbeltydige ved *Alice*, det vil si de elementene ved Carrolls tekst som opererer på flere nivåer og som kommuniserer ulikt med barn og voksne. I bildeboka ivaretas denne dobbeltydigheten særlig gjennom det samfunnsatiriske aspektet, som er en dimensjon ved boka som kommuniserer på et høyere refleksjonsnivå. Bildeboka bygger på en klassisk eventyrkonvensjon, samtidig som den også eksperimenterer og bryter med konvensjonelle

modeller gjennom nonsens-innslag. I *Kaninene synger i mørket* har jeg pekt på hvordan bruken av parodi i romanen kommuniserer på flere nivåer, og vil kunne leses ulikt av barnet og den voksne.

Jeg har trukket linjer mellom den doble adressaten og det Hutcheon omtaler som adaptasjonens to forskjellige mottakere: "the knowing and unknowing audiences". Den dobbelte talen i adaptasjonen – som nettopp består i variasjoner over en kjent, gjenkjennelig struktur, "a repetition with variation" – vil innen barnelitteraturen i seg selv kunne skape en tekst med tvetydig adressat. Samtidig er det viktig å understreke at alle barnebøker har en dobbel adressat, og særlig bildebøker som retter seg mot yngre barn. I tilfellet *Alice lengter tilbake* vil skillet mellom "knowing" og "unknowing" kunne trekkes mellom barn og voksne, slik jeg har vist. Dermed er det særlig i kraft av å være en adaptasjon, eller et dobbelt verk, at denne boka får sin doble struktur som gjør at den henvender seg til to lesegrupper

I *Alice lengter tilbake* har jeg brukt parafrasebegrepet om bildenes allusjoner til Tenniels tegninger. Disse parafrasene kommuniserer hovedsakelig til "the knowing audience", som i tilfellet med bildeboka vil være den voksne leseren eller formidleren. I *Kaninene synger i mørket* har jeg vist hvordan romanen innledningsvis inneholder tre fortolkende parafraser over henholdsvis Alice-teksten, forfatterens biografi og tilblivelseshistorien til verket. Disse parafrasene formidler *Alice* til leseren, samtidig som de legger føringer for hvordan vi utover i romanen forstår Elses opplevelser i lys av forelegget. Parafrasene tilbyr med andre ord en pedagogisk introduksjon også for "the unknowing audience", slik at også bokas primære målgruppe (den litt eldre barneleseren) gis en mulighet til å erfare romanen som en adaptasjon. Dermed blir skillet mellom "knowing and unknowing audience" mindre relevant i *Kaninene synger i mørket*, og kan ikke på samme vis trekkes mellom barn og voksne. I *Alice A4* parafraseres den adapterte teksten på tilsvarende vis i en kort sekvens, som legger føringer for hvordan vi sammenligner romanen med forelegget. Her fungerer ikke parafrasen som en introduksjon for en uerfaren leser. Bråtveits roman henvender seg utelukkende til voksne lesere, og forutsetter i større grad forkunnskaper og den voksne leserens "knowingness".

Både *Alice lengter tilbake*, *Kaninene synger i mørket* og *Alice A4* er dokumenter som viser hvordan *Alice* har blitt lest og fortolket, av forfattere og illustratører som har bearbeidet eventyret over i nye fortellinger og gitt historien andre lag av meninger. Samlet viser analysene mine at klassikeren fremdeles er virksom i Norge, og hvordan rikdommen i

Alice spiller seg ut i både barne- og voksenlitteraturen. Adaptasjonene er også med på å *skape* dette forunderlige Eventyrlandet for nye og norske lesere.

Litteratur

Primærlitteratur

- Bringsværd, Tor Åge og Judith Allan. 1983. *Alice lengter tilbake*. Oslo: Gyldendal
- Bråtveit, Inger. 2015. *Alice A4*. Oslo: Oktober
- Carroll, Lewis. 2015. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass. 150th Anniversary Deluxe Edition* (introduksjon og noter av Martin Gardner, oppdatert av Mark Burstein). London: Penguin Books
- Hagerup, Klaus. 2001. *Kaninene synger i mørket*. Illustrasjoner: Thore Hansen. Oslo: Aschehoug

Sekundærlitteratur

- Abrahamsen, Morten. 2001. "Else i fantasiland" i *VG*. 05.11.2001
- Allen, Graham. 2011. *Intertextuality*. 2. utgave. New York: Routledge
- Askelund, Jan. 2015. "Redd, og ukuelig modig" i *Stavanger Aftenblad*. 15.09.2015
- Bache-Wiig, Harald. 1996. *Norsk barnelitteratur – lek på alvor. Glimt gjennom hundre år*. Oslo: Cappelen Akademisk og Landslaget for norskundervisning/LNU
- Bakhtin, Mikhail. 1991. *Det dialogiska ordet* [1981]. Overs. Johan Öberg. Uddevalla: Bokförlaget Anthropos
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2005. *Norsk barnelitteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Det Norske Samlaget
- Birkeland, Tone og Frøydis Storaas. 1993. *Den norske biletboka*. Oslo: Cappelen Fakta og Landslaget for norskundervisning/LNU
- Birkeland, Tone og Ingeborg Mjør. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. 3. utgave. Oslo: Cappelen Damm
- Bringsværd, Tor Åge. 1987. *Alice lengter tilbake*. Skuespill. Oslo: Solum forlag
- Brooker, Will. 2004. *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Brown, Ida Marie Jelstad. 2006. "What is the use of a book without pictures?' Reading *Alice's Adventures in Wonderland*". (Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, ved Universitetet i Oslo)

- Bull-Hansen og Harald Flor. 1983. "Bilder fra eventyrlandet" i *Dagbladet*. 27.10.1983
- Christensen, Susanne. 2015. "White trash-drømmer" i *Klassekampen Bokmagasinet*. 25.09.2015
- Cohen, Morton N. 1995. *Lewis Carroll. A Biography*. London: Macmillan
- "Elises Eventyr i Undernes Land". 1870 [ukjent overs.]. *Børnenes blad. Illustreret Ugeskrift for Ungdommen*, No. 40, 01.09.1870, 10. årgang. Kristiania, s. 315–320
- Engblad, Erik. 2016. "Sulten, begjært" i *Vagant* nr. 1/2016, s. 92–94
- Fjeldberg, Guri. 2001. "Klaus Hagerup tar av" i *Bergens Tidende*. 18.10.2001
- Frus, Phyllis og Christy Williams (red.). 2010. *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations of Original Works*. Jefferson: McFarland
- Gardner, Martin. 2015. Introduksjon og noter i *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass. 150th Anniversary Deluxe Edition* (oppdatert av Mark Burstein). London: Penguin Books
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [fransk orig. 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press
- Gyldendal Norsk Forlag. 1983. Katalog 1983, s. 85
- Haagensen, Olaf. 2015. "På veien til Wonderland" i *Morgenbladet*, 04.09.2015
- Hagerup, Klaus. 1974. *To skuespill: Alice i underverdenen og Kuler i solnedgangen*. Oslo: Gyldendal
- Hjulstad, Guri. 2016. "Ut på eventyr" i *Trønder-avisa*, 08.01.2016
- Hanssen, Kurt. 2001. "Fantasifull kaninsang" i *Dagbladet*. 25.09.2001
- Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. 2. utgave. New York: Routledge
- Jaques, Zoe og Eugene Giddens. 2013. *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*. Farnham: Ashgate Publishing
- Jensen, Magnus Thunes. 2014. "Komplekse ungdomsromaner" i Svein Slettan (red.). *Ungdomslitteratur*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, s. 84–92
- Johannesen, Finn-Henning. 2011. "Alice in Wonderland: Development of Alice's Identity within Adaptations". (Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø)

- Landa, José Ángel García. 2005. "Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with *Henry V*" i Mireia Aragay (red.). *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam og New York: Rodopi, s. 181–200
- Lande, Anne Kristin. 2015. "Norwegian Translations and Adaptations of *Alice's Adventures in Wonderland*" i Jon A. Lindseth og Alan Tannenbaum (red.) *Alice in a World of Wonderlands. The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. Bind 3. Oak Knoll Press in cooperation with The Lewis Carroll Society of North America 2015, s. 621–626
- Larsen, Turid. 2001. "Ut med Markus og inn med Else" i *Dagsavisen*. 26.09.2001
- Larsen, Turid. 2015. "Biltur til Wonderland" i *Dagsavisen*, 12.09.2015
- Leitch, Thomas. 2012. "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" i Deborah Cartmell (red.). *Literature, Film, and Adaptation*. Chichester: Blackwell Publishing, s. 87–104
- Lindseth, Jon A. og Alan Tannenbaum (red.). 2015. *Alice in a World of Wonderlands. The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. 3 bind. Oak Knoll Press in cooperation with The Lewis Carroll Society of North America 2015
- Lothe, Jakob m.fl. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2.utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Nikalojeva, Maria. 2004. *Billedbogens puslespil*. Dansk overs. Nanna Gyldenkærne. København: Høst & Søn
- Nordberg, Harald. 2001. "Når bilde og tekst forteller sammen" i Mjør, Ingeborg og Nina Goga (red.). 2001. *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker*. Oslo: LNU/ Cappelen Akademisk Forlag, s. 52–73
- Norevik, Silje Marie Stavrum. 2015. "Lolita i eventyrland" i *Bergens Tidende*, 18.09.2015
- Rangnes, Brita Strand. 2016. "Et akademisk kvarter: Alice i hverdagen" i *NRK – Kulturhuset*, 17.04.16 <<https://radio.nrk.no/serie/ut-i-kulturen-p2/mktr26001716/17-04-2016>>. Nedlastet 19.04.16
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bilderboken: på väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta
- Ringstad, Sissel. 2012 "I skyggen av *Is-slottet*? En resepsjonsundersøkelse av Inger Bråtveits roman *Siss og Unn*, med særlig vekt på det intertekstuelle forholdet til Tarjei Vesaas' *Is-slottet*". (Masteroppgave i Litteraturformidling ved Universitetet i Oslo)
- Romøren, Rolf. 1997. "Barnelitteratur, modernitet og modernisme" i Harald Bache-Wiig (red.). *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, s. 134–157
- Shavit, Zohar. 1997. "Teksters ambivalente status" [1986] i Harald Bache-Wiig (red.). *Nye veier til barneboka*. Overs. Kari Marie Thorbjørnsen. Oslo: Cappelen akademisk forlag, s. 97–133

- Simonsen, Hanne Gram. 1983. ”’1984’ for barn” i *VG*. 09.12.1983
- Sjøgreen, Ingunn. 2001. ”Klaus og kaninene” i *NRK*. 27.09.2001
- Skarstein, Vigdis Moe. 2015. ”Reise til Wonderland” i *Adresseavisen*, 30.11.2015
- Skrede, Tori. 2001. ”For store barn og små voksne” i *NRK*. 25.09.2001
- Slettan, Svein. 2014. ”Introduksjon. Om ungdomslitteratur” i Slettan, Svein (red.). *Ungdomslitteratur*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Solberg, Marianne. 2015. ”Alice i Grøfteland” i *Vårt Land*, 05.10.2015
- Thorsen, Audun (red.). 1984. *Norsk årbok for barne- og ungdomslitteratur*. Oslo: Lunde forlag
- Tveit, Åse Kristine. 2011. ”Cheshire-katten som flyttet til Mandal: Norske oversettelser av *Alice’s Adventures in Wonderland*” i Per Erik Ljung (red.): *Transformationer. Valda texter frå International Association of Scandinavian Studies (IASS) 28:e konferena i Lund 2010*, s. 279–286
- Weaver, Warren. 2006. “*Alice in Many Tongues. The Translations of Alice in Wonderland*” [1964]. Mansfield Centre CT: Martino Publishing
- Weinreich, Torben. 1997. ”Barnelitteraturens egenart. Adaptation” i Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, s. 55–96
- Ødegård, Trude Audny. 2005. ”Nonsens, anti-dialog og maktspill: en analyse av dialogene i *Alice’s Adventures in Wonderland*”. (Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved UIO)
- Økland, Einar. ”Zinken Hopp” i *Norsk biografisk leksikon*.
<https://nbl.snl.no/Zinken_Hopp>. Nedlastet 20.04.16
- Ørjasæter, Kristin. 2015. “The Many Names of Cats: On Alice in Norwegian” i Jon A. Lindseth og Alan Tannenbaum (red.) *Alice in a World of Wonderlands. The Translations of Lewis Carroll’s Masterpiece*. Bind 1. Oak Knoll Press in cooperation with The Lewis Carroll Society of North America 2015, s. 419–421

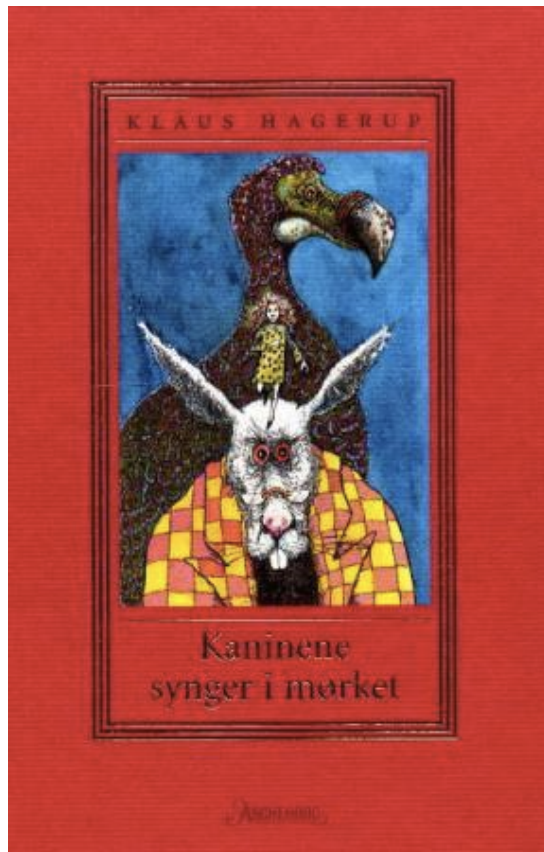
Vedlegg 1

Omslagsfoto av *Alice lengter tilbake* (1983)



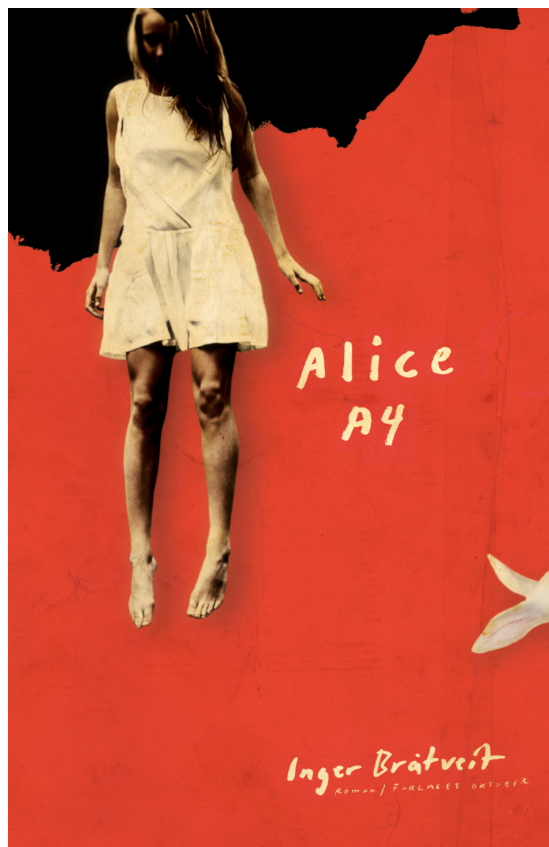
Vedlegg 2

Omslagsfoto av *Kaninene synger i mørket* (2001)



Vedlegg 3

Omslagsfoto av *Alice A4* (2015)



Vedlegg 4

Norske oversettelser og utgaver av *Alice's Adventures in Wonderland*

Oppdatert, oversatt og bearbeidet versjon av bibliografien til Anne Kristin Lande (2015)

År	Tittel	Sted: utgiver	Oversetter	Illustratør	Sideant.	Merknader
1870	<i>Elises Eventyr i Undernes Land</i>	Børnenes Blad. Illustreret Ugeskrift for Ungdommen	Ukjent	–	5	<i>Børnenes Blad. Illustreret Ugeskrift for Ungdommen. No. 40. Lørdag 01.10.1870, 10 Aarg. Sannsynligvis oversatt av søstrene E.A. Hagerup.</i>
1903	<i>Else i Eventyrland</i>	Kristiania: Olaf Norlis Forlag	Margrethe Horn	John Tenniel	163	1. fullstendige norske oversettelse. Bokmål
1946	<i>Else i Eventyrland</i>	Bergen: Eide	Zinken Hopp	John Tenniel	176	2. fullstendige norske oversettelse. Bokmål
1951	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Mittet	Anonym	Walt Disney Co.	36	Av Walt Disney. Tekst av Torben Gregersen. Bildebok for små barn. Bokmål.
1953	<i>Alice i Drømmeland</i>	Oslo: Tiden	Alf Prøysen	Walt Disney Co.	28	Av Walt Disney. Serien <i>Tidens Gullbøker, nr. 16</i> . Bildebok for små barn. Oversatt fra serien <i>A Little Golden Book</i> . Originaltittel: <i>Alice in Wonderland Meets the White Rabbit</i> . Bokmål
1954	<i>Alice i Blomsterland</i>	Oslo: Tiden	Alf Prøysen	Walt Disney Co.	28	Av Walt Disney. Serien <i>Tidens Gullbøker, no 35</i> . Bildebok for små barn. Oversatt fra serien <i>A Little Golden Book</i> . Originaltittel: <i>Alice in Wonderland Finds the Garden of Live Flowers</i> . Bokmål.
1955	<i>Else i Eventyrland</i>	Oslo: Illustrerte Klassikere	Zinken Hopp	Alex A. Blum		Av "Lewis Carrol" (på omslaget). Serien <i>Illustrerte Klassikere, nr. 6</i> . Tegneserie. Oversatt fra serien <i>Classics Illustrated</i> , utgitt i USA som nr. 49, 1948. Bokmål
1965	<i>Et Underlig Teselskap</i>	Oslo: Gyldendal	Zinken Hopp	Arthur Rackham & John Tenniel	6	Fra serien <i>Barndomslandet</i> . Volumets tittel: <i>Gjennom Regnbuens Port</i> . Red.: Jo Tenfjord (Norge), Aili Palmén (Finland), Anine Rud (Danmark), Eva von Zweigbergk (Sverige). Bokmål. Oversettelsen er revidert av Jo Tenfjord. Bokmål.

År	Tittel	Sted: utgiver	Oversetter	Illustratør	Sideant.	Merknader
1969	<i>Alice i Eventyrland Møter den Hvite Kaninen</i>	Oslo: Hjemmet	Axel S. Heiberg og Alice Staib	Al Dempster	4	Disney-utgave. Av Jane Werner Watson, etter Lewis Carroll's historie. Fra serien <i>Disneyland. Fra Walt Disneys Vidunderlige Verden</i> . Volumets tittel: <i>Fra Mange Land og Riker</i> . Bokmål.
1975	<i>Alice i Eventyrland Møter den Hvite Kaninen</i>	Oslo: Hjemmet	Axel S. Heiberg og Alice Staib	Al Dempster	4	Disney-utgave. Av Jane Werner Watson, etter Lewis Carroll's historie. 2. opplag av 1969-utgaven. Bokmål.
1976	<i>Alice i Eventyrland Møter den Hvite Kaninen</i>	Oslo: Hjemmet	Axel S. Heiberg og Alice Staib	Al Dempster	4	Disney-utgave. Av Jane Werner Watson, etter Lewis Carroll's historie. 3. opplag av 1969-utgaven.
1977	<i>Alice i Eventyrland</i>	Stavanger: Stabenfeldt	Helge Hagerup	Gordon King	60	Gjenfortalt av Jane Carruth. Serien <i>De Unges bibliotek</i> . Bokmål.
1979	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	143	2. reviderte utgave av 1946-oversettelsen. Serien <i>Berømte bøker</i> . Bokmål
1979	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Skandinavisk Presse	Ellen Bjølseth/ Ingrid Emond	Einar Lagerwall	30	Bildebokversjon. Serien <i>Bokklubben Barnas Bokpakke</i> . Bokmål.
1980	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Hjemmets bokforlag	Øystein Svarød	Walt Disney Co.	18	Av Walt Disney. Etter filmen <i>Alice in Wonderland</i> basert på historiene <i>The Adventures of Alice in Wonderland</i> og <i>Through the Looking-Glass</i> av Lewis Carroll. Fra <i>Walt Disney's Eventyrverden</i> . Bokmål.
1982	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Hjemmets bokforlag	Øystein Svarød	Walt Disney Co.	18	Av Walt Disney. Nytt opplag av 1980-utgaven.
1985	Alice i eventyrland	Oslo: Hjemmet	Svein Erik Søland	Walt Disney Co.	5	Av Walt Disney. Serien <i>Donald Duck's bokklubb 7+</i> . Bokmål
1985	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Skandinavisk Presse	Ellen Bjølseth/ Ingrid Emond	Einar Lagerwall	30	Bildebokversjon. Serien <i>Bokklubben Barnas Bokpakke</i> . Bokmål.

År	Tittel	Sted: utgiver	Øversetter	Illustratør	Sideant.	Merknader
1990	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Cappelen og Bokklubbens Barn	Annie Riis	Anthony Browne	123	3. fullstendige norske oversettelse. Bokmål.
1999	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	119	Opptrykk av 1979-utgaven. Serien <i>God bok</i> . Bokmål.
1999	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Egmont Hjemmets bokforlag	Kari Engen	Walt Disney Co.	42	Av Walt Disney. Bildebokversjon. Serien <i>Donald Duck's Bokklubb</i> . Bokmål
2002	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	118	Opptrykk av 1979-utgaven. Serien <i>God Bok</i> . Bokmål.
2003	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Omnipax og Bokklubbens Barn	Arne Ruste	Helen Oxenbury	206	4. fullstendige norske oversettelse. Bokmål.
2003	<i>Alice på Eventyr under Jorda</i>	Oslo: Von forlag	Sigrun Anny Røssbø	John Tenniel	120	5. fullstendige norske oversettelse. Av "Levis Carroll" (på omslaget). Første og eneste oversettelse til nynorsk.
2006	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	127	Opptrykk av 1979-utgaven. Series <i>Berømte Bøker</i> . Bokmål.
2006	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Filiokus forlag	Marte Lindstad Næss	Robert Sabuda	12	Pop-up bok. Gjenfortalt og illustrert av Robert Sabuda. Bokmål.

År	Tittel	Sted: utgiver	Øversetter	Illustratør	Sideant.	Merknader
2006	<i>Else i Eventyrland</i>	Oslo: Egmont	Zinken Hopp	Alex A. Blum	224 (inkl. 3 andre historier)	Opptrykk fra 1955-utgaven. En antologi med fire historier trykt i én utgave. Av "Lewis Carrol" (på omslaget). Serien <i>Illustrerte Klassikere, no 6</i> . Tegneserie. Øversatt fra serien <i>Classics Illustrated</i> , utgitt i USA i 1948. Bokmål.
2007	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: De norske Bokklubbene	Arne Ruste	Helen Oxenbury	208	Opptrykk av 2003-utgaven. Serien <i>Bokklubbens Barnebibliotek</i> . Bokmål
2009	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	127	Opptrykk av 1979-utgaven. Serien <i>Berømte bøker</i> . Bokmål
2010	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	John Tenniel	127	Opptrykk av 1979-utgaven. Bokmål.
2011	<i>Alice i Eventyrland</i>	Stavanger: Goboken	Elna Greg	Walt Disney Co.	45	Av Walt Disney. Disney-klassiker anno 1951. Bokmål
2014	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Aschehoug	Zinken Hopp	Tove Jansson	108	Bokmål.
2015	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Egmont Kids	Flow media	Walt Disney Co.	41	Av Walt Disney. Serien <i>Våre beste klassikere</i> . Bokmål.
u.å.	<i>Alice i Eventyrland og Gjennom Speilet</i>	[s.l.]: Stella bokforlag	Eva Støre	–	140	1. kombinerte utgave med <i>Through the Looking-Glass</i> . Serien <i>Verdenslitteraturens største mesterverker</i> , 10. Noen av setningene er på engelsk, med fonetisk transkripsjon og norsk øversettelse i noter til slutt på siden. Bokmål og engelsk.
u.å.	<i>Alice i Eventyrland</i>	Oslo: Damm	Ukjent	Jose Luis Macias S.	15	Trykt sammen med <i>Gåsepiken</i> . Bildebok. Bokmål.