

**Abstrakt:**

Science fiction (sf) anerkjent som en akademisk sjanger har vært et mål for Darko Suvin siden han publisert sitt verk *Metamorphoses of Science Fiction, On the poetics and History of Science Fiction* (1979), I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i hans teori, samt andre teorier, og foretar en komparativ analyse for å kunne se nærmere på sf som sjanger og det samfunnskritiske potensialet som ligger i den. Romanene jeg analyserer er *Slaughterhouse-Five* (1969) av Kurt Vonnegut, *The Einstein Intersection* (1967) av Samuel R. Delany og *The Left Hand of Darkness* (1969) av Ursula K. Le Guin.

**Abstract:**

To have science fiction (SF) acknowledged as an academic genre has been Darko Suvin's motivation since publishing his work *Metamorphoses of Science Fiction, On the poetics and History of Science Fiction* (1979). In this thesis I base myself in his theory, amongst others, as I conduct a comparative analysis to explore SF as a genre and the potential for critical thinking embedded in it. The novels I am analyzing are *Slaughterhouse-Five* (1969) by Kurt Vonnegut, *The Einstein Intersection* (1967) by Samuel R. Delany og *The Left Hand of Darkness* (1969) by Ursula K. Le Guin.



## **Forord**

Jeg kunne ikke gjort dette uten støtten fra min samboer.

Så har min studietid kulminert til dette. Jeg føler meg sjeldent så naken som når noen får lese kakofonien som foregår i hodet mitt. Jeg har forsøkt å dirigere det og håper det har kommet ned på siden som en eufoni.

Språk er sjeldent så vakkert som når det brukes.



# Innholdsfortegnelse

ABSTRAKT:	1
FORORD	3
1. INNLEDNING	7
1.1 PROBLEMSTILLING OG TESE	7
1.2 TEORETISK BAKGRUNN OG METODE	8
1.4 OPPGAVENS STRUKTUR	8
2. HVA ER SCIENCE FICTION?	11
2.1 EN HISTORISK PRESENTASJON	12
2.2 PROBLEMET MED SF SOM AKADEMISK SJANGER	18
2.3 SJANGERTREKK	21
2.3.1 Fremmedgjøring og kognisjon	22
2.3.1.1 Ekstrapolasjon, allegori og verdensreduksjon	24
2.3.2 Novum	26
2.3.3 Neosemer, og troper	29
3. ROMANENES SAMTID - EN KORT INTRODUKSJON	31
4. <i>SLAUGHTERHOUSE-FIVE</i> :	33
4.1 FABULA	33
4.2 PRESENTASJON AV FORFATTER, ROMAN OG ANALYSE	35
4.3 ANALYSE AV <i>SLAUGHTERHOUSE-FIVE</i> – PSYKOLOGISK- ELLER SF-ROMAN?	37
5. <i>THE EINSTEIN INTERSECTION</i> (1967)	43
5.1 SAMMENDRAG	43
5.2 PRESENTASJON AV FORFATTER, ROMAN OG ANALYSE	44
5.2 ANALYSE AV <i>THE EINSTEIN INTERSECTION</i> – MYTER, SF OG FANTASY?	45
6. <i>THE LEFT HAND OF DARKNESS</i> (1969)	49
6.1 SAMMENDRAG	49
6.2 PRESENTASJON AV FORFATTER, ROMAN OG ANALYSE	51
6.3 BELYSNING AV <i>THE LEFT HAND OF DARKNESS</i>	52
7. EN KOMPARATIV ANALYSE	55
8. AVSLUTTENDE KOMMENTAR OG KONKLUSJON	57
LITTERATURLISTE:	58



## 1. Innledning

Science fiction. En term som konnoterer mye, men sjeldent noe akademisk anerkjent. Heldigvis, er dette i ferd med å snu. I introduksjonen til sitt verk *Metamorphoses of Science Fiction, on the poetics and history of a literary genre* (1979) kritiserer Darko Suvin litteraturvitenskapen for å skulle se bort fra det han anslår til rundt 90 % eller mer av det som konstitueres dets område, hvor han mener at science fiction utgjør mesteparten. Suvin har siden før han utgav det ovennevnte verket hatt et ønske om å skulle legitimisere sjangeren akademisk, og *Metamorphoses* skulle gjøre det. Utvikling har vært treg, men stadig mer oppmerksomhet vies sjangeren.

Dagens politiske bilde domineres av følelsen av at én feilformulert twittermelding kan snu verden på hodet. Millioner av mennesker flykter og håper på å finne en plass hvor de er velkommen. Stadig flere putter kjemikalier i kroppene sine. Det er et jag om å være perfekt. At et ønske om å skulle rømme sin hverdag inn i en alternativ virkelighet da kan ses som forståelig. Det har oppstått kulturer hvor man identifiserer seg som andre raser, Otherkin. Andre ønsker å kle seg opp i myke dyrekostymer og omtaler seg selv som Furies.

Hva skjer når man ramler for langt inn i den alternative verdenen? Hvis man tar avstand til den virkelige, empiriske verden fordi den kan virke så dystopisk, hvordan skal man utvikle seg til å en dag ta del i den igjen.

Jeg tok et emne i engelsk litteraturvitenskap ved NTNU om science fiction og samfunn. Et av de første verkene vi leste var *The Time Machine* (1895) av H.G. Wells. Den slo sammen to av mine interesser: sen 1800-tallshistorie og muligheten som ligger i litteraturen til å skape noe helt annet enn vår verden. Dette var grunnen til at jeg virkelig begynte å interessere meg for science fiction å få tilnærme meg den på en akademisk måte.

Sjangeren presenterte noe helt nytt, men jeg kunne ta med meg mine tanker til min samtid og vokse av det. Jeg kunne tenke kritisk rundt hva som ble presentert i romanen, og se det i sammenheng med omverdenen. Det var ikke ren eskapisme, det var noe nytt.

### 1.1 Problemstilling og tese

Min tese er at gjennom en fremmedgjøring av den empiriske virkeligheten oppfordrer sjangeren til kritisk tenkning og derfor en god sjanger til å skulle ta for seg samfunnskritikk.

Med denne masteroppgaven skal jeg undersøke hvorvidt science fiction egner seg til å behandle samfunnsproblemer, ved hjelp av virkemidler som fremmedgjøring novum gjennom å analysere tre verker som går under denne tradisjonen.

## 1.2 Teoretisk bakgrunn og metode

Innledningsvis har kildesøk vist at det har vært et hull innen norsk litteraturvitenskap når det gjelder science fiction.

Som nevnt tidligere publiserte Darko Suvin en bok i 1979 som tar for seg science fiction som en sjanger som fortjener akademisk akklamasjon. Han er ikke den eneste teoretikeren som har kommet med tungtvektende bidrag, men han er vital i arbeidet med science fiction som akademisk sjanger. Hans verk var lenge vanskelig å få tak og temmelig dyr<sup>1</sup>, men det ble nylig publisert ny utgave da man så behovet for et nytt opplag. Interessen for akademisk sjangerteori om science fiction er altså i vekst. Jeg tar altså utgangspunkt i Suvin, men supplerer med andre bidrag.

Suvin's verk var aldri ment til å skulle gi en liste over virkemidler som ble brukt innenfor sjangeren, men der har Istvan Csicsery-Ronay Jr. forsøkt å fylle ut med sitt verk *The Seven Beauties of Science fiction* (2008) som gir et godt bidrag å skulle til dels nyansere Suvin.

I min tilnærming til definisjonen av science fiction som sjanger er John Rieders artikkel «On defining SF, or not: genre theory, SF, and history» (2010) unektelig til hjelp.

Det er et fåtall av anerkjente science fiction-kritikere som har åpent definert seg som marxist, men allikevel har science fiction en nær tilknytning til ideologien. Jeg har valgt med utgangspunkt i teoriene jeg presenterer ovenfor og videre i teksten å skulle ta en tilnærming til hvor jeg ser romanene som et resultat av samtiden og de som individ da vi som vesen ikke kan unngå å bli påvirket av vår materielle virkelighet. For å forsøke å kunne generalisere ønsker jeg å gjøre en komparativ analyse av tre romaner, henholdsvis *Slaughterhouse-Five: Or the Children's Crusade: A Duty-Dance With Death* (1969) av Kurt Vonnegut, *The Einstein Intersection* (1967) av Samuel R. Delany og *The Left Hand of Darkness* (1969) av Ursula Le Guin.

## 1.4 Oppgavens struktur

Da jeg skal gjøre en komparativ analyse har jeg valgt å forme masteroppgaven slik at jeg begynner med å presentere sjangeren historisk og forsøker å beskrive den og dens

---

<sup>1</sup> Høsten 2015 var prisen på en brukt pocetversjon på rundt 3000,-, og måtte sendes fra USA.



sjangertrekk. Før romananalysene gir jeg først en kort introduksjon til romanenes samtid. Hver roman er så tildelt hver sin del, hvor jeg begynner med å gi et sammendrag av romanen før jeg presenterer verk og forfatter, før jeg gjør en analyse av verkene sett i lys av teorien jeg har lagt frem. Videre sammenligner jeg de tre verkene for å se hvordan de tilnærmer seg sjangeren og samtiden.



## 2. Hva er science fiction?

...[I]t ought to be clear that a pretense at fully explanatory definitions should be restricted to popularizing handbooks, and that on the theoretical level we should focus on discussing the necessary and sufficient conditions for SF which have then in each case to be blended with historico-sociological analysis in order to educe specific realities from the generic potentiality.

- Darko Suvin (1979)

*Science fiction is what we point to when we say it.*

- Damon Knight (Rieder, 2010)

I en artikkel i tidsskriftet *Science Fiction Studies* skriver Darko Suvin at det er en irrelevant prosess å skulle forsøke å finne en fastlåst definisjon på science fiction. Definer det for strengt og man utelater verk som ligger i frenseforståelsen av hva science fiction er, men hvis man definerer det for bredt så vil ikke en definisjon ha en nytteverdi (Suvin, 1979). Det finnes allikevel flere forsøk på å skulle definere hva det er som skiller science fiction fra annen fiksjon. Carl Freedman tar opp dette samme problemet i sitt verk *Critical theory and science fiction* (2000). Han begynner med å legge frem kvaliteter som science fiction-narrativer innehar, men som han i tillegg poengterer at man kan også si at ikke-science fiction-tekster har: «...it may be difficult to see just where the argument will stop. It may even begin to appear that ultimately *all* fiction – perhaps even including realism itself – will be found to be science fiction.» (Freedman, 2000, p. 16).

Det man populært sett kaller science fiction i dag har de siste årene fått en oppsving i popularitet, men som akademisk litterær sjanger så har den lenge vært en relativt marginal sjanger (Suvin, 2016, p. 15). Sjangeren er også spesiell med det at lesere, forfattere og kritikere innen sjangeren har hatt mer enn én rolle. Med det mener jeg at en forfatter gjerne også har bidratt med teori, og at lesere av sjangeren har ikke bare vært lesere, men gjerne også kritikere.

Forståelsen av hva sjangeren er og har vært, har for utenforstående, ikke-science fiction-lesere, vært en annen enn hva man som leser, forfatter eller kritiker har hatt. Ursula Le Guin påpeker at de som ikke leser science fiction ofte beskriver sjangeren som eskapisme (Ursula K Le Guin, 2017, p. xiii). Hun attribuerer dette til de rent ekstrapolerende verkene innen sjangeren, verk som hun mener er deprimerende med tanke på menneskehetens framtid og overlevelse, og at dette er bidragsytende til at utenforstående har en negativ forståelse av hva sjangeren er. Hun påpeker derimot videre at det er slett ikke ekstrapolering som er

hovedgeskjeften til science fiction, men et element innenfor sjangeren. Så hva er da science fiction? Om det er slik som Knight sier at vi vet hva det er når vi ser det så bør det også la seg defineres på noen måte, om så å skulle finne det Wittgenstein kaller familielikheter<sup>2</sup> (Rieder, 2010). I tillegg vil det være av verdi å forstå hva det er med sjangeren som gjør den mer og mer populær.

For Suvin er det en forvridd disiplin, med store blindsoner, som ikke tar for seg 90 % eller mer av hva som konstitueres som dets område. De små områdene som litteraturvitenskapen fokuserer på, «høy» litteratur, er bare en liten brøkdel av hva den burde bry seg med, mener han. På godt og vondt er det paralitteraturen som blir lest, og innenfor for den er sf en av de største sjangrene, og etter Suvins mening, den mest interessante og kognitivt viktige. Riktignok påpeker han at av sf er 90, eller til og med 95 %, bedervelig, men selv den mener han er av interesse, med sosiologisk standpunkt (Suvin, 2016, p. 3).

I dette kapittelet skal jeg ikke komme med en bastant definisjon av hva sf er, men forsøke å beskrive og gi en forståelse for den litterære sjangeren. For å gi en introduksjon for sf-sjangeren begynner jeg med en presentasjon av sjangerens historiske utvikling før jeg forsøker å identifisere sjangertrekk for å gi en forståelse av sf som sjanger.

## 2.1 En historisk presentasjon

Kjært barn har mange navn, og science fiction ikke minst. Speculative fiction, science fiction, sci-fi, syfy, sf. Forslagene har vært mange, men den litterære sjangeren er best kjent under navnet *science fiction*, som forkortes til sf/SF. I Norge er science fiction kjent som en del av *fabelprosa*, et begrep introdusert av Bing og Bringsværd på 60-tallet. Fabelprosa er dog et paraplybegrep, og for å være spesifikk på hva det er jeg snakker om velger jeg å bruke betegnelsen science fiction, sf, da det i dag er et velkjent og etablert begrep.

Sett i sammenheng med verdens litteraturhistorie kan man si at sf er en relativt ung sjanger, men det kommer an på hvordan man definerer den og hva man anser som det første verket innenfor sjangeren. Enkelte mener at man kan se så langt tilbake som til cirka 2000 år f.kr. med Gilgamesh-eposet, mens andre mener at sjangeren vokste frem i løpet av 1600-, 1700- og 1800-tallet, som en følge av den industrielle revolusjonen og vitenskapelig metode (Suvin, 2016, p. 17). Noen mener at det er med Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) at det første virkelige sf-verket så dagens lys, mens andre igjen mener at den første virkelige sf-romanen var

---

<sup>2</sup> Familielikheter handler ikke om én felles likhet, men en gruppe som er beslektet. Alle spill er spill, uten at de har én felles likhet. (Kenny, 2008)

*The Time Machine* (1895) av H.G. Wells. Det som problematiserer hva som kan regnes som det første virkelige sf-verket, om man i det hele tatt kan snakke om et «point of origin», er hvordan man definerer sjangeren.

Videre skal jeg forsøke å gjøre rede for sfs historiske utvikling, fra hva som for noen kan regnes som begynnelsen fram til perioden hvor romanene som er tema for denne masteren så dagens lys.

På begynnelsen av 1600-tallet, med utviklingen av den vitenskapelige metoden så begynte man å ta høyde for vitenskapelige fremskritt i litterære utopier. Det var fortsatt religiøs, sosial og politisk reform som var hovedtema, men vitenskapen hadde en liten rolle (James & Mendlesohn, 2003). Fra den franske revolusjonen og fremover kan man finne tidlig sf som ble skrevet med et utgangspunkt i visse kognitive hypoteser og idéer legemliggjort i det fiksjonelle rammeverket og kjernen av fortellingen (Suvin, 2016, p. 40). I denne perioden ble det også publisert verk som var ment et motsvar til denne ”baconske optimismen”, tiltroen til lovnaden i den vitenskapelige metoden, det som ble oppfattet som en trussel mot religiøse verdier. Det ironiske er at disse verkene, faktisk ble en del av det det var en reaksjon mot. I dag regnes *anti-science fiction* som en del av sf. *Gulliver's Travels* (1726) av Jonathan Swift er et slikt verk som da det ble utgitt, var med på å etablere anti-science fiction, men som i dag ses på som tidlig sf, eller et steg på veien mot en mer koherent sjanger. Et annet kjent verk utgitt som anti-science fiction, er *Frankenstein* (1818) av Mary Shelley, som i dag er godt plassert i sf-kanon (Merril, 2017, p. 26).

På slutten av 1800-tallet ble vitenskapen grunnleggende for den nå klassiske sf-tropen, romreiser. Før den tid var det forbeholdt religiøs, fantastisk litteratur. Dette innebar en hybridsjanger, en blanding av vitenskap og religion, og gjerne med utopiske og eskatologiske trekk. Samtidig med at mer og mer av jorden ble oppdaget ble det mindre og mindre å oppdage og utforske på jorden, og med det løftet man blikket mot stjernene i større grad. Man søkte etter å skrive filosofiske historier, vitenskapelige filosofiske historier. Man spekulerte i hva framtiden kom til å bringe, men man støtte på narrative problemer med tanke på å skulle nå denne fremtiden. Det ble gjort mange forsøk i løpet av 1800-tallet på å få til dette narrative. Her dukker igjen Mary Shelleys *Frankenstein* opp som et eksempel på et verk som kan regnes for å ha fått det til, til tross for dets virkelige, motsatte mål (James & Mendlesohn, 2003, pp. 16-19). Men et virkelig vellykket forsøk på dette narrative kom først i 1895 med H.G. Wells *The Time Machine*. H.G. Wells hadde forsøkt et par ganger før, men det var med *The Time Machine* at han hadde forstått at fortellingen var avhengig av et middel som åpnet opp muligheten til å spekulere i framtiden. Wells utnyttet en popularisert teori om tid som en fjerde

dimensjon fra hans samtid til å skulle skape en tidsmaskin som lot han spekulere i framtiden. Romanen og hans videre verker ble en åpning til å skulle skrive mer fantastisk uten at man forlot den empiriske verden (James & Mendlesohn, 2003, pp. 24-25). Dette middelet som muliggjorde Wells sitt narrativ har senere blitt beskrevet som sentralt for sf-tekster og er tilegnet begrepet *novum*<sup>3</sup> av Darko Suvin (Suvin, 2016, pp. 79-101).

Samtidig som man fikk grep om narrativet så ble fortellingene også lettere tilgjengelig gjennom billige magasiner. På 1890-tallet hadde man tilgang til billig papirmasse, ”pulp”, som gjorde det billigere å produsere papir. Av dette vokste det frem flere magasiner, ”pulp magazines”. Sf-historier ble publisert i forskjellige magasiner, men interessen for sf-historier innen publiseringsbransjen falt da man innså at det var bredere interesse for andre sjangre, og når 1. verdenskrig brøt ut tok sf et slag. Effekten av krigen skulle vare i mange år etterpå, hvor effekten var størst i Europa. USA ble involvert sent i krigen og opplevde derfor mindre negativ holdning til vitenskapenes dødelige potensial, enn man gjorde i Europa. Magasinene fant dog sitt fotfeste igjen, og det var en stor interesse for sf-historier. Hugo Gernsback var redaktør for flere magasiner, og i 1926 valgte han å lansere magasinet *Amazing Stories*, det første magasinet dedikert til sf. I hans lederartikkel i første utgave skriver han: ”[...] with the ever increasing demands on us for this sort of story, and more of it, here was only one thing to do – publish a magazine in which the scientific fiction type of story will hold forth exclusively” (Gernsback, 2017, p. 11). *Amazing Stories* ble starten på en æra, en æra av ”pulp fiction”.

Gernsback importerte og solgte radioer. Han tjente på at samfunnet hadde en mer positiv holdning til vitenskapelig fremgang. For han var også sf et læremiddel og han ønsket å opplyse og rette blikket mot fremtiden., han var interessert i didaktiske fortellinger. Ikke alle sf-historier var didaktiske av natur, men alle var positive til vitenskapelig utvikling, i hvert fall til teknologi, som han tjente på. Det var «morgendagens maskiner i dag» (Merril, 2017, p. 29).

I tillegg til å være den første til å publisere et rent sf-magasin så var Gernsbeck også med på å oppfordre leserne til å ta aktiv del i utviklingen av disse fortellingene ved å skrive inn til magasinene (Gernsback, 2017, p. 12). Denne leserseksjonen hvor brev fra leserne ble publisert ledet til at det vokste fram en aktiv fanbase for sf, og det var også den første plattformen og grobunnen for litteraturteori som gjaldt science fiction spesielt. Her diskuterte man form, innhold og potensialet som lå i sf. På denne måten kunne leserne være med å forme sf, ikke minst fordi lengre narrativ ble publisert som føljetonger, og for enkelte ble det en vei

---

<sup>3</sup> Vi returnerer til begrepet senere i teksten for å gi en mer inngående definisjon enn hva som ville vært tillatt her.

inn som forfattere. Isaac Asimov var en av dem som tok steget fra leser av sf til forfatter, takket være brevseksjonen i magasinene (James & Mendlesohn, 2003, p. 39). Dette samspillet mellom lesere og forfattere er nettopp noe som er spesielt med sf. Forfattere av sf er gjerne også engasjerte lesere, og ikke minst kritikere. Både Ursula Le Guin og Samuel Delany er bidragsytere innen sf-teori, og begge er de store bidragsytere innen sf-fiksjon. Dette understreker det faktum at sf har vært en selvkritisk sjanger (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 1). Samspillet var med på å etter hvert utvikle sf til noe mer sofistikert enn det det hadde vært i begynnelsen av magasinæraen.

Gersnbacks magasin var ikke det eneste rene sf-magasinet, og han var ikke den eneste av redaktørene som hadde innvirkning på utviklingen av science fiction. I løpet av årene ble det etablert flere og flere sf-magasiner og i 1930 så *Astounding Stories* dagens lys. I 1937 ble John W. Campbell, Jr. redaktør av magasinet, og han kan trygt sies å ha vært en viktig bidragsyter til sjangeren. Under hans styre gikk sf inn i det som kalles for «the Golden Age of sf» (James & Mendlesohn, 2003, p. 37). I løpet av Campbells første år som redaktør vokste antall dyktige faste bidragsytere, og mange av dem er kjente navn i dag: Isaac Asimov, Fredric Jameson, og Robert A. Heinlein til eksempel (Merril, 2017, pp. 30-31). Campbell bidro til at fokuset i narrativene endret seg fra morgendagens maskiner til effekten av morgendagens maskiner på mennesker. Fortellingene skulle ikke bare ha folk i dem, de skulle handle om hva som skjedde med karakterene. Judith Merrill hevder at fortellingene ble bedre på grunn av dette skifte i fokus og at det skjedde en hybridisering av de to retningene pro- og anti-machine (eller anti-science fiction). Det handlet om «...the application of technological development to human problems; the application of human development to technology» (Merril, 2017, pp. 32-33).

Sf utviklet seg til noe som tok for seg spørsmål om samfunnet og sinnet, og forbeholdt seg ikke til å kun ta opp vitenskapelige nyvinninger. Wells hadde i 1895 brukt det som nå er en trope innen sf, tidsmaskinen, til å skulle spekulere i hvordan vår framtid kom til å bli om samfunnet ikke endret seg. Forskjellen med det som utviklet seg innen sf nå var at man tok for seg samfunn og sinn ved hjelp av vitenskapelige metoder, slik som i *The Foundation* av Isaac Asimov. I romanen er Hari Seldon en psykohistoriker som ved hjelp av matte og psykologi kan forutsi fremtiden. Dette er fordi mennesker er like forutsigbare som molekyler. Denne utforskningen av mennesket og dets natur ledet til mer epistemologiske, ontologiske resultater.

Campbells var ikke streng på det å skille mellom magi og vitenskapelig virkelig i de historiene som kom på trykk, men han satte klare krav til at fortellinger skulle være sammenhengende og med virkelighetstro karakterer. Han mente at forfattere måtte skrive for en implisitt leser som var fra den fiksjonelle virkeligheten. Man skulle gå bort fra å forklare alt

sammen, altså ikke ha slike ”info-dumps”<sup>4</sup> som det var vanlige å ha tidligere, for å presentere den fiksjonelle virkeligheten. Et godt eksempel på en løsning for dette var bruken av synekdoke, som blant annet lot seg gjøre bedre enn tidligere grunnet etableringen av sf-troper og en forventning til teksten hos leseren. Samtidig som forfatterne utviklet seg så utviklet også sf-leserne seg, og det ble tydeligere og tydeligere en tradisjon med lesere som hadde forventninger til teksten, slik at ”info-dumps” ikke var like nødvendig som de var tidligere (Rieder, 2010, pp. 196-197).

Magasinene var en stor bidragsyter i utviklingen av sjangeren, med tanke på både tema og form. De ble et sted for forfattere å skulle eksperimentere, med mulige scenarioer, tema og med form. Magasinene tillot forfattere å utforske nye fantastiske og ukonvensjonelle scenarioer, scenarioer som ikke lot seg utforske i tradisjonelle sjangre. Magasinene åpnet for publisering av historier så lenge de fremmanet bilder av fremtiden. Dette gav forfattere et større spillerom med tanke på form og lot dem bryte med konvensjonelle plot og karakterer (James & Mendlesohn, 2003, pp., s. 33).

Det vokste frem egne konvensjoner og en egen tradisjon. Blant annet var slutten nesten alltid lykkelig, til tross en kanskje pessimistisk tone i fortellingen for øvrig. Karakterbruken kunne også gå igjen. En karakter fra en tidligere fortelling kunne gjeste i en annen. Mye av det som ble publiserte i de første tiårene i magasinenes æra var en variasjon innenfor de samme temaene, og intertekstualitet og allusjoner var virkemidler som ikke var fremmed for sf-forfatterne. Mange av disse historiene var bygd opp som western, mysterier eller romanser om tapte verdener. I dag omtales slike historier som ”space opera”, og enkelte vil nok kunne argumentere for at det strengt tatt ikke er sf. Til eksempel mener Darko Suvin at ”space opera” regreserer til folkeeventyr og derfor begår kreativt selvmord (Suvin, 2016, pp. 20-21). Det er en forspilt mulighet til å være et middel til selvstendig tenkning. Også Judith Merril er enig i utskillelsen av slike historier fra faktisk sf, og velger i sitt essay å utelukke slike fortellinger (Merril, 2017, p. 27).

Magasinene hadde sin æra, og var med på å etablere sf som en distinkt sjanger, men i tiåret mot 1960 så man også en fremvekst av sf-romaner, i pocketbok-form. (Merril, 2017, p. 31) Endringer innen magasinbransjen i USA gjorde at mange magasiner gikk under, noe som oppfordret til andre trykkformater. Denne nye formen gav igjen rom for ny eksperimentering da det ikke lenger var én magasinredaktør med sin egen personlige preferanse som satt som

---

<sup>4</sup> Når en karakter tar for seg å presentere kunnskap som en leser ikke sitter på, men som det kan forventes at karakteren har. Også kalt «expository lumps».(James & Mendlesohn, 2003, p. 33)



dørvakt, men nå flere redaktører.<sup>5</sup> Samtidig gikk noe tapt med magasinene. Med romaner risikerte man mer ved hver utgivelse. Magasinene hadde abonnerende lesere og en fortelling var en av flere, så om én ikke gjorde det bra var det andre tekster som bidro til at leserne kjøpte neste måneds nummer. Magasinene hadde også mer eller mindre garantert synlig plass på utsalgssteder. På den måten gav magasinene mer spillerom til å risikere mer, eksperimentere mer, ved hver utgivelse, fordi det var mindre å tape enn ved en roman hvor man la alle eggene i samme kurv.

Med fremveksten av pocketromaner og utviklingen innen litteratur så man på 60-tallet en ny bevegelse vokse frem innen sf. Denne bevegelsen gikk mer bort fra de etablerte pulp-temaene og tok for seg samtidsrelaterte tema. Sf opplevde også en modernistisk påvirkning, slik mer tradisjonell litteratur hadde gjort tiår før. Man fokuserte på narrativ og karakterutvikling, og utviklet seg etter hvert til å ha en mer pessimistisk tone, til motsetning fra sf fra den gylne perioden. Dette fordret en mer litterær tilnærming og gav også grobunn for de mykere vitenskapene (James & Mendlesohn, 2003, pp. 49-50). Selv om det var en mer litterær tilnærming så ble det fortsatt regnet som ikke-litteratur, selv om academia på begynnelsen av tiåret begynte å vise interesse for sf. Kingsley Amis hadde blant annet uformelle forelesninger om sf i 1959 ved Princeton University (Ibid., p.61).

På 60-tallet utviklet sf seg og det utviklet seg en ny tilnærming enn tidligere. *New Wave* var en løs bevegelse som fokuserte på eksperimentell fiksjon. Målet var transcendens. Tonen var mer pessimistisk, man gikk bort fra de etablerte pulp-temaene til mer populærvitenskapelige tema, som narrativ og karakterutvikling. Dette fordret en mer litterær tilnærming og gav også grobunn for de mykere vitenskapene. (James & Mendlesohn, 2003, pp. 48-58)

På denne tiden begynte man også å formalisere sf-litteraturteori, og Darko Suvin publiserte i 1979 et verk som man innen sf selv i dag ikke kommer unna, *The Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Det Suvin ønsket å gjøre med verket sitt var å legitimere sf innenfor academia som en litterær sjanger. Allerede i 1968 overtalte Suvin McGill University til å la han undervise et kurs i sf, mens resten av academia, med få unntak, ikke engang visste hva sf var, og om de visste hva det var så var de nedlatende

---

<sup>5</sup> En episode av Deep Space 9 tok for seg denne utviklingen innen sf-sjangeren under magasinæraen. I episoden "Far beyond the stars" hallucinerer Kaptein Sisko og vi ser han som en afro-amerikansk sf-forfatter i et 1960-talls USA, med alt det innebærer. Han sliter med å få en meget godt skrevet historie (ifølge de andre forfatterne) på trykk, fordi hovedpersonen er mørkhudet. I episoden får både den mørkhudede og den kvinnelige forfatteren (som skriver under et kjønnsnøytralt pseudonym) beskjed om at de kan være syke den dagen det skal tas bilder av forfatterne for magasinet. Denne episoden viser til sjangerens selvreflekterende tone og dets metafiksjonalitet.

og negative til sjangeren (Suvin, 2016, pp. xxxix-xl). Med verket sitt skapte han en diskurs for sf. Boken kom i ny utgave i 2016 med en introduksjon av Gerry Canavan hvor han beskriver Suvins innflytelse innen feltet som noe man ikke kommer unna, uansett om man er enig eller uenig i hans teorier. Han påpeker at det er et viktig verk, til tross for at det ikke er feilfritt. Det er ikke en fullkommen teori han har kommet med, men teoretikere bruker diskursen hans, bruker det fundamentet som han la. Canavan fremstiller det slik at all teori er ikke nødvendigvis suviniansk, men at feltet i sin helhet er suviniansk – i hvert fall post-suviniansk (Suvin, 2016, p. xii) Canavan er heller ikke den eneste som understreker viktigheten av Suvins verk. Mark Bould beskriver publiseringen av *The Metamorphoses of Science Fiction* som en event-horison, en hendeshorison, som litteraturteoretikere siden den gang har jobbet med å være i forkant av. (Ibid., p. xiii)

## 2.2 Problemet med sf som akademisk sjanger

For John Rieder er sjanger en historisk prosess, og det er noe som man ikke kan definere i begynnelsen, men som man kan identifisere som en sjanger midt i prosessen av dannelsen av den. Rieder tar for seg begrepet *sjanger* i sin artikkel «On defining SF, or not – genre theory, SF and history» (2010), hvor han argumenterer at det er ikke snakk om noe opprinnelsepunkt. Han viser til Hans Robert Jauss sin resepsjonsteori, som sier at det ikke kan være en første utgave av et verk. Et verk kan bryte med sjangerkonvensjoner, men den kan ikke ha etablert en ny sjanger før andre tekster kopierer disse nye strategiene og skaper forventninger til lignende tekster. Slik blir det skapt forventninger vedrørende tekstens egenskaper, altså sjangerkonvensjoner. (Rieder, 2010, pp. 195-196) Litteratur som bryter med konvensjoner vil derfor kunne ha potensialet til å i framtiden skulle kalles begynnelsen på en sjanger, men ikke all konvesjonsbrytende litteratur vil være begynnelsen på en sjanger. Det vil derfor ikke være interessant for Rieder å skulle snakke om hvor sf begynte som sjanger, men hva som ligger i sjangeren, hva som forventes av en sf-tekst, hvordan det har endret seg og hvordan det fortsetter å endre seg. Det er først når man ser et mønster at man kan eventuelt peke til en begynnelse, men begynnelsen vil ikke være interessant om ikke mønsteret har dannet seg. Med andre ord er det irrelevant å snakke om hvilket verk var «først» innen sjangeren.

Allikevel skiller sf seg såpass mye fra realistisk litteratur<sup>6</sup> at man gjennom 1800-tallet kan følge fremveksten, trekkene, som har kulminert i det vi i dag definerer som sf (Rieder,

---

<sup>6</sup> Ved «realistisk litteratur» menes det litteratur som speiler forfatterens empiriske virkelighet, ikke begrenset til litteratur som faller inn under den litterære retningen realisme.

2010, p. 196). I dag snakker teoretikerne om en distinkt «megatext»<sup>7</sup>, eller megatekst, innenfor sf, et arsenal av verktøy. Disse tropene, temaene, bildene, med mer, finner vi igjen i historiens tekster.

Dette betyr ikke at science fiction er en sjanger som har oppstått utenfor annen litteratur. Den har blitt påvirket av de kulturelle og historiske strømningene som annen litteratur har blitt påvirket av. Sjangeren er også en del av det John Frow snakker om når han snakker om et system av sjangre. Frow mener at en tekst -tilhører- ikke en sjanger, den benytter seg av den, teksten bruker sjangeren (Rieder, 2010, p. 197). Dette endrer hvordan man tidligere har tenkt på forholdet mellom sjanger og tekst. Dette vil også kunne endre på hvordan man tenker på sf i seg selv. Den er en del av et større bilde, det å skulle definere sjangeren i sin helhet som en subsjanger, slik som man tidligere har gjort, vil være uten betydning. Sjanger er ikke noe teksten er underlagt, men noe som en tekst kan bruke for å skulle skape forventninger hos leseren, og noe som kan lette lesningen av en tekst. For Rieder betyr det at teksten ikke lenger er metonym, en synekdoke, til sjangeren. Det blir da ikke interessant å låse en tekst til kun én sjanger, man må heller se på hvordan den bruker sjangrene og hvordan en tekst plasserer seg blant dem. Det handler altså om en større helhet hvor hver sjanger er en del av systemet som en tekst kan benytte seg av (Rieder, 2010, p. 197).

Hvis man velger å ta den tilnærmingen til sjanger, at hver sjanger er en del av et større system for en tekst å benytte seg av, så vil ikke det å klassifisere en tekst som en som benytter seg av sjangeren sf kunne være ensbetydende med at den ikke er «høy» litteratur.<sup>8</sup> For Darko Suvin var det med et ønske om å skulle styrke sf akademisk at han publiserte sitt verk i 1979. For Rieder er det å ønske å skulle heve sf til «høy» litteratur som et dødsønske fordi han ser på det som et ønske om å skulle stoppe å være sf og bli *litteratur*, to ting som later til å ikke være forenlige for Rieder. Det eksisterer en dikotomi mellom «høy» og «lav», underholdning og litteratur, som ikke tillater at «sjangerlitteratur», med dets negative konnotasjoner, lar seg beskrive som «høy» litteratur (Ibid., p. 198). For han er også dette ønske kilde til alle forsøkene på å definere sf, eller det som han betegner som «redefineringer» (Ibid., pp. 198-199).

For Fredric Jameson er sf en subsjanger med en egen kompleks og interessant formell historie. Den har en dynamikk som ikke er av «høy» kultur, men som er komplementær og

---

<sup>7</sup> Istvan Csicsery-Ronay Jr. definerer det som det alle sf-tekster er en del av; den store massen av tidligere forestillet novum, idéer, troper, virkemidler og så videre. (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 84)

<sup>8</sup> En slik tilnærming til sjanger vil også potensielt kunne åpne for nye tilnærminger i utforming av litteratur. Det vil åpne for at en tekst har flere potensial i seg enn hva det å tilhøre én sjanger vil kunne ha. Dette selvfølgelig sett i utgangspunkt i den andre ekstrempå skalaen, å lese en tekst utfra én sjanger med dets sjangerkonvensjoner og forventninger til teksten.

dialektisk til «høy» kultur, eller modernisme som Jameson sier (Jameson, 2007, p. 283). Det er en sjanger som med sin bakgrunn har et avslappet forhold til «realitetsprinsippet» som «høy» litteratur slaver under. For ifølge Jameson så ligger en av science fictions mest signifikante potensiale som form i det å kunne presentere noe som ligner på en eksperimentell variasjon av vårt egen empiriske univers. Han argumenterer at dette også var noe som Émile Zola ønsket for «høy» litteratur, men det at denne tanken ikke virker sannsynlig i vår samtid betyr at virkeligheten, med dens kapitalisme og konsumer-samfunn, føles så satt og lite åpen for endring at det ikke er rom for en forfatter av realistisk litteratur til å skulle projisere eksperimentelle variasjoner. Det at sf hadde stempel på seg for å ikke være seriøs og være magasinlitteratur gjorde at sjangeren har friheten til å lage alternative versjoner av en verden som på andre områder ser ut til å motstå endringer (Ibid., p. 270).

For Rieder så gjør som sagt det særegne ved sf det umulig for sf å skulle bli «høy» litteratur, og også Jameson er enig i at det ikke er forenlig. Rieder argumenterer med at man kan selvfølgelig lese en tekst utfra en «høy»-litterær vinkel, men at man da taper det som ligger i science fiction-sjangeren.

*...[T]exts that are usually considered science fiction could be read simply as examples of satire, romance, comedy, tragedy, and so on, but doing so, rather than elevating them to the status of "serious" literature, strips them of an important aspect of their historicity (Rieder, 2010, p. 199)*

Med dette påpeker Rieder hva som ligger i forventninger til teksten hos leseren, som også Samuel R. Delany adresserer i sitt essay «About 5750 words» (2009). For å vise til nødvendigheten til kjennskapen til sjangeren og hva den krever av leseren så peker han til hvordan to ord, til eksempel «winged dog», leses forskjellig i en realistisk tekst, fantasy-tekst og en sf-tekst. I en realistisk tekst vil ikke ordene være av betydning, i en fantasy-tekst vil det være snakk om det han kaller en visuell korreksjon, mens i en sf-tekst vil de to ordene være noe mer. At hunden har vinger betyr at det er vitenskap tilgjengelig som gjør dette mulig. Han vektlegger at det ligger mye informasjon i de to ordene, informasjon og implikasjoner som gode sf-forfattere benytter seg av (Delany, 2017, p. 113).

Det er ikke altså bare snakk om en visuell korreksjon, men et potensiale i teksten som Delany mener man ikke finner innen realistiske- og fantasy-tekster. Ordene og setningene blir noe mer og kan fortelle en historie utenfor plotet, eller tilføre plotet mer, på en indirekte, implisert måte. For Rieder er det ikke sjangerens utnyttelse av semantikk og grammatikk som er viktigst ved Delanys eksempel, men heller det at lesningen forutsetter en viss kjennskap til

sjangeren og dets konvensjoner hos leseren. Både leseren og forfatteren bruker sjangeren til å aktivt forme sin forståelse av den fiktive verdenen som blir skildret i teksten (Rieder, 2010, p. 197). Uten denne kjennskapen til hva som ligger i sjangeren så kan man si at noe går tapt i lesningen. For de som er kjent med sjangeren er lesningen en aktiv prosess som oppfordrer til kognisjon<sup>9</sup>. Dette vil selvfølgelig bety det som Rieder påpeker, at mye vil gå tapt i en lesning om man ikke leser en sf-tekst som sf.

Rieder argumenterer videre at *litteratur* har av flere blitt beskrevet som en kategori hvor hvert verk lager sin egne unike sjanger (Rieder, 2010, pp. 198-199). Med det utgangspunktet vil ikke sf kunne være «høy» litteratur, eller *litteratur*, fordi en sf-tekst vil ikke kunne bryte ut av sjangeren, ifølge Rieder. En tekst arkivert under «science fiction» virker til å ikke kunne være annet enn det, uavhengig av hvordan teksten benytter seg av andre sjangre i systemet. Men hva er det da som ligger i science fiction, og hva skiller den fra «realistisk» litteratur?

~~Her vil jeg argumentere for sjangerforståelsen til Frow.~~ Forsøkene på å skulle definere sf har vært lite vellykkede, og som Rieder påpeker, mange. Dette mener jeg peker på at det er ikke snakk om å skulle definere en sjanger, men å beskrive familielikheter, eller sjangertrekk. At et verk ikke kan bryte ut av sjangeren når den utnytter seg av sjangeren, utnytter seg av disse trekkene, betyr ikke annet enn at trekkene er lett gjenkjennbare og sterkt tilknyttet til sjangeren. Sf-tradisjonen har vist at litteratur tilegnet merkelappen sf (i de forskjellige variasjonene merkelappen har vist seg) har endret seg. Sf har ikke vært den samme, og kommer nok ikke til å være den samme.

## 2.3 Sjangertrekk

Med utgangspunkt i forutgående tekst ønsker jeg da å forsøke å identifisere noen av sf-sjangerens trekk, eller familielikheter om du vil. Suvin presenterer sf som litteraturen for «cognitive estrangement» (Suvin, 2016, p. 15), men hva legger han i dette. Videre skal jeg forsøke å gi en oversikt over de to viktigste sjangertrekkene ifølge Suvin, og så noen trekk som sjeldent lar seg unngå.

---

<sup>9</sup> Begrepsavklaring: Kognisjon brukes om intellektuell prosess som gjør at iakttagelser blir bevisste og fører til forståelse, tanker og resonnement.

### 2.3.1 Fremmedgjøring og kognisjon

Både før og etter Suvin har det vært mange forsøk på å skulle definere og avgrense science fiction. Teoretikere har i mange tiår forsøkt å vise hva sf er, og jobber fortsatt med det. Det finnes mange definisjoner, men for Carl Freedman er det fortsatt Darko Suvin som best lykkes i forsøket på å definere sjangeren:

[...] Science fiction, he defines, is “a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” [...] He goes on to add that estrangement “differentiates [science fiction] from the ‘realistic’ literary mainstream,” while cognition differentiates it from myth, the folk tale and fantasy (Freedman, 2000, pp. 15-16)

Suvin sier at han ønsker å legitimere sf innenfor academia, men han ser ikke det relevante med å skulle komme med en konkret definisjon av sf. For han er det mer interessant å skulle beskrive og omrisse feltet, se på hva dets felt er og ikke minst hvilket forhold det har med andre sjangre og kulturelle påvirkninger som det har utviklet seg sammen med (Suvin, 1979).

Som både Delany og Rieder påpeker så er sf en sjanger som krever at man har noe kjennskap til sjangeren. Potensialet som ligger i teksten, og som krever en viss tilnærming til lesning av teksten, gjør en lesning av sf til en aktiv prosess. Denne aktive lesningen, som leder til kognisjon hos leseren, er også noe av det som Suvin vektlegger ved sf. Han setter det i sammenheng med fremmedgjøring<sup>10</sup> når han snakker om sf som sjanger.

Når Suvin snakker om fremmedgjøring er det med utgangspunkt i Victor Sjklovskij og Bertil Brechts begreper, henholdsvis «ostranenie» og «verfremdung». Begrepet ble først introdusert av den russiske formalisten Sjklovskij i «Kunsten som grep» (1991), hvor han ser på det han kaller «automatiseringsprosessen» som noe som fortærte tingene. «[...] [H]vis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert» (Ibid., pp. 15-16). Hans ønske var å desautomatisere persepsjonsprosessen, forlenge den, og det mente han at kunsten gjorde ved hjelp av fremmedgjøring. For Sjklovskij handler fremmedgjøring om å skulle betrakte tingene «[...] løsrevet fra deres kontekst» (Ibid., p. 20). Det er snakk om å frembringe en egen oppfattelse av tingene, hvor man skal se utenfor rammene for å få små opplysende øyeblikk – med andre ord, det oppfordrer til kognisjon.

---

<sup>10</sup> Begrepsavklaring: Innen sf vektlegges det *estrangement*. Suvin knytter dette begrepet til «ostranenie», begrepet først introdusert av Sjklovskij, oversatt til norsk til underliggjøring, og til Brechts «verfremdung», som kan oversettes til fremmedgjøring, men også til verfremdung. Brechts begrep blir gjerne kalt «distancing effect» på engelsk, og Sjklovskijs begrep for «defamiliarization». Jeg har valgt å bruke begrepet fremmedgjøring for å vise til Suvins preferanse med tanke på teoretisk bakgrunn for hans forståelse av fremmedgjøring, som jeg skal vise skiller seg noe fra disse teoretikernes begrep.

Suvin mener dog at begrepet ble best underbygd med antropologisk og historisk tilnærming av Bertolt Brecht i hans «A short organum for the theatre» (1948). For Brecht var en fremmedgjørende presentasjon noe som tillot oss å kjenne igjen dets subjekt, men samtidig få det til å virke fremmed (Brecht, 1948, p. 8).

*What men experience among themselves they think of as 'the' human experience. A child, living in a world of old men, learns how things work there. [...] If anyone is bold enough to want something further, he only wants to have it as an exception. Even if he realizes that the arrangements made for him by 'Providence' are only what has been provided by society he is bound to see society, that vast collection of beings like himself, as a whole that is greater than the sum of its parts and therefore not in any way to be influenced. Moreover, he would be used to things that could not be influenced; and who mistrusts what he is used to? To transform himself from general passive acceptance to a corresponding state of suspicious inquiry he would need to develop that detached eye with which the great Galileo observed a swinging chandelier. He was amazed by this pendulum motion, as if he had not expected it and could not understand its occurring, and this enabled him to come on the rules by which it was governed. [...] It must amaze its public, and this can be achieved by a technique of alienating the familiar. (Brecht, 1948, p. 9)*

For Brecht leder altså det fremmedgjorte blikket til kognisjon og kreativitet, og er en måte å skulle åpne øynene for andre alternativ enn virkeligheten som kan virke låst.

For Suvin har fremmedgjøring vokst frem til å bli det formelle rammeverket til sjangeren. Da tenker han ikke direkte på Brechts bruk, for etter Suvins mening bruker Brecht det på en annen måte da han for det meste bruker det i en hovedsakelig realistisk kontekst. Suvin skiller også mellom fremmedgjøring som litterært virkemiddel og som en gjennomgående holdning i verket. Fremmedgjøringen i sf står i et forhold med kognisjon, og det er dette forholdet som skiller sjangeren fra andre sjangre. For han er det fremmedgjøringen som skiller sf fra realistisk litteratur, mens kognisjon skiller sjangeren fra folkeeventyr, fantasy og myter. Ifølge Suvin så bruker sf imaginasjon til å skulle forstå tendensene som ligger latent i virkeligheten. Denne kognisjonen leder ikke bare til en refleksjon *av* virkeligheten, men også til en refleksjon *om* virkeligheten. Det er en dynamisk transformasjon og ikke en statistisk speiling av forfatterens miljø. Det viser vår samtid og transformerer den (Suvin, 2016, pp. 19-22). Det er for Suvin en oppfordring til selvstendig tenking, kognisjon (Ibid., p. 41).

Jameson argumenterer at de avgjørende øyeblikkene til den virkelige menneskelige historie kommer ikke til oss med en ugjenkallelig kraft fordi de blir resorbert i nettet av etterfølgende hendelser og blir fremmedgjort av samfunnets kollektive eksistens som helhet (Jameson, 2007, p. 255). Vår nåtid er altså utilgjengelig for oss på grunn av dets enorme størrelse og omfang. Den største karakteristikken til sf er for Jameson at den omgjør vår nåtid

til fortiden til en fremtid som kommer. Dette gjør, ifølge han, at når man forlater den imaginære fremtiden så kommer man tilbake til fortiden til den imaginære fremtiden, slik den ble kollektivt husket – vår nåtid transformert, om man vil – noe som for han gjorde den tilgjengelig for oss (Jameson, 2007). Det ligger da et potensiale i sf-teksten til å skulle kunne fokusere på mulige konsekvenser enkelte ting i vår nåtid vil potensielt kunne ha, uten å skulle forsøke å forutsi hva konsekvensene kommer til å bli, men hva noen av muligheten potensielt *kan* være. Det gir også en mulighet til å fokusere på et utdrag av vår nåtid, uten å skulle forsøke å si hva det har å si for fremtiden, men rett og slett fokusere på det. Det kan åpne øynene for hva som potensielt skjer rundt oss. Det er dog ikke snakk om noen ren ekstrapolasjon eller forsøk på å skulle forutsi framtiden. For Suvin tar sf for seg «det som ikke er» og «det som kan bli, og som en dag blir» (Suvin, 1979).

### **2.3.1.1. Ekstrapolasjon, allegori og verdensreduksjon**

For de uinnvidde lesere, lesere som ikke er kjent med sf, så kan sjangeren virke som en sjanger som har som mål å skulle forutsi og spå fremtiden. Dette er dog ikke den forståelsen og definisjonen de fleste sf-forfattere og teoretikere har av sjangeren. Tungvektene innenfor sf, slik som Suvin og Le Guin, understreker at det er ikke snakk om en preskriptiv sjanger som forsøker å skulle forutsi fremtiden, men en sjanger som er deskriptiv, den beskriver vår samtid. «The purpose of a thought-experiment [...] is not to predict the future [...] but to describe reality, the present world» (Ursula K. Le Guin, 2017, p. xiv). Om det skulle vise seg at disse tankeeksperimentene, som er sf-tekster, skulle få «rett», så er det ved en tilfeldighet, og de burde ikke få anerkjennelse for det som er tilfeldigheter. Ei bør de heller ikke få kritikk når de «tar feil» (Suvin, 2016, p. 42).

Den generelle forståelsen av sf har tidligere at sjangeren var en nøkkel til å skulle forberede samfunnet på den teknologiske framtiden som kommer. Den skulle forberede oss på at endring kommer, vise oss hva vi har i vente og isolere oss slik at vi er klare for denne endringen. For Jameson er dette en oppfattelse av sf som er antikvert. Etter hans mening skal sf fremmedgjøre og restrukturere vår opplevelse av vår egen nåtid, på en slik måte som er annerledes annen type fremmedgjøring (Jameson, 2007, p. 286). For han er det som sagt en måte å få adgang til vår egen samtid.

Slik, Csicsery-Ronay Jr. argumenterer i sitt verk så forventer sf-lesere en *illusjon* av profeti. Denne illusjonen er en del av sjangerens forbindelse til realistisk troverdighet (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 76). Ekstrapolasjon var også en konvensjon i tidlig sf, men i dag så oppleves sf-tekster basert på ren ekstrapolasjon som flate (Suvin, 2016, p. 93). For Suvin er den analoge



modellen til sf nå basert på allegori, ikke ekstrapolasjon. Figurene innen sf må ikke være antropomorfisk, og lokalisasjonene må heller ikke være geomorfisk. Utgangspunktet for den fiktive verdenen kan være ganske så fantastisk, så lenge de er logisk, filosofisk og gjensidig konsekvent (Suvin, 2016, p. 42). Når man leser sf av betydning så skal man lese det som en allegori, et sted mellom et vagt symbol og en nøyaktig rettet lignelse, mens ekstrapolerende sf er kun en illusjon av teknokratisk ideologi, på en futurologisk måte (Ibid., p. 93).

For Jameson er det dog snakk om en tredje mulighet som hovedteknikk for science fiction – *world reduction*, eller *verdensreduksjon* (Jameson, 2007, pp. 270-271). Han beskriver denne teknikken som en form for kirurgisk eksisjon av empirisk virkelighet, en prosess hvor det store omfanget av hva som finnes/eksisterer, det vi kaller «virkelighet», blir uttynnet og luket gjennom radikal abstraksjon og simplifikasjon. Det er en systematisk ekskludering av elementer fra den empiriske virkeligheten inn i den imaginære. Han påpeker selv at det er lett å skulle sammenligne denne teknikken med ekstrapolasjon, men han mener at denne ekskluderingen skiller hans teknikk, verdensreduksjon, fra ren ekstrapolasjon (Ibid.).

Felles for disse tre teknikkene er deres utgangspunkt, forfatterens empiriske virkelighet. Det skapes en alternativ virkelighet, en virkelighet som ikke legges over den empiriske virkeligheten. «[...]SF does not posit another superordinated and ‘more real’ reality but an alternative on the same ontological level as the author’s empirical reality[...]» (Suvin, 2016, p. 88). Denne alternative virkeligheten kan for Suvin kun forstås med utgangspunkt i den empiriske virkeligheten, og dette forholdet mellom imaginær virkelighet og empirisk virkelighet fordrer fremmedgjøringen. Han ser som sagt på dette som en analog modell, men det er ikke snakk om en allegori med et én-til-én-forhold mellom sine og den virkelige verdens elementer. Dette forholdet mellom de to virkelighetene skaper en svingning:

*[...]its specific modality of existence is a feedback oscillation that moves now from the author’s and implied reader’s norm of reality to the narratively actualized novum in order to understand the plot-events, and now back from the perspective gained. (Suvin, 2016, p. 88)*

Denne svingningen er det Suvin tenker på når han snakker om *fremmedgjøring*. Det er det allegoriske forholdet mellom de to virkelighetene som skaper denne effekten. I det ene øyeblikket er leserens fokus i den empiriske virkeligheten, så i den imaginære virkeligheten, før de i neste øyeblikk er tilbake i den empiriske, for å slik se sin egen virkelighet med et nytt perspektiv (Ibid., p. 88). Uten det allegoriske så står man igjen med en svingning mellom to smaker, historiens og leserens, og en sensasjonalisme, et opium til folket (Ibid., p. 92). Han argumenterer dog at sf kan også være såpass narrativt autonomt og uten subjekt at det kan

utforskes for sine egenskaper og de mellommenneskelige forholdene som den impliserer. (Uavhengig av hvilke karakterer det er snakk om. Fram til vitenskapen gir rom til at vi kan se for oss andre forhold, for eksempel oss og A.I., så er forholdene mellommenneskelige).

For Jameson må alltid en forfatters «oppfinnelse» komme fra ekstrapolasjon eller allegori.<sup>11</sup> Det vil si at de kulturelle trekkene som blir presentert i en sf-tekst blir presentert som tegn, tegn for vår samtids kulturelle trekk. Han påpeker dette som en litterær svakhet, men det frembringer, som han sier, en *annen type fremmedgjøring*. Også han viser til den samme effekten som Suvin adresserer: «So this ultimate inability of the writer to create a genuinely alternate universe only returns us the more surely to this one» (Jameson, 2007, p. 256).

Det finnes da tre måter for en forfatter å skulle tilnærme seg forholdet mellom den imaginære virkeligheten og den empiriske virkeligheten, hvorav den ene på sitt mest ekstreme ikke leder til fremmedgjøring.

Suvin, Jameson og Le Guin påpeker alle at sf ikke er en profeterende sjanger, men dette vil ikke gjelde for hele sjangeren. Det vil være forfatterne som tar for seg å skulle skrive en fortelling hvor hens mål er nettopp det å skulle tenke seg ut hvordan framtiden kommer til å bli, men da har forfatteren begrenset seg til å vandre i blinde og tippe. Sf vil nok i enkelte tilfeller være futurologisk forutsigende, men det vil være som en sekundær funksjon, ifølge Suvin.

*To expect more from SF than a stimulus for independent thinking, more than a system of stylized narrative devices understandable only in their mutual relationships within a fictional whole and not as isolated realities, leads insensibly to the demand for scientific accuracy in the extrapolated realia (2016, pp. 41-42)*

### 2.3.2 Novum

*SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional «novum» (novelty, innovation) validated by cognitive logic (Suvin, 2016)*

Få ting har fått så stor innvirkning på sf-teori enn novum som definerende trope, etablert av Darko Suvin. Men hva legger han inn i sitatet over. Her følger et forsøk på å skulle utbrodere dette.

---

<sup>11</sup> Jamesons essay *Generic Discontinuities in SF: Brian Aldiss' Starship* ble utgitt i 1975, 7 år før hans essay hvor han introduserer konseptet verdensreduksjon.

For Suvin befinner all litteratur seg på en skala fra den idéelle ekstreman der man har en eksakt kopi av forfatterens empiriske virkelighet, til en særskilt interesse av en annerledes nyhet, et novum (Suvin, 2016, pp. 16-17). Dette gjør det da helt naturlig at Suvin skal være av den mening at han ikke ser noen essensiell definisjon av sf som ikke skulle henge på kategorien av novumet. For han er det det fiksjonelle novumet og dets dominans eller hegemoni i et narrativ som gjør at sf skiller seg ut som sjanger. Novum er den sentrale imaginære nyheten i en sf-tekst, og det er kilden til den viktigste distinksjonen mellom historiens verden og leserens verden. Det er gjerne radikale nye oppfinnelser, oppdagelser eller sosiale relasjoner som ellers kjente fiksjonelle elementer reorganiseres rundt på en sammenhengende og historisk plausibel måte (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 47).

Hva novumet faktisk er og hva som ligger i det kan variere. Det kan handle om en liten ny oppfinnelse, eller en setting, agent eller et forhold som i utgangspunktet er nytt og ukjent i forfatterens miljø, og alt derimellom. (Suvin, 2016, p. 80) Åsfrid Svensens forklarer novum godt i sitt verk *Orden og kaos: virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*:

[...] [E]t fenomen som er radikalt nytt og annerledes i forhold til forfatterens samtidsvirkelighet, og som trekker vidtgående konsekvenser etter seg. Dette fenomenet er ikke mulig på forfatterens tid, men teksten sannsynliggjør at det kan realiseres i framtida, eller i en annen verden som likner vår (Svensen, 1991)

Novumet skaper en spenning mellom leser, som representerer stereotyper av menneskeheten, og det *andre*, som introduseres av novumet (Suvin, 2016, p. 80).

Utgangspunktet for Suvins novum kommer fra Ernst Blochs begrep *Novum*<sup>12</sup>. Suvin har dog modifisert Blochs begrep. Det som skiller novumet fra andre *Novum* er at det er totaliserende i den forstand at det innebærer en endring av hele den imaginære virkeligheten i et verk, om ikke dét så i det minste de kritisk viktige aspektene. (Suvin, 2016, p. 80) Det er ifølge Suvin styrende, den avgjør hele den narrative logikken. (Ibid., pp. 86-87)

For Bloch var *Novumet* et øyeblikk av nyhet i levd historie som skulle vekke den offentlige bevisstheten fra å tro at historien var noe bestemt og tomt. *Novumet* skulle oppfordre til endring, presse dem mot det enda ikke realiserte. Ifølge Bloch har historien for menneskene vært en evig kamp for fellesskap og forløsning mot de griske, undertrykkende og materielle kreftene. For Bloch fikk dette uttrykk i fenomenet *utopi*, og utopi i kunst og handling, som

---

<sup>12</sup> I teksten skiller jeg mellom de to begrepene ved å kursivere og bruke stor forbokstav for Blochs begrep: (*Novum*)

kontinuerlig vekker håpefulle bevisstheter. Disse oppvåkningene manifesterer seg da som *Novum*. Disse *Novumene* lar seg ikke skarpt definere, men de er knyttet til historien, samtidig som de er situasjonelle. Det nye vil derfor ikke være radikalt nytt da det står i forhold til historien i sin helhet. (Csicsery-Ronay Jr, 2008, pp. 47-49)

En annen ting som skiller Suvins novum fra Blochs *Novum* er at det ikke er snakk om en direkte historisk tilknytning, men at novumet står utenfor historien, og er begrenset til teksten. Med tanke på novumets forhold til historien så sier han at forfatterens miljø alltid er identifiserbar fra tekstens historiske semantikk, alltid bundet til en bestemt tid, sted og sosiolingvistisk norm, slik at det som hadde vært en utopisk eller teknologisk sf i en gitt epoke er ikke nødvendigvis det i en annen, med mindre man leser det som et produkt av tidlig historie: med andre ord, novumet kan hjelpe oss å forstå hvordan sf er en *historisk* sjanger. Noe som skulle tilsi at en viss tilknytning vil novumet ha til historien. Det vil da ikke være snakk om at det er en direkte tilknytning til historien, men en indirekte i den forstand at den vil naturligvis bli formet av sin samtid (Suvin, 2016, pp. 80-81).

For Suvin er det selvfølgelig en teoretisk mulighet at det skal finnes sf-tekster som er tuftet på novum som ikke før har blitt tenkt opp eller som ikke har utgangspunkt i/tilknytning til forfatterens empiriske virkelighet, men han personlig har et problem med å skulle se for seg en tanke som ikke er tenkt før. (Suvin, 2016, p. 82) Så da viser det seg at her har Suvins novum en tilknytning til historien som sådan, men den er ikke styrt av historiens begrensninger på samme nivå som Blochs *Novum*. Suvins novum leker seg med potensialet som ligger i historien, i vår nåtid.<sup>13</sup>

Selv om Suvin modererer Blochs begrep så er han enig i Blochs tanker om hva novum/*Novum* bør være. For Suvin er det viktig at det tar del i det som Bloch kaller «front-lines of historical process». Gjør ikke et novum dette kan det ikke kalles et ekte novum. Det som menes med denne frontlinjen til historisk prosess er det å skulle tilstrebe en tilkjennegjøring av mennesker og deres sosiale liv. (Suvin, 2016, p. 99) Csicsery-Ronay Jr. beskriver det som at dets hovedmål er å avdekke samtidens ideologiske myter for kritisk vurdering. Standarden for å avgjøre hvorvidt en tekst er «autentisk» SF og verdig en litterær betraktning ligger for han i dets makt til å skulle avmystifisere. En optimal sf-tekst leder leseren til å lage en fasettert metafor, som setter den mulige verdenen (den fiksjonelle) og den empiriske

---

<sup>13</sup> Denne lekningen med potensialet som ligger i nåtiden kan nok også være misledende med tanke på oppfatningen av sf som en profeterende sjanger.

verden i sammenheng og skaper en tredje verden – en verden med kritisk frihet. (Csicsery-Ronay Jr, 2008, pp. 50-52)

Csicsery-Ronay Jr. beskriver det som en *megatrop*, i den forstand at den, som Suvinsier, er totaliserende i det narrative den figurerer i. Det er nøkkelen til å skulle forstå teksten da all betydning eller mening derivert fra narrative kommer fra novumet. (Csicsery-Ronay Jr, 2008, pp. 47-49) For Csicsery-Ronay Jr. forholder da Blochs *Novum* seg til historien, mens Suvins novum forholder seg til tekstens rammer. Samtidig står ikke Suvins novum utenfor historien i så måte. Novumet må allikevel være organisert på en sammenhengende og historisk plausibel måte, noe som «kan realiseres i fremtida».

### 2.3.3 Neosemer, og troper

Jeg har tidligere skrevet om hvordan tidlige forfattere som fikk sine historier på trykk i «pulp»-magasinene lånte av hverandre og at karakterer kunne figurere i andres tekster. Jeg har også påstått at sjangeren er en selvkritisk og selvreflekterende. For Csicsery-Ronay Jr. kan denne iveren etter å være selvkritisk og reflekterende minne om engasjement til en politisk bevegelse (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 1). Og mer enn i noen annen sjanger så forventer forfattere at man skal ha kjennskap til andre motiver, verk og forestillinger innen sjangeren. Det var et samspill mellom tekstene som ble utgitt og en etablert idé i én tekst ble sett igjen i en annen. Tekstene var i høy grad intertekstuelle. Alle sf-tekster forstås å skulle være en del av sjangerens store megatekst (Ibid., p. 84). Videre ønsker jeg å gå nærmere inn på disse mindre definerende i så måte, sett i forhold til kognitiv fremmedgjøring og novum.

At å lese signifikant-sf er en aktiv prosess håper jeg nå at jeg har klart å etablere. Av teoretikerne jeg har dratt i har Samuel R. Delany et spesielt fokus på den språklige tolkningsprosessen, eller korrigeringsprosessen som han kaller det. «A sixty-thousand word novel is one picture corrected fifty-nine thousand, nine hundred and ninety-nine times» (Delany, 2017, p. 107). For Delany ligger det som sagt mye potensiale mellom ordene som er tilgjengelig for en leser som vet hva en skal forvente av en sf-tekst, men for en leser som er inngående kjent med megateksten til sf så kan potensialet være enda større. «Whatever the inspiration or vision, [...] the only way a writer can present it is by what he can make happen in the reader's mind between words and associated images.» (Delany, 2017, p. 114)

I dag er tropene romvesen, tidsreiser, strålepistoler og ormehull velkjente, men slik var det ikke i tidlig sf-historie. Sjangeren var da avhengig av såkalte «info-dumps» for å skulle innlemme leseren i den fiksjonelle verden. Etter hvert som sjangeren vokste og utviklet seg

narrativt har også megateksten vokst som gjør at man kan bruke byggeklossene fra tidligere tekster til å bygge ny eksperimenter.

Samtidig som at tropene har blitt populært kjent har også begrepene blitt kjente, men som nye idéer trenger man nye ord for å skulle forklare den nye tingen. Csicsery-Ronay Jr. kaller denne nydannelsen av ord for fiksjonell neologi. Han beskriver det til å være en dialektisk trope som impliserer en oppfattelse (estetisk og kognitiv) av forskjellene mellom det historisk kjente og det fiksjonelle designet og sosiale forholdene. Han mener at nye ord har en paradoksal funksjon: om det finnes et ord for det så må det jo allerede finnes. Samtidig er det ingen tvil om at det er fiksjon fordi framtiden eksisterer ikke enda (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 13). Nå er ikke neologi et særskilt sf-fenomen. For ikke mange år siden ble «askefast» et nytt begrep, som kom av en faktisk hendelse i den empiriske verden. Det som skiller fiksjonell neologi er tingen er ikke. For Csicsry-Ronay Jr. er det nettopp i dannelsen av disse nyordene at fremmedgjøringen ligger. Han beskriver dem som knuter av fremmedgjøring som drar trådene av imaginære referanser sammen med de av kjent språk (Ibid., p.19).

Han skiller nyordene i 2 grupper (Ibid., p. 19):

1. **Neosemer:** semantiske skifter.
2. **Neologism:** nyskapelse.

Forskjellen på disse to gruppene er at neosemer er som sagt semantiske skifter, altså gjenkjennbare ord eller setninger som har fått ny mening. Neologismer på den andre hånd er helt ny-ord, altså ord som ikke har noen empiris forhistorie. Neologismer er da avhengig av sin fiksjonelle forhistorie for å gi mening. Fordeler med neosemer, ifølge Csicsery-Ronay Jr. er at det er lettere å skulle akkomodere et novum da neologier kan skape ikke tiltenkt betydning. Det skaper en distanse hos leseren. I dag kan man faktisk finne ord i dagligtalen som begynte som neologismer innen sf. Til eksempel er Soylent Green nå faktisk et produkt man får kjøpt. (Ibid., pp. 22-23) En ting å huske på når man leser sf er: «Language is not trustworthy in sf: metaphor becomes literal» (James & Mendlesohn, 2003)

### 3. Romanenes samtid - en kort introduksjon

De tre romanene som er tema for denne masteren er skrevet innenfor 2 år av hverandre: *The Einstein Intersection* (1967) av Samuel R. Delany, *Slaughterhouse Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death* (1969) av Kurt Vonnegut, og *The Left Hand of Darkness* (1969) av Ursula K. Le Guin. Tre romaner skrevet i samme historiske periode, samme samtid, men ut fra tre perspektiver og derfor tre tilnærminger til perioden. Grunnen til at jeg har valgt disse tre romanene er for å skulle gjøre et forsøk på å vise hvor forskjellig sf-romaner kan være, om romanene kan klassifiseres som sf.

Romanene er alle skrevet på 1960-tallet, og alle tre forfatterne er amerikanske. USA på 60-tallet var en tid med forandringer, ungdomsopprør, fattigdom, ulikheter, vitenskapelig fremgang og kamp for sivile rettigheter. Den kalde krigen regjerte fortsatt og trusselen om en radioaktiv dommedag var overhengende. Den offentlige oppfatningen var av en verden som var på kanten av umiddelbar destruksjon, og daglig undertrykket man redselen for atomdommedag fra oven. Man opplevde å stå på kanten til en atomkrig med missilkrisen på Kuba. Teknologi som tidligere hadde vært nyvinninger innenfor sf var nå en del av virkeligheten – fjernsynet var en virkelighet. Samtidig gav det en ny tilnærming til samtiden. Fjernsynet brakte samfunnet inn i folkenes hus. Man så drapet på John F. Kennedy, og man så Neil Armstrong ta menneskehetens første steg på månen. (James & Mendlesohn, 2003, p. 48)

60-tallet ble en tid for befrielse av 50-tallets undertrykkelse og tilbakeholdenhet. Man avledet potensiell politisk harme med egoistiske nytelser. De var besatt av stil og tenåringer og ungdommene strakte seg etter enkel frekk glede i populærmusikk og annen underholdningsmedia, til den eldre generasjons bekymring, men senere strakte de seg etter kompleksitet og engasjement. Det var en tid hvor man eksperimenterte med å åpne sinnet med dop og ved tankeeksperimenter hvor individet var i fokus og man gjorde opprør mot det etablerte. (Ibid., p.48)

Vietnamkrigen utløste en moralsk krise. Det var en krig mot kommunisme, i et annet land, for et annet land. Krigen ledet til at statlige støtteprogrammer som var ment til å skulle jobbe mot fattigdom og ulikhet i samfunnet hjemme ikke fikk støtte. Frustrasjonene rundt denne krigen vokste, og det ble en traumatisk opplevelse for det amerikanske folket. Den yngre generasjonen gjorde opprør eller rømte landet. Det var den første krigen hvor bilder fra krigen ble sendt til folkets stuer, og man fikk se direkte fra krigens grusomheter. Det var en krig hvor

mange stilte spørsmål ved hvorfor USA involvert, og ikke minst den yngre garde som opplevde det slik at den eldre garde hadde tatt en beslutning som gikk utover de yngre, men ikke de eldre.

Det var en tid hvor marginaliserte grupper stod opp for sine rettigheter. Det ble bedre rettigheter for mørkhudede, selv om rasismen og fordommene ikke helt forsvant . Black Panther ble opprettet, for å jobbe for bedre boforhold og utdanningstilbudet. De hadde en mer militant holdning enn tidligere. Kvinner stod opp for sine rettigheter og en ny bølge med feminisme vokste fram. Man fikk gjennomslag for lik rett til lik lønn for likt arbeid med Equal Pay Act, men med den sakte progresjonen av endring tok også feministene en mer militant tilnærming (Staff, 2010a).



## 4. **Slaughterhouse-Five:**

### ***Or the Children's Crusade, a Duty-Dance with Death (1969)***

#### 4.1 **Fabula**

*Videre følger en fremstilling av hendelsene i romanen slik de ville fremstått hadde de blitt presentert i romanen i kronologisk rekkefølge. Romanen er anakronistisk<sup>14</sup> med hyppig bruk av eksterne og interne analepser<sup>15</sup> og prolepser<sup>16</sup>, hvor vi følger Billys «spastiske reise i tiden»<sup>17</sup>*

Forteller introduserer seg som forfatter av verket, og veien til ferdig roman. Han forteller historien om Billy Pilgrim, som er kommet løs av tiden. Billy er født i 1922 i Illium. Etter sitt første semester ved optikerskolen blir han innkalt til militærtjeneste, og reiser for å kjempe i andre verdenskrig. Billy lever en usikker tilværelse fordi han kan aldri være helt sikker på hvilken del av livet han skal leve i i neste øyeblikk.

Under andre verdenskrig er han assistent til militærprest og blir kjapt tatt til fange av tyskere og er krigsfange resten av krigen. Han blir utstyrt med en ball av en pelskåpe og satt på et tog sammen med andre amerikanske krigsfanger. De ankommer en leir med høytstående, britiske krigsfanger som, ved en feil, har fått 10 ganger så mye proviant enn de egentlig skulle hatt. Han opplever et lite sammenbrudd og han reiser i tid. Etter et ordentlig måltid, det første på en god stund, underholdning, betydelige mengder defekasjon, uenigheter og noen netter i et fløyelsrede laget av et scenetepp, blir de sendt videre til Dresden.

Fangene blir tatt i mot av sine fangevoktere - provisoriske soldater, nylig innlemmet i militæret. Krigsfangene er som et karneval, hvor Billy, med sine sølvsko, toga og pelsmuffe, leder an. I Dresden blir de tildelt en ny adresse, Slakterhus nr. 5. De blir satt i jobb på en maltfabrikk, hvor de forsyner seg av den næringsrike malten, ment for gravide kvinner.

Dresden er en by hvor flyalarmen går stadig, men som regel flyr flyene videre for å bombe andre byer, men en dag faller bombene i Dresden. Fangene og fangevokterne søker tilflukt i kjelleren til slaktehuset. Dresden brenner. Etter bombingene er byen blitt forvandlet til månen. De finner et vertshus ved Dresden som holder åpent, hvor de rundt 100 fangene får mat og ly i stallen. De blir forlatt av tyskerne når de får beskjed om at russerne kommer. Fram til

---

<sup>14</sup> Av anakroni: tidsmessig brudd i plot. (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, p. 8)

<sup>15</sup> Tilbake til et tidligere punkt i historien: eksterne: utenfor og foran tiden i hovedfortellingen; intern: innenfor, men foran (Lothe et al., 2007, p. 8).

<sup>16</sup> Foregripelse av en senere handling, som for eksempel Billys død. (Lothe et al., 2007, p. 179)

<sup>17</sup> Jeg har tatt det valget fordi å skulle presentere hendelsene i den rekkefølgen de blir presentert i romanen gav et rotete resymé.

russerne kommer går Billy og noen av de andre krigsfangene rundt og plukker opp ”suvenirer” fra krigen.

Når russerne kommer blir de satt i arbeid igjen. De graver hull i månen, i håp om å finne overlevende. Etter at en fange dør av å brette seg fra lukten av likene slutter de å grave og bruker heller flammekastere. Fangene blir hver natt låst inne i en kjeller, frem til de en dag finner dørene ulåste. Krigen er over.

Billy reiser hjem og fortsetter sitt studie i Ilium. Han frir til Valencia og opplever et lite sammenbrudd, igjen. Mens han kommer seg til hektene på et sykehus for veteraner blir han kjent med sin sengenabo, Eliot Rosewater, en samler av romaner fra Kilgore Trout, science fiction-romaner. Billy blir også en fan av Trouts verker.

Billy kommer til hektene og fortsetter livet sitt sammen med Valencia. Han får to barn, en datter og en sønn. Han lever et godt A4-liv. Han kommer over Kilgore Trout en dag han er ute. Billy tar kontakt, og Trout er overrasket over at han har lest bøkene hans. Billy inviterer Trout til å delta på feiringen av hans 18. Bryllupsdag, hvor Billy opplever et flash-back fra hans opplevelser i Dresden.

På kvelden av hans datters bryllup blir han bortført av romvesener – Tralfamadorere. De tar han med til sin planet og setter han i en utstilling. Han får selskap etter 6 måneder, og de holdes hos dem i flere år. Tralfamadorerne opplever tiden annerledes enn mennesker, og Billy lærer om deres måte å oppleve tiden – alt på en gang. Billy sendes tilbake til da han ble tatt for å fortsette livet.

Noen år senere sitter han på et fly for å delta på en konferanse sammen med andre optikere. Flyet kræsjer på veien, og Billy og piloten er de eneste som overlever ulykken. Pilgrim blir fraktet ned fjellet og havner på sykehuset med alvorlig hjerneskade. Valencia hører om ulykken og kaster seg i bilen på vei til Billy. Hun er i en bilulykke på veien, men kjører videre med skadet bil. Valencia rekker akkurat å ankomme sykehuset, før hun dør av karbondioksidforgiftning. Billy ligger i koma, og lærer ikke om hans kones bortgang før en stund etterpå. Dette var selvfølgelig ikke noen nyhet for Billy, han har opplevd dette før.

På sykehuset deler Billy rom med en eldre mann, Bertram Copeland Rumford, en Harvard-professor. Han er forfatter av blant annet et historisk verk i flere volum som omhandler andre verdenskrig. Han ergres over at han ikke har utfyllende informasjon om bombingen av Dresden, til tross for at det var, i hans ord, en stor suksess. Etter Rumford kommer over sitt inntrykk av at Billy var en ikke-person forteller Billy om hans opplevelser. De snakker om hvordan bombingen var nødt til å bli gjort, for å vinne krigen.

Han blir hentet hjem av sin datter. Hun har ordnet med en sykepleier, og etter legens ordre skal han holde seg hjemme og i sengen. Når datteren drar forlater han huset og drar til New York. Han håper på å skulle komme seg på et TV-show for å fortelle om hans opplevelser med Tralfamadorerne. Han sniker seg inn i et radio-show hvor de skal diskutere romanen og hvorvidt den er død. Når Billy kommer til orde forteller han om sin tid med Trafalmadorerne. Han blir vist ut i reklamepausen. Hans datter hører at Billy er i New York og henter han hjem.

Etter hans radioopptreden skriver Billy et brev til lokalavisen. Datteren hans er frustrert og vet ikke hva hun skal gjøre med sin far. Billy vet at han kommer til å reise rundt for å fortelle sin historie. Under en av hans offentlige taler blir han skutt og dør.<sup>18</sup> Han hopper så i tid til et annet øyeblikk i livet sitt.

## 4.2 Presentasjon av forfatter, roman og analyse

Kurt Vonnegut<sup>19</sup> (1922-2007), en fjerdegenerasjons tysk-amerikaner, vervet seg til militæret i 1943. ("A Brief Bio,") Han tjente i militæret under andre verdenskrig, og ble tatt til fange av tyskerne under Ardenneroffensiven og ble holdt i Dresden under bombingene av byen. (Vonnegut, 1991) Han kom hjem fra krigen med en tanke om å skulle skrive om hans opplevelser, men fortellingen lot seg ikke skrives. Etter krigen jobbet han som journalist og skribent, før han i 1952 utgav sin første roman *Player Piano*, men det er hans roman *Slaughterhouse-Five: Or the Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*<sup>20</sup> (1969) som ble hans store kritiske gjennomslag og som nå fortsatt blir anerkjent som et viktig bidrag i den amerikanske litteraturen. (Rigney, 2009, p. 7)

Det tok Vonnegut 24 år å skrive en roman med utgangspunkt i det han opplevde i løpet av krigen, men for noen teoretikere kan det ses på som et mirakel i seg selv at den i det hele tatt kunne bli skrevet. (Bloom, 2009, p. 2) Når den satiriske anti-krigsromanen først ble publisert fikk den gode kritikker og ble en populær roman. Med romanen gikk Vonnegut fra å være en sf-forfatter til å være et «litterært ikon»<sup>21</sup>. Romanen ble raskt oversatt til flere språk og opplevde suksess i mange land. Den ble til og med filmatisert i 1972. (Rigney, 2009, pp. 7-8) Romanen

---

<sup>18</sup> So it goes

<sup>19</sup> Født i Indianapolis.

<sup>20</sup> Heretter omtalt som *Slaughterhouse-Five*.

<sup>21</sup> I sitt forfatterskap etablerte han en kjent satirisk, mørk stil med bruk av elementer fra sf. (Biography.com, 2017) Vonnegut holdt seg ikke kun til fiksjon og på slutten av sin karriere fokuserte han på sakprosa. Han døde i New York i april 2007.

holder fortsatt sin relevans og er fortsatt å finne på pensumlister. I USA settes det opp som et teaterstykke i dag, og den ble senest forsøkt bannlyst i USA i 2007. (Rigney, 2009, pp. 8-9)

Når romanen så dagens lys endret den den offentlige oppfatningen av bombingene av Dresden. Den har i ettertid blitt kritisert for å ikke være historisk korrekt, og ikke minst for å være skyldig i å videreføre usannheter, men den var ikke ment å skulle være en historisk roman. (Rigney, 2009, p. 12) For å skulle kunne få et mer fullendt bilde enn det han fikk som øyenvitne har Vonnegut naturlig nok tydd til historiske kilder. I romanen baserer Vonnegut seg på et dødsantall som han har hentet fra *The Destruction of Dresden* (1963)<sup>22</sup>, av David Irving, og det er dette mye av kritikken fra historikere er begrunnet i. For historikere var ikke Irvings bok en særskilt god historisk kilde, men for en utenfor feltet virket det til å da være et godt valg. I ettertid har Irving blitt diskreditert som historiker. (Rigney, 2009, pp. 10-11)

Med utgangspunkt i Irvings verk hevder romanen at det var 135 000 mennesker som mistet livet under bombingene av Dresden, men disse tallene er basert på propagandamaskinen til nazistene, dog Irving riktignok halverte tallene deres. Men selv om Irving nedjusterte tallene fra propagandaen så er tallene i dag blitt nedjustert og antas til å være på rundt 25 000-40 000, et betydelig lavere tall. (Rigney, 2009, pp. 10-11) Når romanen først ble utgitt tilsa disse tallene at bombingene av Dresden var på nivå med bombingene av Hiroshima og Nagasaki. Det var altså ikke med vilje at Vonnegut var med på å skulle spre usannheter<sup>23</sup>, men heller en mislagt tiltro. Romanens tyngde lå og ligger dog ikke i et forsøk på å skulle historisk korrekt beskrive en hendelse.

Romanen er en anti-krigsroman, som ble utgitt når USA var inne i en annen krig, Vietnamkrigen, kan være med på å forklare dens suksess. «So it goes», en frase som gjentas ofte i verket, ble et slagord for motstandere av denne krigen. Motstanden toppet seg etter Tet-offensiven og flere og flere unge gjorde opprør mot USAs innblanding i krigen. Det var en dyr krig, som fikk konsekvenser for det amerikanske storsamfunnet. Hver måned ble det rekruttert 40 000 unge menn, og blant andre bokseren Muhammad Ali nektet å bli rekruttert. På slutten av tiåret ble også veteraner av Vietnamkrigen med på demonstrasjoner, i sine rullestoler og på sine krykker. (Staff, 2010b) Selv om romanen ikke kan unngå å gå inn på emnet Vietnamkrigen så er det ikke her snakk om roman som tar for seg den, det er en roman om andre verdenskrig, som generelt er mot krigens grufullheter.

---

<sup>22</sup> Det er også denne boken som brukes når det siteres fra boken skrevet av Air Marshal Sir Robert Saundby.

<sup>23</sup> Disse tallene henger fortsatt igjen i noen fora, blant annet

En av utfordringene Vonnegut hadde med å skulle skrive denne «lousy little book», som han kaller den, var at han opplevde problemer med å skulle skrive innenfor mer normative litterære former, det han kaller tradisjonelle fiksjonelle sjangre. En slik utenkelig grusomhet lar seg ikke fortelle i et enkelt narrativ, ifølge Vonnegut. Han mente at det å ta innover seg de mengder med liv tatt ikke lar seg gjøre med empati. Vår fantasi kan ikke forestille seg grusomhetene og setter derfor grenser for forståelsen. Vonnegut var nødt til å skulle se til mindre tradisjonelle virkemidler for å kunne skrive sin fortelling.<sup>24</sup> (Allen, 2009, pp., s.18)

*Returning home after being repatriated as a Prisoner of War (POW), he discovered although he could share interesting stories about the war and the comradeship he experienced, that he failed again and again to find the right words with which to describe the massacre, its aftermath, and its meaning – if any. (Morse, 2009, p. 86)*

Resultatet ble en roman som leker seg med sjanger og form. For noen er det en science fiction-roman, mens andre leser det som en psykologisk roman. Noe det ikke kan såes tvil om er at det er en roman med mye innhold. Jeg skal videre ikke ta for meg et dypdykk i romanen, men jeg skal ta for meg på den komplekse formen til romanen, dets forhold til samtiden, og sjangertilhørighet.

#### **4.3 Analyse av *Slaughterhouse-Five* – Psykologisk- eller sf-roman?**

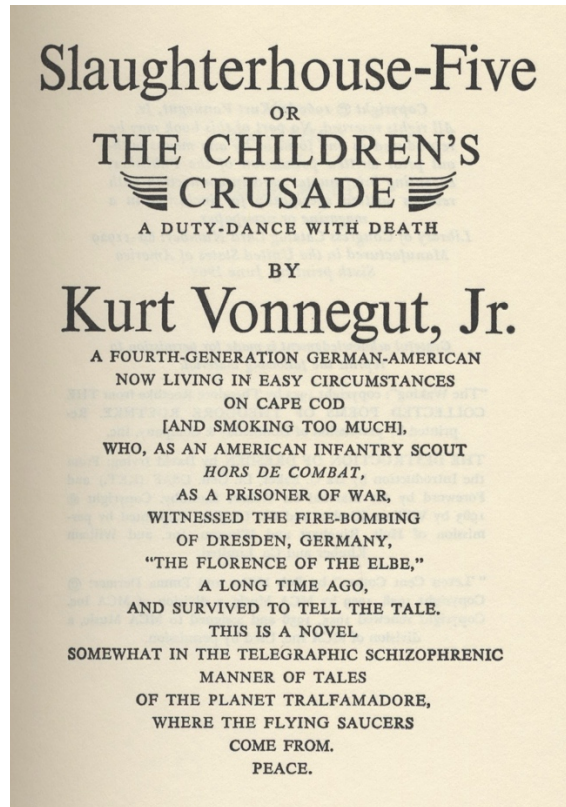
Jeg påstår at romanen har en kompleks form, og har valgt å ikke skulle presentere hendelsene slik de blir presentert i romanen med den anakronistiske oppbyggingen, men som om vi fikk presentert livet til Billy fra A til Å. Det er dog ikke bare med tanke på romanens kronologi at jeg mener at *Slaughterhouse-Five* kan anses å være en kompleks roman.

Allerede i parateksten, på tittelsiden, møter man den spesielle undertonen til verket. Vi møter romanen i kortform: vekten av emnet representert av den lange tittelen, vi møter forfatteren, og indirekte og direkte så møter vi temaet for romanen. Parateksten sier at det er en roman, og at det er en roman om en fremmed planet, hvor de flyvende tallerkenene kommer fra. Samtidig står det i parateksten at Vonnegut, en overlever av bombingene av Dresden, overlevde for å fortelle historien. Til slutt så gir også «A long time ago» en allusjon om begynnelsen på et eventyr. Vi står altså ovenfor det som kan virke som en historisk-roman, men også en science fiction-roman, med en antydning til eventyr. Som Anne Rigney sier i sin artikkel «All this happened, more or less what a novelist made of the bombing of Dresden»: «With characteristic brevity, then, Vonnegut has managed to get lots of generic wires crossed

---

<sup>24</sup> Vonnegut er ikke alene om å måtte ty til sf

and expectations muddled before the reader has even gotten to the first page.» (2009, p. 13) Denne paratekstualiteten er sammen med første kapittel med på å sette stemningen for romanen. En videre lesning av romanen avslører også at det kan se ut som om vi står foran en psykologisk roman i tillegg til de sjangerallusjonene som gjøres i parateksten.



I første kapittel møter vi på en fortellerstemme som begynner med å si at alt dette hendte, mer eller mindre. Fortelleren vi møter i første kapittel kan tilsynelatende Vonnegut selv. Fortelleren begynner med det som later til å være en rapport om hans vanskelige prosess med å skulle skrive romanen. (Freese, 2009, p. 18) Som sagt var Vonnegut også en aktiv soldat under andre verdenskrig, som jo opplevde å bli tatt som krigsfange og se Dresden bli bombet, så det er ikke et stort hopp man gjør når man tenker at den implisitte forfatteren<sup>25</sup> baserer seg på Vonnegut. Videre utdyper fortelleren hans tilnærming til hans tid etter krigen og til det å skulle skrive denne romanen. Det var en roman som han trodde skulle være så enkel å skrive, men som viste seg å skulle ta tiår.

Første kapittel blir en forberedelse på leseren for hva som kommer videre i romanen og danner en form for rammefortelling rund Billy Pilgrims historie. Jeg sier en form for rammefortelling da romanens siste kapittel er ikke en rett fram diegetisk eller ekstradiegetisk affære, og man derfor ikke kan si at Jeg-fortellingen til fortelleren rammer inn historien om

---

<sup>25</sup> Det bildet en leser kan danne seg av forfatter (Lothe et al., 2007, p. 96)

Billy Pilgrim. I begynnelsen av siste kapittel returnerer vi til jeg-fortelleren, Vonnegut, men de var der «sammen». «Now Billy and the rest were being marched into the ruins by their guards. I was there. O'Hare was there.» (Vonnegut, 1991, p. 212) De opplevde *likminene* sammen. De så begge Edgar Derby, bli arrestert og skutt. Billys historie begynner med «Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time» og den slutter med «Poo-tee-weet?», og der slutter også Vonneguts forløselse, hans ønske om å skulle skrive denne romanen. Det skjer en glidende overgang fra et jeg-fokus fra fortelleren til at vi igjen følger Billy, men vel vitende om at også forteller var der.

Dette siste kapittelet er heller ikke første gangen i romanen at forfatter leker med diegetiske nivå. Fortelleren kommer med ekstradiegetiske kommentarer andre steder i romanen:

*An American near Billy wailed that he had excreted everything but his brains. Moments later he said, «There they go, there they go.» He meant his brains.*

*That was I. That was me. That was the author of this book. (Vonnegut, 1991, p. 125)*

*Somebody behind him in the boxcar said, «Oz». That was I. That was me. The only other city I'd ever seen was Indianapolis, Indiana. (Vonnegut, 1991, p. 148)*

Forfatter putter seg inn i Billy Pilgrims historie og skaper spenning mellom forholdet fiksjon og fakta. Her har vi en historie som er basert på en historiske hendelse og en selvopplevelse av disse historiske hendelsene som et utgangspunkt for en fiksjonell handling, en imaginær virkelighet. Disse bruddene er en stadig påminnelse om forfatteren og hans opplevde virkelighet, at Dresden faktisk ble bombet.

Samtidig lever Billy Pilgrim i en virkelighet hvor han blir bortført av romvesener og tilsynelatende er løs i tiden og lever livet sitt i tilfeldig kronologisk rekkefølge. Dette skaper en fremmedgjøring, en distanse hos leseren. Dette er ikke leserens virkelighet, og leseren må spør seg, kan dette virkelig ha skjedd? Forfatteren lover at «all this happened, more or less», og med sine innskytninger av forteller inn i fortellingen blir leseren rykket ut av den fiksjonelle virkeligheten og påminnet at bombingene av Dresden også skjedde i den empiriske virkeligheten. Billys virkelighetsoppfattelse skaper en desautomatisering hos leseren og presenterer virkeligheten på en ny og annerledes måte.

Et godt eksempel, både med tanke på denne nye måten å presentere en virkelighet på, men også med tanke på romanens anti-krigsholdninger er når Billy venter på å bli bortført av romvesenene. Det er kvelden etter hans datters bryllup og han venter på å bli bortført av

romvesenene, som han vet skjer om en time når vi møter han på kjøkkenet før han setter seg for å se på film fram til han blir bortført. Han faller igjen noe ut av tiden og opplever å se filmene på tv baklengs. Han ser en dokumentar om andre verdenskrig og ser fly få sugd kuler ut av seg, få hull tettet, og ikke minst så ser han pilotene levere inn sine uniformer og bli videregåendelever igjen. (Vonnegut, 1991, p. 75) Disse barna som reiser i krig er også noe som vi blir presentert for i kapittel 1 hvor Mrs. O'Hare gjør det klart at hun ikke syns noe om at Vonnegut skal skrive en roman om krig da hun er redd for det kommer til å være en glorifisering av grusomhetene. Han lover henne at han ikke skal skrive en roman hvor det vil være en rolle til kjekke, voksne skuespillere som Frank Sinatra eller John Wayne.

Dette tilfellet av gjentakelse i romanen er langt i fra det eneste. I første kapittel så blander Vonnegut det som kan virke som tilsynelatende irrelevante biografiske elementer inn i hans rapport om hans vanskelige prosess. Disse elementene møter vi igjen senere i teksten. Noen mindre direkte som i eksempelet over, mens andre mer direkte som i tilfellet med Edgar Derby. Læreren som var soldat med fortelleren og som etter bombingene av Dresden ble skutt for å ha stjålet en tekanne møter vi i første kapittel. Han er en person om fortelleren nevner i første kapittel, hvor han ser for seg ironien til hans dødsfall som et klimaks for romanen som han har planer for. Senere møter vi han i romanen som en karakter, bokstavelig talt: «But old Derby was a character now» (Vonnegut, 1991, p. 164). Vi møter han igjen i siste kapittel, på nest siste side, hvor han blir skutt og drept for tekannen. Denne gjentakelsen skaper en mental tidsreise for leseren som oppfordres til kognisjon og bevissthet til teksten.

Vonnegut benytter seg også av fremmedgjøring, som skaper kognisjon hos leseren. Vi blir presentert med et novum: Romvesener, Tralfamadorere, som ser i fire dimensjoner som bortfører mennesker som så kommer løs fra tiden. Billy forklarer det at ingen har merket at han har vært borte med at de tok han gjennom et tidsanomali og derfor kunne holde han i flere år uten at han hadde vært lengre borte fra jorden enn et mikrosekund. (Vonnegut, 1991, p. 26) Vonneguts valg av navn på disse romvesenene, Tralfamadorere, er en neologisme som skaper en distanse hos leseren. Dette er noe helt nytt og fremmed, noe de som trope også er.

Dette novumet blir problematisert av det faktum at Billy har gjennomgått en traumatisk hodeskade, og det er først etter denne skaden at Billy bestemmer seg for å dele kunnskapen han har fått av Tralfamadorerne. Han bli konfrontert av sin datter: «Why is it you never mentioned any of this before the airplane crash?» Hans svar «I didn't think the time was *ripe*» passer ikke akkurat til en mann som lever livet vel vitende om at alt skjer når det skal skje og alltid har skjedd (Vonnegut, 1991, p. 30). Videre problematiseres novumet av at det er kun Billys virkelighet som direkte affiseres og fortellerstemmen er en tredjepersons forteller som påpeker:



«[he] says», hvor «he» er Billy (Vonnegut, 1991, p. 23). Fortelleren var «til stede» under Billys krigsopplevelser, men resten Billys fortelling er nettopp det, Billys, hvor vi da får presentert Billys forståelse av virkeligheten. For han ble han bortført.

Er *Slaughterhouse-Five* da en sf-roman? Suvin mener at et novum skal være totaliserende, at det skal innebære en endring i hele den imaginære virkeligheten i verket, eller i det minste de viktigste aspektene ved det (Suvin, 2016, p. 80). Billys tidsreise har endret Billys virkelighet, som jo er de viktigste aspektene ved denne romanen. Novumet kan heller ikke si å skulle være i strid med det filosofiske grunnlaget til den vitenskapelige metoden i samtiden. (Suvin, 2016, p. 84) Albert Einstein publiserte *Den generelle relativitetsteorien* i 1916, som endret vår forståelse av tid og rom (Haug, 2015).

Samtidig er kilden til denne virkeligheten en karakter som har hatt flere nervøse sammenbrudd, har gjennomgått elektroterapi-behandling, og har selv erklært seg gal:

*Billy didn't want to marry ugly Valencia. She was one of the symptoms of his disease. He knew he was going crazy when he heard himself proposing marriage to her, when he begged her to take the diamond ring and to be his companion for life (Vonnegut, 1991, p. 107)*

Når han er inneliggende på veteransykehuset etter sitt første sammenbrudd, før han skal gifte seg med Valencia, blir han introdusert til Kilgore Trout sitt forfatterskap av sf-bøker av sin sengenabo, Mr. Rosewater. Begge finner de livet meningsløst, til dels på grunn av hva de har sett mens de har vært soldater i krig. Forteller påpeker her at de forsøker å fornye seg selv/gjenoppfinne seg selv og deres univers, og da var sf til en stor hjelp (Vonnegut, 1991, p. 101). Det kan da tilsynelatende virke som om at det her er snakk om psykologisk roman som tar for seg en psyk manns virkelighet.

Uavhengig av hvorvidt det er en psykologisk roman så kan romanen også si å falle inn under kategorien sf. Romanen benytter seg av sjangertrekk knyttet til sf, slik som fremmedgjøring, bruken av et novum (selv om det her formodentlig blir brukt karakteren til å skape en ny hverdag for seg selv), neosemer og troper hentet fra sf's megatekst. Vonnegut benytter seg av *zap guns*, romvesener, flyvende tallerkener, og tidsreiser i sin roman. I tillegg bidrar den til megateksten med sine Tralfamadorere og deres firedimensjonale syn.

Vonnegut implementerer flere litterære grep i hans søken etter en mening i Dresden-massakren<sup>26</sup>, som han kaller det. I sin artikkel «Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* or, How

---

<sup>26</sup> Poo-tee-weet?

to storify an atrocity» skriver Freese at det er samspillet mellom disse grepene, både realistiske og fantastiske, som er med på å skape et inntrykk av at for å få en forståelse av en så grusom hendelse trenger noe mer enn konvensjonell fortellerkunst kan gi.

Romanen gir en ikke-pragmatisk tilnærming til stoffet. Som Freese påpeker i sin artikkel å er ikke tidsreiser noe som er et ukjent sf-motiv, men når det settes i forhold til en massakre så virker idéen om en tidsreisende som upassende. Allikevel så er det sf-motivene og tropene som tillater denne romanens eksistens. Hadde man fjernet disse elementene så hadde man satt igjen med en helt annen roman, en mer tradisjonell krigsroman. Disse elementene setter romanens tema på spissen. Det er et kaos, lik krig er kaos. Innholdet gjentar seg, slik krig gjentar seg. Det kanskje ikke like interessant å skulle tilegne denne romanen en merkelapp som det er å skulle se hva effekten av virkemidlene gir.

Jeg har tidligere argumentert for at *Slaughterhouse-Five* benytter seg av typiske sjangertrekk for sf. Suvin hevder at den fiksjonelle virkeligheten står i forhold til den empiriske, og selv om romanen er en roman om andre verdenskrig så figurerer også Vietnamkrigen til tider i romanen. Blant annet i en bok av Kilgore Trout i romanen, kalt *The Gutless Wonder*. Novumet i den romanen var en robot med dårlig ånde som ble likt når han ordnet opp i sin medisnske tilstand. Det som derimot var bemerkelsesverdig med romanen i romanen var dets «forutsigelse» av bruken av brennende bensingele. Denne gelen ble tømt på mennesker av roboter fra fly. Disse robotene var uten samvittighet, uten noen mulighet til å skulle forestille seg hva som skjedde under dem. Trouts robot så ut som et menneske, og ingen av menneskene holdt det mot han at han hadde tømt brennende gele på mennesker. De kunne ikke tilgi hans dårlige ånde, men de klandret han ikke for menneskene han hadde brent (Vonnegut, 1991, p. 168).

Vonnegut bruker fremmedgjøring for å skulle tilnærme og kritisere sin samtid på en mindre direkte måte, dog kanskje ikke like indirekte i eksempelet over. Etter hans mening er det ikke noe fornuftig å si om en massakre, og han fremstiller andre verdenskrig og krig generelt på en uheroisk måte.

## 5. *The Einstein Intersection* (1967)

### 5.1 Sammendrag

Romanen foregår på jorden i en tid etter at menneskene ikke lenger eksisterer og romvesener har tatt over det menneskene etterlot. For de andre er det essensielt at genene blandes, hvis ikke vil de ikke klare å overleve. De skiller samfunnet deres mellom de ikke-funksjonelle, de bor i *buret*, og de funksjonelle, La-, Lo- og Le-ene.

Vi følger Lo Lobey, en musikkelskende sauegjeter som bor i en liten landsby. Han har en enkel hverdag som blir beriket av Friza, fram til hun mystisk dør en dag. Lo Lobey føler tapet av henne tungt. Han blir fortalt av La Dire, en av byens eldre, at han skal reise ut med Le Dorik, *burpasseren*, som ryster han. Mens Lo Lobey er på jakt med Lo Hawk faller han ned i en av *kildehulene* i jakten på en minotaurliknende skapning. Etter at han har drept skapning begynner en av menneskenes datamaskiner, PHAEDRA, å snakke til han og forteller at han er i feil labyrint om han ønsker å finne Friza og at han bør finne Kid Death.

Friza var annerledes, ikke helt funksjonell, men ikke helt ikke-funksjonell. Av gjennomreisende lærer han at det er flere annerledes romvesener som har død på samme måte. Han reiser fra landsbyen for å finne Kid Death, sammen med en først motvillig Le Dorik. De går helt til de har sett solen står opp, da legger de seg for å sove. Lobey blir vekket av folk fra landsbyen som har lett etter han. De forteller at Le Dorik døde før solen sto opp, sammen natt som de dro sammen. Lo Lobey drar igjen, alene, uten å vite hvor han skal. Han søker ly i en av *kildehulene*, i et rom med en tv-skjerm. Kid Death snakker til han gjennom skjermen. Han forteller om seg selv og at Lobey aldri ville kunnet finne ham om ikke Kid selv ville det.

Morgenen etter redder Lobey en drage som blir angrepet av blomster og blir tilbudt en jobb som dragegjeter av en fremmed. Han gjeter drager på veit mot byen Branning-at-sea, uten selv å vite hva en by er. Han knytter bånd med Spider, den fremmede, og Green-eye, som kommer fra en høytstående familie i Branning-at-sea, en som enkelte ønsker død.

På reisen skaper noen drager bråk og Lo Lobey havner hengende utenfor et klippestup. Kid dukker opp, men hjelper han ikke. Han fremmaner Friza som forsøker å redde Lobey der han henger. Hun faller da Kid får greinen hun holder fast i til å knekke. Hun dør. Igjen har Lobey mistet henne. Kid drar en fortvilet og sint Lobey opp fra stupet. Kid forsøker å overbevise Green-eye om å slå seg sammen med han, men Green-eye avviser han. I sin fortvilelse og sinne lar Lobey seg selv dø, men han våkner igjen, til en sint og skremt Green-eye. De går tilbake til flokken og fortsetter videre mot Branning-at-sea. På den siste strekningen blir de møtt av et folkehav som er der for å ønske Green-eye velkommen tilbake.

Han forlater gjeterne og opplever folkehavet. Han ender opp i *The Pearl*, hvor The Dove er. Hun kan bli det man ønsker. Hun ber han om å spille og i musikken han skaper blir hun til Friza, det han ønsker mest. Illusjonen slår sprekker når han ser Green-eye henge fra et tre etter nakken. Lobey skjønner at det er ikke Friza i armene hans, og illusjonen knuses.

Han løper mot døra, men før han kommer så langt begynner gulvet å snurre og byens *bur* avdekkes. Lobey roper etter Friza ned i gapet under glassgulvet. PHAEDRA svarer han igjen og sier at igjen så er han i feil labyrint. PHAEDRA spør om han har forsøkt å trygle under treet. Lobey løper ut og bort til treet hvor Green-eye henger og spiller tryglende. Ingenting skjer, så han stikker han med macheten sin.

Forkommen går Lobey langs stranden når Kid Death dukker opp og vil ha macheten hans, vil at Lobey skal lære han å spille. Lobey spiller en tone, så to, og så på den tredje faller et piskeslag på ryggen til Kid. Det er Spider, og han ber Lobey om å fortsette å spille, for da kan ikke Kid gjøre noe mot han. Spider stopper ikke før Kid er død.

Lobey har skjönt at slik som Kid så kan han også vekke de han selv dreper, det var han selv som brakte seg til live igjen. Spider sier at Lobey drepte Green-eye, at det var stikket i låret som til slutt drepte han. Det er opprør i Branning-at-sea. Spider sier at det er fordi de er sultne etter deres egen framtid. Spider spør om han blir med tilbake til Branning-at-sea. Lobey sier ja, men ikke nå. Spider sier at Green-eye vil nok vente på han, og Dove også, selv om hun nok ikke vil være så klar til å skulle tilgi han for at han valgte mellom det virkelige og ”resten”. Lobey vet ikke hva det var han valgt. Lobey tenker at han skal dra ut til stjernene. Spider sier at det gjorde han en gang, men alt ventet på han når han kom tilbake. Lobey spør hvordan det kommer til å være, og Spider svarer at det ikke kommer til å være slik som han tror eller forventer. Spider går inn til Branning-at-sea og Lobey følger morgenen langs stranden, hvor det blir annerledes.

## **5.2 Presentasjon av forfatter, roman og analyse**

Samuel R. Delany (1942) fra Harlem, New York, debuterte tidlig som forfatter. Han gav ut sin første roman allerede som 20-åring, og ble ansett å være et vidunderbarn. Som en afroamerikansk, biseksuell mann brukte han seg til å skulle belyse fordommer og belyse annerledeshet (James & Mendlesohn, 2003, p. 59) og er anerkjent for sitt bidrag innen LHBT-litteratur, og har blant annet mottatt Bill Whitehead Award for Lifetime Achievement in Lesbian and Gay Writing (Tucker, 2004).

Han publiserte *The Einstein Intersection* i 1967, og romanen vant da Nebulaprisen<sup>27</sup> for årets roman, en pris som blir stemt frem av medlemmene i Science Fiction and Fantasy Writers of America. Til tross for en kritisk varm velkomst når den først kom er *The Einstein Intersection* ikke en av hans mest berømte romaner i dag, men dukker fortsatt opp i teoretiske tekster og holder fortsatt verdi i det store havet av sf.

Den stiller seg inn i rekken sammen med eksperimentelle romaner og går inn under new-wave-bevegelsen som så dagen lys på 60-tallet. Han er også en teoretiker og mener at «Whatever the inspiration or vision, [...] the only way a writer can present it is by what he can make happen in the reader's mind between words and associated images.» For han kan sf være kilde til de største sprangene for figurativt språk, nettopp grunnet sjangerens forhold til den fysisk forklarlige verden, eller det som Suvin kaller den empiriske verden (Delany, 2017, pp. 112-114). Han har bidratt med flere teoretiske verker innen temaet og for Le Guin er han en av de beste interne kritikerne (Tucker, 2004).

Delany var som sagt selv en ung mann når han skrev om Lobey's dannelsesreise. Lo Lobey lever på jorden i en tid etter at menneskene har forlatt og karakterens rase har overtatt det vi la igjen. Noe har skjedd med menneskeheten som har gitt rom for at romvesener har kunnet tatt over en forlatt planet.

Lik Vonnegut leker Delany seg med form og sjanger. Han benytter seg av mytemer<sup>28</sup> og mytopoesis<sup>29</sup>, med utgangspunkt populærkultur i sin utforming av romanen. Delany tar et kritisk blikk på hvordan vi forholder oss til tidligere kultur og myter. Hvordan samfunnet i sin helhet stod i et forhold mellom endring og bevaring av kulturer og roller. Videre skal jeg gjøre en analyse av romanen hvor jeg fokuserer på form og dets bruk av hovedsjangertrekk som jeg har identifisert tidligere.

## **5.2 Analyse av *The Einstein Intersection* – Myter, sf og fantasy?**

Romanen er en meget intertekstuell tekst. I tillegg til å skulle benytte seg av den veletablerte sf-tropen «romvesen» så benytter teksten godt av mytestoffet. Sentralt i romanen finner vi Myten Orfeus og Evrydike, men det alluderes også til myten om kong Minos og minotauren, kildehulen en labyrint, og ikke minst møter vi på en minotaur lignende skapning, «man-handed bull», i selve labyrinten (Delany, 1998, p. 19). Når Lo Lobey møter datamaskinen i *kildehulen*

---

<sup>27</sup> Prisen deles ut hvert år. (<https://nebulas.sfwaw.org/about-the-nebulas/>)

<sup>28</sup> Den minste, uforanderlige delen av en myte (Lothe et al., 2007, p. 147)

<sup>29</sup> Myteskaping, nyskaping av myter, privat mytologi (Lothe et al., 2007, p. 148).

heter hun<sup>30</sup> PHAEDRA<sup>31</sup>, som alluderer til Kong Minos datter, Fedra, og myten om hennes forelskelse i sin stesønn Hippolytos, sønnen til hennes ektemann, Thesevs, som drepte oxen som Minos skulle ha drept. Med andre ord så alluderer han til et nettverk av myter. Samtidig blir Lo Lobey sammenlignet med «Ringo» fra «legenden om *Beatlesene*», en myte som tufter på myten om Orfeus og Evrydike (Delany, 1998, p. 11). Delany bruker mytopoesis også videre i teksten, «If the Dove is Jean Harlow I'm Paul Burn<sup>32</sup>» (Ibid., p. 117).

Bruken av myter innveves i sf-elementene. Når Lo Lobey har bekjempet «the man-handed bull» så begynner PHAEDRA å snakke til han. Hun, datamaskinen som står igjen etter menneskene, taler som et orakel til Lobey. «Kid Death along for a little while and maybe you can get around him enough to put your foot in the door» (Delany, 1998, p. 31). Et godt eksempel på Delanys språkkunst. Som et orakel snakker PHAEDRA er det en dobbel betydning i det hun sier: lur Døden, som Orfeus, så får du kanskje en fot innenfor inngangen til dødsriket; samtidig alluderer hun til hvem han må omgå for å få sin Friza tilbake, nemlig Kid Death.

Første gangen vi møter Lo Lobey er det på et ekstradiegetisk nivå hvor han som forteller presenterer seg selv til den implisitte leseren som en lite pen person: «What I look like? Ugly and grinning most of the time» (Delany, 1998, p. 1). Det er en dialog, hvor bare Lobey er å finne direkte på papiret, men det er spor etter den implisitte leseren, det er oss – et menneske, vi blir dratt inn i teksten. Gjennomgående bryter forteller inn i teksten med små kommentarer, slik som «(when you owned this earth, you wraiths and memorie)» (Delany, 1998, p. 26). Vi blir minnet på at dette har skjedd, vi sitter i fremtiden og blir fortalt dette. Denne effekten skal ifølge Csicsery-Ronay Jr. gjøre det lettere å skulle forestille seg da fortellingen ikke forsøker å skulle forutsi en framtid, men forklare en fortid (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 76).

Novumet for denne romanen, det nye som er hegemonisk den fiksjonelle verdenen, er romvesenene som har plukket opp restene etter at menneskeheten har forlatt den (Suvin, 2016, p. 79). Delany utnytter språket til å skulle gjøre fremmed ved for eksempel å snu om på idiomer, slik som: «[...] the it-all of the village» (Delany, 1998, p. 18). I Lo Lobeys samfunn er man delt inn etter funksjonalitet og satt i roller, La, Lo eller Le. Disse titlene alluderer til Lord- og Lady-titlene som eksisterer i dag. Er du ikke-funksjonell lever du ut livet i *buret*, mens hvis du er funksjonell er du en del av samfunnet og er med på prosessen å skulle skape flest mulig funksjonelle barn. De funksjonelle romvesenene fikk er tildelt renhetstitler, La, Lo, eller en Le.

---

<sup>30</sup> Et pronomen hun gir seg selv i romanen. «I'm the wrong girl...» (Delany, 1998, p. 31)

<sup>31</sup> Psychic Harmony and Entangled Derange Response Associations (Delany, 1998, p. 30)

<sup>32</sup> Henholdsvis en kjent skuespillerinne og en filmregissør.

Le er en tittel som gis til hermafroditter, som ofte marginaliseres av La- og Lo-ene. «Everybody ignores a Le anyway» (Delany, 1998, p. 6).

Når romvesenene kom tok de menneskehetens kropper og sjeler: «[...] both husks abandoned here for any wanderer's taking» (Delany, 1998, p. 112). De har derimot problemer med deres genetikk og er begrenset av det menneskelige kromosomets motstandsdyktighet mot radioaktiv stråling. «I've often wondered why we didn't invent a more compatible method of reproduction to go along with our own three way I-guess-you'd-call-it-sexual devision (sic)» (Delany, 1998, p. 76). Det er altså et bevisst valg som har blitt gjort med tanke på hvordan de lever. Romvesenene har teknologien til å reise til Jupiters måne (Delany, 1998, p. 25) og benytter kunstig befruktning for å bedre genetikken, som virker til å være kritisk for deres overlevelse (Delany, 1998, pp. 76-77). Det er stadig færre fødsler av funksjonelle barn, men allikevel er det ikke så ille som når de først kom: «We hadn't adjusted to your images yet» (Delany, 1998, p. 2). De har selv valgt å pålegge seg denne situasjonen og disse rollene som skyver ut flere og flere av storsamfunnet, samtidig som de ikke er sikre på hvordan de skal sette grenser for funksjonell og ikke-funksjonell til tider. Kid Death hadde blitt satt i buret. Han hadde vært en fager gutt, midt i en ørken – ikke-funksjonell i det miljøet han kom til verden til.

Han er annerledes, Kid Death. Han kan se gjennom øynene til andre og lukke dem, drepe de som øynene tilhører, og det var det som skjedde med Friza. Friza, Lobey, Spider og Green-Eye er også annerledes. De er funksjonelle, men annerledes. Lobey har nettopp lært at han er annerledes når han kommer til storbyen og lærer at det er ikke noe man snakker om, det er skambetont. Allikevel er The Dove beundret på grunn av sin annerledeshet. At hun kan bli det man mest begjærer. For Suvin kan ikke en sf-tekst benytte seg av en overnaturlig agent, da er det ikke lenger sf, men fantasy. At *The Einstein Intersection* ikke har en motstridende indre logikk hjelper ikke på en eventuell fantastisk forklaring av disse evnene med tanke på sjangertilhørighet (Suvin, 2016, p. 83). Med utgangspunkt i Suvins beskrivelse av sf må vi da stille oss spørsmålet, er romanen en sf-roman?

Et aspekt ved å være historisk leser er at ens egen samtid ikke alltid er forfatters samtid. Til eksempel var novumet i *20 000 league under the sea* av Jules Verne nyskapende når den ble publisert i 1870, mens i dag kan kaptein Nemos ubåt oppfattes som en vanlig atomubåt, noe som er i min samtid, ikke noe som *kan bli*, ikke noe nytt. Så fra vårt historiske ståsted kan dette synes som fantastiske trekk, noe som ikke lar seg forklare med vitenskap. Men i Delanys samtid eksisterte det faktisk, hos noen, en oppfatning av at livssystemene var noe mer enn hva de fysiske og kjemiske lovene kunne forklare, at det var basert på vitalistiske og evolusjonære prinsipper, så sent som i 1970 (James & Mendlesohn, 2003, p. 175). På 50-, 60- og litt utpå 70-

tallet ble det også utført forskning med tanke på muligheten for tankekontroll i regi av CIA. Dette prosjektet, MK-Ultra, var dog ikke offentlig kjent når romanen ble publisert, men det viser til den vitenskapelige holdningen på den tiden. Mange av prosjektets eksperimenter ble utført ved universiteter, og det er heller ikke utenkelig at Delany har kommet over disse i løpet av sin tid der (Staff, 2017).

Romanen har da altså et novum som kan sies at det er på linje med Suvins beskrivelse av begrepet, men er det nok for å skulle si at romanen går inn under sf-tradisjonen? For Suvin er et essensielt sjangertrekk det at teksten holder opp et transformerende speil mot den empiriske virkeligheten. Romanen er preget av forholdet mellom gammelt og nytt, endring og bevaring. Dette alluderer til de samfunnsbevegelsene som begynte å røre seg i Delanys samtid. Man hadde fått nok av marginaliseringen av minoriteter og datidens påtvungne normative kjønnsroller. Man begynte ikke bare å ønske, men krevde. Man krevde endring av storsamfunnet. Afroamerikanerne ønsket bedre utdanningstilbud og like rettigheter, kvinner ønsket lik lønn og de unge ønsket en slutt på en krig som den eldre generasjonen var ansvarlig for at de gikk inn i, men som gikk utover dem. «They are hungry for their own future» (Delany, 1998).

Romanen er en absurd tilnærming til et ønske om å skulle høre til i et samfunn og ikke bli marginalisert på bakgrunn av hva man ikke kontrollerer selv, slik som om romvesenene er født spesielle, eller om man er født med mørk hud.

s



## 6. *The Left Hand of Darkness* (1969)

### 6.1 Sammendrag

Vi møter Genly Ai, romanens protagonist og forteller, i Ehrenrang på planeten Gethen, eller Winter som den også kalles. Ai har vært på planeten i 2 år. Han er en utsendelse fra Ekumen – et universelt handelskonglomerat. Gethenerne har et kjønnsfokusfritt samfunn. De er humanoide, men de er kjønnsløse den meste av tiden og utvikler ett av to kjønn når de går inn i *kemmer*, en månedlig periode hvor de er seksuelt aktive. Som en humanoid, låst i kjønnnet mann, opplever Genly Ai flere utfordringer når han manøvrerer i Gethenernes samfunn. Ai forsøker å fremme Ekumen sin agenda, å innlemme Gethen, men det er en anspent tid.

Ai har møtt støtte i sin sak hos Estraven<sup>33</sup>, statsministeren i Karhide og kongens høyre hånd. Estraven har gått god for Ai hos kongen, og har arrangert et møte med kongen, men Estraven råder mot møtet. Før Ais møte med kongen blir Estraven erklært en landsforræder og forvist.

Kongen er interessert i å høre mer om Ekumen og Ai drar fram en maskin som han kaller for en *ansibel*, som gjør det mulig å kommunisere over store avstander i rommet, som de tester. Argaven takker nei til Ai sitt tilbud – for Gethen om å ta del i Ekumen, fordi han er redd. Ai drar fra slottet nedslått, men legger en plan for videre handling. Ai føler at det er mer hensiktsmessig å forsøke å tilnærme seg Orgoryen med tilbudet om å innlemmes i Ekumen, og setter kursen mot landet, etter en tur for å utforske. Kongens fetter, Tibe, overtar som statsminister. Spenningen øker mellom Orgoreyn og Karhide.

I Ais reise møter vi forskjellig gethensk kultur. Han kjører rundt sammen med andre i en *landbåt*, som beveger seg sakte. Ai besøker mange plasser, men reiser fort videre. Han reiser til en skog hvor han møter Goss som tar han med for å oppleve spå-folk. Disse spå-folkene er en del av en subkultur. Ai blir hos dem i noen dager for å tenke ut et godt spørsmål å stille dem, for å få et rett svar på feil spørsmål er det ikke mye verdi i. Ritualet er innviklet og innebærer en gruppe med flere spesielle gethener, blant annet en *pervo* – en gethener låst i kemmer, en gethener med fast kjønn, lik Ai.

Ai fortsetter å reise rundt i Karhide. Under sine reiser får han høre at kongen er gravid. Dette betyr at Tibe vil få mer makt i perioden hvor kongen skal bære fram barnet. Dette får Ai over på tanken til å snakke med regjeringen i Orgoreyn igjen. På grunn av spenningene mellom de to landene må Ai gjennom en grense, men Ai får innpass raskt. Han blir utspurt av grensevakter, men slipper inn. Han finner et sted for natten, men opplever et brennende mareritt. Marerittet er virkeligheten, og han ender opp papir- og bukseløs.

---

<sup>33</sup> Thorem Harth rem ir Estraven

Etter å ha blitt stuert sammen med andre papirløse blir han gjenkjent, gitt papirer og han fortsetter reisen for å snakke med regjeringen i Orgoreyn. I byen Mishnory, blir han invitert til å bo hos en kommisjonær, Shusgi. Der opplever Ai en elektrisk varmeovn og varmt vann i dusjen. Shusgi sammenligner Ai med en gravid gethener, på grunn av hans lave toleranse for kulde.

Han blir en brikke i det politiske spillet i Orgoreyn. Estraven dukker opp under en middag og advarer han, men Ai ender opp med å bli arrestert, forrådt av alle som en gang støttet han. Han blir dopet og utspurt. Han våkner opp naken i en landbåt sammen med andre nakne gethenere. Reisen er lang og kald, og det eneste de har til ly er hverandre. De er stille, men rettferdige. Ai, takler Gethens kulde dårlig, så han får en plass i midten av gruppen hver natt. Turen er lang, og Ai vet ikke hvor de er på vei.

Etter noen dager blir de sluppet ut, gitt mat og anledning til å vaske og kle seg, før de blir satt i arbeid. Arbeidet skjer på en «frivillig» gård, hvor alle blir dopet for å forhindre kemmer, også Ai. Denne dopingen, i tillegg til hyppige utspørringer gjort ved hjelp av dop, gjør at han blir syk.

Mens Ai blir sykere og sykere på gården jobber Estraven med å finne han og befri han. Han får innpass som vakt på gården, og i løpet av et kveldsskift lurte han Ai ut. Når han får Ai i sikkerhet i teltet, inn i sovepose og får satt på varme kollapser Estraven av anstrengelsen det var å bære den større Ai.

Etter at begge kommer seg setter de kursen mot Karhide, den eneste sikre veien, over en isbre. Turen er lang og krevende. På isbreen er det Estraven, Ai og elementene. Ai har sett på Estraven som en mer feminin person på grunn av utseende og kvaliteter, men Ai ser nå mer maskuline trekk i Estravens personlighet. Samtidig gjennomgår Estraven kemmer på isbreen og får kvinnelige attributter. Ai og Estraven får en dypere forståelse for hverandre.

De kommer til enden av isbreen i siste liten. De drar mot grensen til Karhide, hvor det er en stor radioantenne som Ai kan bruke for å sende en beskjed til skipet som er i bane rundt solen. Ai møter på Estraven i skogen, hvor han gjemmer seg fordi hans gamle venn tystet på han.

De prøver å krysse grensen, men der er det to grensevakter med våpen på den karhidiske siden. Estraven løper mot vaktene og blir skutt. Han dør i armene på Ai. Ai blir arrestert og tatt med til Ehrenrang. Kongen oppfører seg som om at Ai har jobbet i hans ærend hele veien. Skipet som Ai signaliserte før Estravens dødsfall lander, og spenningen løser seg i lyset av Ekumens makt.

Ai har i etterkant av Estravens dødsfall fått øynene opp for alt han gjorde for Ai og hans mål, og reiser til hans familie for å gjøre ære på han.

## 6.2 Presentasjon av forfatter, roman og analyse

Le Guin (1929-2018), vokste opp i et akademisk hjem med en far som var antropolog og en mor som var forfatter. Dette har påvirket hennes forfatterskap. Hun har selv en akademisk utdanning fra Columbia University<sup>34</sup>. Før hun slo gjennom som forfatter opplevde hun år med avslag innen populærlitteraturen, før hun satset på science fiction og opplevde suksess. (Biography.com, 2016) Hennes første store science fiction-roman var *The Left Hand of Darkness* (1969), som er den 4. romanen i det som av fans er kjent som «The Hainish Cycle». Når den først ble utgitt vant den både Nebula- og Hugo-pris<sup>35</sup> (Nick Hubble, 2013, pp., s.106) og anerkjennes til å være en del av sf-kanon. Hun er dog ikke bare kjent for å skrive sf. Hun er også kjent for sin fantasy-serie *Earthsea*, har produsert flere barnebøker, lyrikk og ikke minst litteraturkritikk. ("List of major titles," 2013)

*The Left Hand of Darkness* ble utgitt i en tid hvor sjangeren utopi var for mange ansett som en stiv og oppbrukt sjanger. Den feministiske bevegelsen så sjangeren som en mulighet til å tenke seg verdener laget på feministiske prinsippler, og Le Guins roman ble grunnlaget for feministisk, utopisk litteratur på 1970-tallet. (Atterbery, 2002, pp., s.107) Romanen var for Le Guin et tankeeksperiment. Opprinnelig ment som et tankeeksperiment om et samfunn som aldri hadde sett krig, men som da endte opp med kanskje en hovedvekt på spørsmålet: Hvordan ville et samfunn uten kjønn vært? For Le Guin var det intressant å skulle utføre dette tankeeksperimentet fordi hun anser at det, på grunn av vår oppvekst, eller sosial kondisjonering/koding, som hun kaller det, er vanskelig å skulle si noe om hva som virkelig skiller kjønnene fra hverandre. I *The Left Hand of Darkness* fjernet hun de biologiske kjønnene som en faktor. Hun har derimot i ettertid blitt kritisert for at hun ikke dro eksperimentet langt nok.

Romanen er fortsatt en av hennes mer berømte romaner og publiseres stadig med nye opplag, senest i 2017, og den fortsetter å være dagsaktuell. Le Guin ble påvirket av feminismens andre bølge og ønsket å forstå kjønn og seksualitet. For å utforske dette skrev hun tankeeksperimentet. Videre skal jeg analysere romanen ved å belyse form, innhold, forhold til samtiden og dets bruk av hovedsjangertrekk.

---

<sup>34</sup> ("Ursula K. Le Guin: Biographical Sketch," 2017)

<sup>35</sup> The Hugo Award deles ut én gang i året. Etter en nominasjonsrunde og kan medlemmer stemme utfra en jurys kortliste. Prisen tilhører World Science Fiction Society (WSFS) (<http://www.thehugoawards.org/about/>)

### 6.3 Belysning av *The Left Hand of Darkness*

*I'll make my report as if I told a story, for I was thought as a child on my homeworld that  
Truth is a matter of the imagination (Ursula K Le Guin, 2017, p. 1)*

Romanen har en rammefortelling hvor Genly Ai presenterer det diegetiske nivået, hovedfortellingen, som en rapport fortalt som en fortelling. Genly Ai har vært en deltakende observatør på Gethen, for å lære om gethenernes kultur og presentere dem med en mulighet til å skulle bli en del av Ekumen. Novumet i denne romanen er nettopp Gethen og dets folk, og Le Guin utforsker dette nye gjennom en utenforstående, Ai, en «Terran» (Ursula K Le Guin, 2017, p. 252). Han blir leserens vei inn i det gethenske samfunn, og vår forståelse farges av hans kunnskap og forståelse. Han kommer som fremmed inn i en kultur og ser det med nye øyne. I rapporten vi leser, altså romanen, er det også lagt ved en tidligere rapport fra tidligere observatør, lokale sagn og myter og fragmenter av Estravens journal. Disse er også alle utvalgt av Ai. Dette gir flere stemmer og flere sannheter, som leseren selv må ta et standpunkt til (Ursula K. Le Guin, 1989, p. 1). Le Guin bruker altså funksjonen Ai til å skulle tilnærme seg dette nye gjennom vitenskapelig, antropologisk metode. For Suvin egner humanistiske vitenskaper seg like godt, om ikke bedre til å skulle være basis for sf (Suvin, 2016).

Sagnene og mytene som vi møter i romanen er med på å ytterligere skulle legge bakgrunnen for kulturen på Gethen, bakgrunnen til deres verdensforståelse, og hvorfor kulturen der har utviklet seg sånn som den har. De gir mer bakgrunn uten å være direkte infodumps. De er en annen tilnærming til kulturen, et kjent blikk, og ikke Ais fremmede blikks fortolkning. Genly Ai innrømmer selv at han ikke forstår hele samfunnet og kulturen: «[...] does not and perhaps never will understand the foundations of power and the workings of government in that kingdom» (Ursula K Le Guin, 2017, p. 13). Så hvor mye forståelse for et samfunn kan man få av en som ikke forstår det selv?

Et fremmed blikk vil ikke nødvendigvis gi full forståelse, men det vil kunne gi interessante observasjoner og kognisjon om samfunnet. Ifølge Ai er gethenerne det eneste pattedyret som er «ambiseksuell», som han kaller det (Ursula K Le Guin, 2017, p. 232). Den dualistiske kjønnsinndelingen til de fremtidige «terrans» tillater dem ikke å skulle forestille seg og forstå hvordan et slikt samfunn og kultur har utviklet seg og fungerer. I rapporten om gethenernes seksualitet og kjønn, som vi får servert som en ekstern analepse, forsøker fortelleren å skape forståelse for det hen har observert så langt:

*Consider: Anyone can turn his hand to anything. This sounds very simple, but its psychological effects are incalculable. The fact that everyone between seventeen and thirty-five or so is liable to be (as Nim put it) 'tied down to childbearing,' implies that no one is quite so thoroughly 'tied down' here as women, elsewhere, are likely to be –psychologically or physically. Burden and privilege are shared out pretty equally; everybody has the same risk to run or choice to make. Therefore nobody here is quite so free as a free male anywhere else (Ursula K Le Guin, 2017, p. 93)*

For fortelleren er det helt tenkelig at et samfunn skal kunne fungere uten det «spillet» som dens eget samfunn er tuftet på, spillet mellom menn og kvinner. «This is almost impossible for our imagination to accept» (Ursula K Le Guin, 2017, p. 94).

Genly Ai sliter også å skulle forstå det gethenske samfunnet. Han er sendt til Gethen med et mål, å lære, observere, men til slutt også tilby dem å skulle bli en del av Ekumen. Estraven hjelper han i dette arbeidet, men ting går skeis, uten at Ai fullt ut forstår hvorfor. Sentralt i det gethenske samfunn står fenomenet: «[...] *shifgrethor* – prestige, face, place, the pride-relationship, the untranslatable and all-important principle of social authority in Karhide and all civilizations of Gethen» (Ursula K Le Guin, 2017, p. 13). En neologisme hvor leseren er avhengig av å få forhistorien fra forteller for å forstå. I dette tilfellet er det et konsept Ai ikke forstår, selv ikke etter Estravens død. Etter kraftanstrengelsen det var å reise over isbreen og påfølgende konsekvenser lærer Ai at selv om Estraven ble forvist av kongen av Karhide så innehar han fortsatt respekt. «The king shortens no man's shadow, though he may try», som landeieren som gav dem gjestfrihet da de kom ned fra isbreen sa (Ursula K Le Guin, 2017, p. 273).

Le Guins eksperimentering med perspektiv vises godt i den delen av plotet som gjelder Estravens og Ais erfaringer fra vandringen over isbreen. Her får vi presentert Estravens journal, dog valgt og redigert av Ai, og Ais egen rapport på samme opplevelser. Her har de fokusert på forskjellige deler av deres samtaler under reisen. Vi blir presentert med Estravens oppfattelse av Ai som en person med styrke, svakheter, og med et sinn som lar seg fort fortvile. Han er fascinert over Ai, men sier at «[...] if he were one of my race I should think him a coward» (Ursula K Le Guin, 2017, pp. 227-228). Han tar også et blikk på vår seksualitet, det som for han må være kilde til en lav lyst (Ibid., p. 232). Estraven ber Ai forklare hva en «*kvinne*» er, for alt han vet om dette kjønnet er hva han har sett på bilder. Han spør om de er en annen rase. «No. Yes. No, of course not, not really» (Ibid., p. 234). Ais forklaring av kvinner for Estraven

kan virke like forståelig som *shifgrethor* for Ai. Samtidig er det første gangen Ai godtar Estraven for hele han: «And I saw then again, and for good, what I had always been afraid to see, and had pretended not to see in him: that he was a woman as well as a man» (Ibid., p. 248).

Tiden de er på isbreen er de isolert fra sine samfunn og dets normer, og de stiller på likefot (Ibid., p. 232). Dette bildet av «oss» og «det andre» på isbreen alluderer til *Frankenstein* (Shelley, 1818), når dr. Frankenstein og hans monster møtes på breen og samtaler. Her ser da dr. Frankenstein seg gjennom øynene til monsteret og ser seg selv utenfra. Disse blikkene som Le Guin leker med lar oss se menneskenes seksualitet utenfra, og oppfordrer til kognisjon rundt forståelsen av hva kjønn og kjønnsroller er.

Le Guins tanke eksperiment er ikke ment å skulle være preskriptiv. Hun forsøker ikke å skulle fortelle hva man bør gjøre og hvordan man bør leve for å skulle unngå en tenkt fremtid. Hennes formål var å forsøke å selv få en forståelse rundt kjønn og seksualitet. «I was and am a fiction writer. The way I did my thinking was to write a novel» (Ursula K. Le Guin, 1989, p. 8). For Le Guin er hennes roman et tankeeksperiment født av hennes behov for å skulle definere og skjønne betydningen av seksualitet og kjønn. For henne er gethenerne spørsmål, ikke svar (Ursula K. Le Guin, 1989). Hun bruker sjangeren som et heuristisk verktøy.

Kritikken Le Guin mottok, for ikke å ha gått langt nok med eksperimentet sitt, er hun selv enig i. Når hun først publiserte romanen ønsket hun ikke å maltraktere det engelske språket, men har i ettertid at det har hatt konsekvenser for selve eksperimentet. «If I had realized how the pronouns I used shaped, directed, controlled my own thinking, I might have been ‘cleverer’» (Ursula K. Le Guin, 1989, p. 15). Hun kritiserer blant annet seg selv for å ha plassert Estraven i for det meste typisk kulturelt mannlige roller, som for eksempel statsminister, og ikke lot leserne få se Estraven med ikke bare sine barn, men med barn generelt.

I sitt selvkritiske essay utdyper også Le Guin sine tanker om hvorfor romanen gikk vekk fra det opprinnelige tankeeksperimentet. Hun forklarer det med at rollene kulturelt tilegnet kvinner er roller hvor orden overholdes uten tvang, at man styrer med normer, ikke med fysisk makt. Det tilhører mennene å skulle erklære krig, lage lover, forhandle om fred, bryte lover og eventuelt gi redusert makt til kvinner, for eksempel som dronninger (Ursula K. Le Guin, 1989, pp. 11-12). Le Guin har blitt klarere i sine meninger vedrørende kjønn og egen roman.

*The Left Hand of Darkness* er et tankeeksperiment som gir en bred tilnærming til og kognisjon rundt novumet. Le Guins bruk av perspektiv og analepse fremmedgjør den menneskelige seksualiteten og fordrer til kognisjon. Hun utnytter potensialet som ligger i sjangeren sf til å skulle si noe som ikke kan sies på annen måte.

## 7. En komparativ analyse

Etter at jeg nå har analysert hvert verk med tanke på form, sjangertrekk og satt i forhold til samtiden skal jeg nå gjøre en komparativ analyse av de tre romanen. Som sagt er det mitt ønske for denne masteroppgaven å skulle kunne si noe generelt om sf som sjanger ved å skulle sammenligne tre forskjellige verk. Jeg har valgt tre romaner fra samme samtid nettopp for å kunne se de i sammenheng med deres samtid. Grunnen til at jeg ikke valgte tre romaner fra tre forskjellige samtider var for å skulle minske antall faktorer innvirkende på analysen, for å forhåpentligvis bedre kunne si noe om de andre faktorene. Å skulle se på tre romaner opp mot deres samtid blir forenklet om man tar utgangspunkt i samme historisk punkt.

Jeg har tidligere i oppgaven forsøkt å skulle nyansere og problematisere forsøk på å skulle definere sf, samtidig som jeg har forsøkt å skulle beskrive sjangertrekk. Jeg må si meg enig i at Suvin har til nå vært nærmest med å skulle *definere*, med hans *beskrivelse* av sf som sjanger:

*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment* (Freedman, 2000, pp. 15-16)

Jeg tar utgangspunkt i Suvins beskrivelse og utbrodering i videre komparativ analyse. Jeg skal gjøre en komparativ analyse i den forstand at jeg skal sammenligne de tre romanene som sf-romaner i sin samtid. Faktorer som vil ha innvirkning på hvordan romanene stiller seg i forhold til hverandre er hvilken rolle hver forfatter har i sin samtid. Dette vil si noe om hvordan deres samtid ser ut for dem<sup>36</sup>.

Forfatterne er: en 47 år gammel mann som er en krigsveteran fra 2. verdenskrig; en 40 år gammel høyere utdannet kvinne; og en 25 år gammel afroamerikansk litterær wunderkind. Med andre ord er det et godt potensiale i at deres tre perspektiver, tilknytning og forståelse av sin samtid skulle variere.

En umiddelbar likhet med romanene er at alle tre romanene presenteres som fortiden til en fiktiv fremtid. Csicsery-Ronay Jr. argumenterer at ting som allerede har skjedd vil hos en leser kunne bli underholdt som sant, selv om det skulle ha skjedd i framtiden, mens noe som ikke har skjedd enda vil få en leser til å slutte å fokusere på fortellingen og begynne å tvile fortelleren. (Csicsery-Ronay Jr, 2008, p. 77)

---

<sup>36</sup> Jeg begrenser meg her til alder og kjønn og umiddelbar kunnskap og gjør ikke et dypere dykk i *hvem* forfatterne er.

Vonneguts roman viser klart at det er en antikrigsroman, som tar utgangspunkt i andre verdenskrig. Allikevel drar han inn bilder og elemnter fra Vietnamkrigen, ganske så direkte med Billy Pilgrims sønn som er en aktiv soldat, men også indirekte gjennom den profeterende sf-romanen av Kilgore Trout som skildrer brennende bensingelé som blir tømt over mennesker. Dette alluderer direkte til bruken av Napalm i Vietnam. Romanen kan også sies å skulle generelt være kritisk til krig som sådan. For Vonnegut er det ikke noe fornuftig man *kan* si om en massakre.

Også i Le Guins roman figurerer motivet *krig*. Som sagt var opprinnelig hennes utgangspunkt et samfunn som ikke har opplevd krig. Selv om dette motivet lett kan havne litt i bakkant av kjønnsituasjonen så figurerer den fortsatt i romanen. I samtale mellom Estraven og Genly Ai sprø Estraven om Ai vet hva patriotisme er. Ai spør om det ikke er kjærlighet for ens hjemland han mener, det er det ikke. «No, I don't mean love when I say patriotism. I mean fear. The fear of the other. And its expressions are political, not poetical» (Ursula K. Le Guin, 2017, p. 18) Dette kan man som historisk leser si alluderer til den dikotomiske holdningen til krigen.

I Delanys roman finnes det ikke noe tydelig krigsmotiv, men romanens novum legges frem som om menneskene har klart å utslette seg selv. Når Lobey sitter i en av *kildehulene* finner han en lapp som han leser fra: «Evacuate upper levels with all due haste. Alarm system will indicate radiation at standard levels. Deeper detection devices are located. ...» (Delany, 1998, p. 52). Dette trekker linjer til den overhengende følelsen av dommedag.

I Delanys roman er det også en opprørsk tone. Når Kid Death er død er det opprør i Branning-at-Sea, og de ønsker en tid styrt av dem selv. Lo Lobey, som en annerledes Lo har en dannelsesreise i romanen. Byen er noe helt annet enn hva han har vokst opp i, og det er oppbrytende stemning, et ønske om å bryte fri og gi seg hen til lystene sine. Da er det vel lett å skulle trekke streker til free-love-bevegelsen på 60-tallet og opprørene hvor de marginaliserte gruppene krevde sin tid. Le Guin figurerer ikke et opprørende motiv i så måte som Delany, men også i Le Guins roman finner man et ønske om endring. Le Guins roman trekker også linjer til den feministiske bølgen som vokste på 60-tallet med sin eksplorasjon av normative kjønnsroller, kjønn og seksualitet.

Alle tre romanene tar for seg store temaer fra sin samtid, uten å skulle forsøke å være preskriptive eller prediktiv. Hver roman har holdt hvert sitt transformerende speil for sin samtid og bedt leseren om å tenk.



## 8. Avsluttende kommentar og konklusjon

Romanene tar for seg sin samtid og det kan sies at de er kritiske til denne, men hvilken verdi gir det for en historisk leser? Neil Gaiman sier i sin introduksjon til *The Einstein Intersection*:

*What is important in good SF , and what makes SF that lasts, is how it talks to us about our present. [...] For the point where SF becomes a rich and significant practice of writing is the point where it is about something bigger and more important than Zeitgeist, whether the author intended it to be or not (Delany, 1998, p. viii)*

Etter min mening er det ikke de klare trådene til deres samtid som gir tyngde til disse romanene, det er det faktum at de har funnet strømninger i sin samtid, transformert dem og skapt verk som oppfordrer til kognisjon. De har funnet en måte å si det som ikke kan sies andre steder. De har utnyttet redskapet *forestilling* og skapt noe utover sin egen tid.

Denne fiktiv verden er ikke ens egen, man er ikke del av den verdenen, og man er derfor ikke en del av problemet som rammer den verden. Dette danner en distanse som tillater en leser å skulle være kritisk til et samfunn uten å skulle måtte være kritisk til sine egne overbevisninger direkte, noe som gjør en kritisk prosess letter da den ikke blir stoppet av et ønske om å bevare ens eget selvbilde og ideologiske forpliktelser. Med andre ord så står man da friere til å være kritisk.

Man kan postulere at dette rommet til kognisjon sett i sammenheng med effekten av Suvins forståelse av fremmedgjøring i sf tillater leseren å overføre denne trygge, ikke selvutslettende kritiske tenkningen rundt den fiksjonelle verdenen til den empiriske. Det skapes både en distanse og en kritisk nærhet til den empiriske verdenen.

Etter Rieder og Jamesons argument så må science fiction tape noe på å bli kategorisert som «høy» litteratur. Jeg foreslår at science fiction, selv om sjangeren ikke skulle slippe unna science fiction som stigmatiserende merkelapp, bør kunne regnes som «høy»-kulturelt i signifikante tilfeller den forstand at det er en sjanger som lar forfatteren gå inn på temaer som «realistisk» litteratur ikke tillater. Som Le Guin skriver:

*The novelist says in words what cannot be said in words*

(Ursula K Le Guin, 2017, p. xvi)

Om man skulle tillate at sf ikke må slave under kravet til realisme, noe som annen høy litteratur må slave under. Om sf skulle kunne bli omtalt som «høy» litteratur, vil den tape noe slik Rieder og Jameson advarer om? Etter min mening begynner sf å få egne ben å stå på i den akademiske verdenen, og mange verk har vært relevante samfunnsinnslag i det at de har kommet med kritikk eller kommentarer som har vært relevante og innvirkningsfulle for vår samtid.

For Suvin er det ikke bare snakk om en refleksjon av men også en refleksjon på virkeligheten. Dette impliserer en kreativ tilnærming, som har en tendens til å gå mot en dynamisk transformasjon heller enn en statisk speiling av forfatterens miljø (Suvin, 2016). I en verden med utallige inntrykk fra diverse mediekkanaler, så mener jeg at man trenger noe som bryter ned empiriske virkeligheten og gjør det lettere å tenke kritisk, og legger til rette for dette. Og ikke minst noe som gir forfattere muligheten til å si det som ikke kan sies ellers og gi den oppmerksomheten den fortjener innen akademia.

«Alle de dårlige romanene bør ikke få oss til å glemme de bestes storhet» (Camus, 1998).

**Litteraturliste:**

Allen, W. R. (2009). *Slaughterhouse-Five*. In H. Bloom (Ed.), *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-five*: Infobase Publishing.

Atterbery, B. (2002). *Decoding gender in Science Fiction*. New York: Routledge.

Biography.com. (2016). Ursula K. Le Guin. Retrieved from <https://www.biography.com/people/ursula-k-le-guin-9377730>

Biography.com. (2017). Kurt Vonnegut. Retrieved from <https://www.biography.com/people/kurt-vonnegut-9520329>

Bloom, H. (2009). Introduction. In H. Bloom (Ed.), *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-five*: Infobase Publishing.

Brecht, B. (1948). A short organum for the theatre. Retrieved from tenstakunsthall.se website: [http://www.tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre.pdf](http://www.tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf)

A Brief Bio. Retrieved from <https://www.vonnegut.com>

Camus, A. (1998). *Myten om Sisyfos: essay om det absurde*: Cappelen.

Csicsery-Ronay Jr, I. (2008). *The seven beauties of science fiction*. United States of America: Wesleyan University Press.

Delany, S. R. (1998). *The Einstein Intersection*. USA: Wesleyan University Press'.

Delany, S. R. (2017). About 5 750 words. In R. Latham (Ed.), *Science fiction criticism an anthology of essential writings* (pp. 104-115). London: Bloomsbury Academic.

Freedman, C. (2000). *Critical theory and science fiction*. USA: Wesleyan University Press.

Freese, P. (2009). Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* or, how to storify an atrocity. In H. Bloom (Ed.), *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-five*: Infobase Publishing.

Gernsback, H. (2017). Editorial: A new sort of magazine. In R. Latham (Ed.), *Science fiction criticism an anthology of essential writings* (pp. 11-12). London: Bloomsbury Academic.

Haug, H. (2015, 23. september 2015). Tidsreise. Retrieved from <https://snl.no/tidsreise>

James, E., & Mendlesohn, F. (2003). *The Cambridge companion to Science fiction* (F. M. Edward James Ed.). USA: Cambridge University Press.

Jameson, F. (2007). *Archaeologies of the future*. USA: Verso.

Kenny, A. (2008). *Philosophy in the modern world*. USA: Oxford University Press.

Le Guin, U. K. (1989). *Dancing at the edge of the world* (pp. 7-17). USA: Grove press.

Le Guin, U. K. (2017). *The Left Hand of Darkness*. London: Gollancz.

List of major titles. (2013). Retrieved from <http://www.ursulaklequin.com/MajorTitles.pdf>

- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007). In A. Forsgren (Ed.), *Litteraturvitenksapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS.
- Merril, J. (2017). What do you mean: Science? Fiction? In R. Latham (Ed.), *Science fiction criticism an anthologu of essential writings*. London: Bloomsbury Academic.
- Morse, D. E. (2009). Breaking the silence. In H. Bloom (Ed.), *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-five*: Infobase Publishing.
- Nick Hubble, E. F. a. J. N. (2013). Major science fiction authors The Science Fiction Handbook. In A. M. Nick Hubble (Series Ed.) *Literature and Culture Handbooks*. New York: Bloomsbury Academic.
- Rieder, J. (2010). On defining SF, or not: genre theory, SF, and history. *Science Fiction Studies*, 37(2), 191-209.
- Rigney, A. (2009). All this happened, more or less: What a novelist made of the bombing of Dresden. *History and Theory, Theme issue*(47).
- Sjklovskij, V. (1991). Kunsten som grep. In L. Kittang, Melberg, Skei (Ed.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. (pp. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget.
- Staff, H. c. (2010a). The 1960s. Retrieved from <http://www.history.com/topics/1960s>
- Staff, H. c. (2010b). Vietnam War Protests. Retrieved from <https://www.history.com/topics/vietnam-war/vietnam-war-protests>
- Staff, H. c. (2017). MK-Ultra. Retrieved from <https://www.history.com/topics/history-of-mk-ultra>
- Suvin, D. (1979). The State of the art in science fiction theory: Determining and delimiting the genre. *Science Fiction Studies*, 6(17). Retrieved from Science Fiction Studies website: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/suvin17.htm>
- Suvin, D. (2016). *The Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (G. Canavan Ed.). Germany: Peter Lang.
- Svensen, Å. (1991). *Orden og kaos: virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Tucker, J. A. (2004). *A Sense of Wonder: Samuel R. Delany, Race, Identity, and Difference*: Wesleyan University Press.
- Ursula K. Le Guin: Biographical Sketch. (2017, 26.02.17). Retrieved from <http://www.ursulakleguin.com/BiographicalSketch.html>
- Vonnegut, K. (1991). *Slaughterhouse five*. USA: Dell publishing.

